



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

EL VIAJE ÉPICO-LÍRICO EN LOS
CUADERNOS DE LA TIERRA DE
JORGE ENRIQUE ADOUM:
GÉNESIS Y CARACTERIZACIÓN DE
UNA POESÍA HISTÓRICA

Miguel Ángel Gómez Soriano



Tesis **Doctorales**

UNIVERSIDAD de ALICANTE

Unitat de Digitalització UA
Unidad de Digitalización UA



DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL
Y TEORÍA DE LA LITERATURA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL VIAJE ÉPICO-LÍRICO EN *LOS CUADERNOS DE LA TIERRA*
DE JORGE ENRIQUE ADOUM
Génesis y caracterización de una poesía histórica

MIGUEL ÁNGEL GÓMEZ SORIANO

Tesis presentada para aspirar al grado de
DOCTOR POR LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

MENCIÓN DE DOCTOR INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA Y LETRAS

Dirigida por:

DOCTORA CARMEN ALEMANY BAY

DOCTORA BEATRIZ ARACIL VARÓN

Esta tesis doctoral ha sido redactada gracias a una ayuda para la contratación de personal investigador en formación de carácter predoctoral (ACIF) de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana, cuya duración se extendió entre febrero de 2018 y mayo de 2021.

RESUMEN

La presente tesis doctoral ofrece un estudio de la serie de poemarios de Jorge Enrique Adoum agrupada bajo el título de *Los cuadernos de la Tierra* (1952-1961) a partir de las relaciones entre poesía e historia. Se ubica al poeta ecuatoriano en una trayectoria personal que discurre paralela a la evolución de la lírica latinoamericana entre la poesía impura de la postvanguardia y la poética comunicante.

En el panorama nacional, al impulso de una necesidad de reconstrucción cultural, el desarrollo lírico entre las décadas del veinte y el sesenta impone, de cara al medio siglo, una preocupación por la identidad y la historia que desemboca en una corriente a menudo calificada como épica. Entre la lírica y la épica se ubica, también, el regreso a la tradición del canto americanista en todo el continente, que toma brío tras la publicación del *Canto general* (1950) de Pablo Neruda. El carácter cronístico de una poesía cada vez más abocada al testimonio nos permite una reflexión de las relaciones entre poesía e historia que tratan de ubicar al género respecto al auge, mucho más conocido, de la novela o el teatro históricos.

El presente estudio aborda un segmento central de esta producción, como es la obra adoumiana, para evidenciar su proceso de génesis y caracterización. El análisis de las diferentes tácticas discursivas, retóricas y temáticas contribuye al esclarecimiento de las estrategias poéticas para la reconstrucción de la historia. La subjetividad y parcialidad de estos *Cuadernos* vertebran un mensaje acusador y de rebeldía, que configura un sujeto poético colectivo y nacional en el que Jorge Enrique Adoum busca las raíces de la identidad y el impulso para la utopía.

Palabras clave: nueva épica, poesía histórica, revisión de la Conquista, poesía comunicante, poética coloquial, identidad, poesía ecuatoriana.

ABSTRACT

The present doctoral thesis focuses on a collection of poetry books by Jorge Enrique Adoum called *Los cuadernos de la Tierra* (1952-1961). The works are based on the relationships between poetry and history. The Ecuadorian poet follows a personal journey, that runs parallel to that of Latin American lyricism, encompassing impure, post-avant-garde poetry and the *poética comunicante*, which we will translate as communicative poetics.

On a national plane, lyrical developments between the twenties and the sixties were driven by a need for cultural reconstruction, marked by mid-century issues of identity and history. This led to a trend that has often been called epic. Caught between lyricism and epicism, a return to the tradition of a Song of America could also be observed throughout the continent. It emerged following the publication of Pablo Neruda's *Canto general* (1950). The chronistic nature of a form of poetry that increasingly tended towards testimony brought about a reflection on the relationships between poetry and history. The question was to situate this genre in relation to the much better-known thriving category of the historical novel or play.

The present study addresses the work of Jorge Enrique Adoum, a key component of this genre, in order to shed light on its genesis and to characterise it. An analysis of the different discursive, rhetorical and thematic tactics contributed to clarifying the poetic strategies to reconstruct history. The subjectivity and partiality of these *Cuadernos* form the backbone of an accusatory and rebellious message, shaped by a collective and national poetic subject in which Adoum seeks the roots of identity and a utopian drive.

Keywords: new epic, historical poetry, revision of the *Conquista*, communicative poetics, colloquial poetics, identity, Ecuadorian poetry.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
INTRODUCTION	23
PRIMERA PARTE: LA POESÍA DE JORGE ENRIQUE ADOUM EN EL CONTEXTO ECUATORIANO Y LATINOAMERICANO	
I. LA TRAYECTORIA POÉTICA DE JORGE ENRIQUE ADOUM	37
1.1. Una poética entre el compromiso y el pesimismo colérico	37
1.2. Primera etapa: identidad cultural y poesía histórica	44
1.2.1. <i>Ecuador amargo</i> (1949)	44
1.3. Segunda etapa: compromiso e implicación políticos	55
1.3.1. <i>Carta para Alejandra</i> (1952)	55
1.3.2. <i>Notas del hijo pródigo</i> (1953)	57
1.3.3. <i>Relato del extranjero</i> (1955)	62
1.3.4. <i>Yo me fui con tu nombre por la tierra</i> (1964)	65
1.4. Tercera etapa: desencanto y experimentación	76
1.4.1. <i>Curriculum mortis</i> (1968) y <i>Prepoemas en postespañol</i> (1979)	76
1.4.2. Últimos poemas	87
II. LA POESÍA ECUATORIANA HACIA 1950: LA RECUPERACIÓN HISTÓRICA COMO MEDIO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL	93
2.1. La poesía hacia el medio siglo: las generaciones de la «mayoría de edad»	93

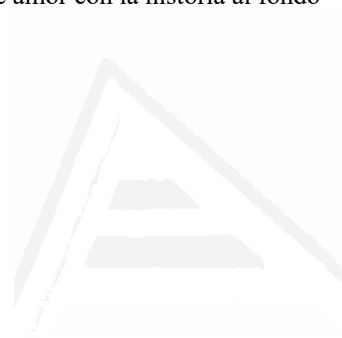
2.2. Contexto histórico	101
2.3. La generación de 1920 y el redescubrimiento de la naturaleza	109
2.4. La generación de 1935 y las formas poéticas de la denuncia	119
2.5. La generación de 1950 y la reformulación de la épica	122
III. ¿UNA NUEVA ÉPICA LATINOAMERICANA? LA POETIZACIÓN DE LA HISTORIA ENTRE LA POESÍA IMPURA Y LA POÉTICA COMUNICANTE	127
3.1. la revisión de la historia en la poesía latinoamericana del medio siglo	127
3.2. Apuntes en torno a la poesía histórica y su enfoque metodológico	147
3.2.1. La poesía histórica en el marco de la literatura histórica	147
3.2.2. Referencialidad y opacidad en la poesía histórica	150
3.2.3. Sobre la referencialidad en la literatura histórica	152
3.2.3.1. La construcción del referente	153
3.2.3.2. La construcción del referido	155
3.2.4. Sobre la finalidad en la literatura histórica	157
3.2.5. Postulados para el estudio de la poesía histórica	159
3.2.5.1. Transgenericidad	162
3.2.5.2. Transtextualidad	165
3.2.5.3. Subjetividad y referencialidad poética	169

SEGUNDA PARTE:
LOS CUADERNOS DE LA TIERRA COMO POESÍA HISTÓRICA

IV. LOS UMBRALES A <i>LOS CUADERNOS DE LA TIERRA</i>: TEXTOS, PARATEXTOS E HIPOTEXTOS	177
4.1. El «Prefacio del autor»: definición, explicación y defensa de los <i>Cuadernos</i>	177
4.1.1. Necesidad de fijar el sentido histórico de los <i>Cuadernos</i>	179
4.1.2. Concepción poética	185
4.1.3. Razones del agotamiento	188
4.1.4. Finalidad de los <i>Cuadernos</i>	191
4.1.5. <i>Los cuadernos de la Tierra</i> como ciclo poético	193
4.2. <i>Ecuador: señas particulares.</i>	
Identidad e historia en la obra ensayística de Jorge Enrique Adoum	198
4.2.1. Para una definición de la identidad nacional	201
4.2.2. Para una integración de la historia en la memoria	206
4.2.3. Para una defensa de la utopía	213
4.3. Citas, versiones y fuentes: el diálogo intertextual en <i>Los cuadernos de la Tierra</i>	218
V. FORMA Y LENGUAJE EN <i>LOS CUADERNOS DE LA TIERRA</i>	225
5.1. La lengua poética en <i>Los cuadernos de la Tierra</i> : historicismo y poeticidad	225

5.2. El léxico y las relaciones entre palabras en el poema	232
5.2.1. Selección léxica: dualidad y develamiento	232
5.2.2. Adjetivación	233
5.2.3. Doble adjetivación	236
5.2.4. «Sustantivo + de + sustantivo»	238
5.2.5. Otras construcciones adjetivales: preposiciones y oraciones subordinadas	242
5.2.6. Coordinaciones	246
5.2.7. Disyunciones	252
5.2.8. Negaciones	254
5.3. La sintaxis	259
5.3.1. Relaciones sintácticas: proliferación, reiteración y desestructuración	259
5.3.2. Construcciones duales y múltiples	260
5.3.2.1. Bimembraciones y apóstrofes	260
5.3.2.2. Plurimembraciones y enumeraciones	268
5.3.3. Estructuras reiterativas	274
5.3.3.1. Anáforas	274
5.3.3.2. Paralelismos	279
5.3.4. Hipérbatos y casos que rozan la anomalía sintáctica	283
5.4. Ritmo, tono y procedimientos visuales	289
5.4.1. Versolibrismo y ritmo en cadena	289
5.4.2. Recursos visuales	290
5.4.2.1. Encabalgamientos sintácticos	290
5.4.2.2. Capacidad significativa de los recursos visuales	294
5.4.3. Tono exclamativo e interrogativo	296
5.5. El lenguaje tropológico	303
5.5.1. Imaginación metafórica: subjetivismo e irracionalismo	303
5.5.2. Procesos metafóricos	308
5.5.2.1. Indistinción entre realidad y sentimiento	309
5.5.2.2. Procesos de abstracción y concreción	315
5.5.3. Simbolización de la historia	318
5.5.3.1. Imágenes con valor emotivo vs imágenes con valor histórico	318
5.5.3.2. Procedimientos de metaforización a partir de elementos históricos	328
VI. HACIA UNA REESCRITURA DE LA HISTORIA NACIONAL EN <i>LOS CUADERNOS DE LA TIERRA</i>	339
6.1. Análisis de <i>Los orígenes</i>	339
6.1.1. Materia histórica: coordenadas del habitante originario	339
6.1.2. Desarrollo poético: la historia como destino	344
6.1.2.1. Naturaleza y telurismo	344
6.1.2.2. Los primeros antepasados	348
6.1.2.3. Herencia y conciencia histórica	351
6. 2. Análisis de <i>El enemigo y la mañana</i>	357
6. 2.1. Materia histórica: una revisión de la conquista incásica	357
6. 2. 2. Desarrollo poético: luces y sombras del Incario	360
6. 2. 2. 1. Una reescritura de los mitos del Incario	360
6. 2. 2. 2. El pueblo a la sombra de los Incas	368
6. 2. 2. 2. 1. Recuperación histórica: la vida en el Tahuantinsuyo	368
6.2.2.2.2. Reivindicación del habitante originario y conciencia histórica	379
6.3. Análisis de <i>Dios trajo la sombra</i>	387
6.3.1. Materia histórica: el diálogo imposible de la conquista	387
6.3.2. Desarrollo poético: encuentro e incomprensión del otro	393

6.3.2.1. La imagen del conquistador	393
6.3.2.1.1. Los motivos del conquistador	393
6.3.2.1.2. El conquistador ante la naturaleza	403
6.3.2.1.3. El conquistador ante el indígena	412
6.3.2.2. La imagen del indígena	418
6.3.2.2.1. Las razones de la derrota	418
6.3.2.2.2. Reivindicación del indígena	429
6.3.2.3. Las imágenes enfrentadas y el diálogo imposible	434
6.3.2.4. El trauma de los vencidos	448
6.4. Análisis de <i>Eldorado</i>	461
6.4.1. Materia histórica: aquellos argonautas de la selva	461
6.4.2. Desarrollo poético: fascinación y fracaso del mito	464
6.5. Análisis de <i>Las ocupaciones nocturnas</i>	473
6.5.1. Materia histórica: las voces de la noche colonial	473
6.5.2. Desarrollo poético: el final de una historia inconclusa	475
6.6. Análisis de <i>Tras la pólvora, Manuela</i>	494
6.6.1. Materia histórica: la libertadora del libertador	494
6.6.2. Desarrollo poético: un canto de amor con la historia al fondo	496
CONCLUSIONES	509
CONCLUSIONS	517
BIBLIOGRAFÍA CITADA	525



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

INTRODUCCIÓN

En su libro de recuerdos *De cerca y de memoria –lecturas, autores, lugares–* (2010), Jorge Enrique Adoum relata una anécdota personal que contiene, en germen, el impulso de la práctica totalidad de su obra y los fundamentos de la presente tesis doctoral. Una tarde, que algunas versiones ubican el 7 de noviembre de 1950, Adoum se encuentra con los también escritores Jorge Carrera Andrade y Hugo Alemán, los músicos y cantantes Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia, el dúo conocido como los «Potolos», y los pintores Jaime Valencia y Oswaldo Guayasamín, en casa de este último. Un cuadro del mismo Guayasamín, titulado *Origen*, se halla en el suelo y Carrera Andrade advierte sobre él la similitud entre la posición del feto en el vientre de la madre y la de los cuerpos en las sepulturas precolombinas; dicho esto, toma un libro al azar y escribe en las guardas del final una primera estrofa. El volumen circula, y Hugo Alemán escribe la segunda, Jaime Valencia la tercera y Jorge Enrique Adoum la cuarta y última estrofa de la que, con música de los «Potolos», iba a ser la conocida canción «Vasija de barro» (2010: 205-206):

Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados,
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro.

Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños.

Arcilla cocida y dura,
alma de verdes collados,
barro y sangre de mis hombres,
sol de mis antepasados.

De ti nací y a ti vuelvo,
arcilla, vaso de barro;
con mi muerte yazgo en ti,
en tu polvo enamorado.

El simbolismo del episodio salta a la vista: dos poetas que, pese a su diferencia de edad, comparten unas preocupaciones similares en torno a la identidad y la historia del país, dos pintores que llevaron a cabo una unión de vanguardismo y el indigenismo que marcó la plástica y la escultura del momento y dos de los representantes más conocidos de la canción popular ecuatoriana. Estos nombres centrales se reúnen en una creación colectiva que resume, en sí misma, los intereses de la cultura nacional del momento: la creación de una identidad cultural que reconoce su mestizaje, entre la recuperación de las culturas originarias y la inevitabilidad del legado hispánico, como muestran estos versos.

A lo largo de su trayectoria, y con la consecuente evolución y cambios de rumbo, la obra de Jorge Enrique Adoum se define, ante todo, por la relación con su contexto político, social y cultural y la preocupación permanente por aunar ética y estética.

Nacido en Ambato en 1926, a los once años se traslada, junto con su familia, a la capital del país. Es en Quito donde cursa estudios de Filosofía y Derecho en la Universidad Central del Ecuador y pronto goza de una vida intelectual activa, como prueban su cercanía con los integrantes del grupo Madrugada, entre otras figuras centrales de las generaciones anteriores.

Entre 1945 y 1947 continúa sus estudios en la Universidad de Chile, en Santiago. Durante un tiempo, trabaja como secretario personal de Pablo Neruda, experiencia que supone un impulso imprescindible durante sus primeros años de escritura y que le brinda la oportunidad de entrar en contacto con algunas de las personalidades españolas y latinoamericanas más influyentes del momento.

A su regreso a Ecuador, entre 1948 y 1963, trabaja como profesor de literatura, como director de la Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y Director Nacional de Cultura en el Ministerio de Educación, y como redactor cultural y colaborador en numerosas revistas. En 1963, nombrado Director Nacional de Cultura y bajo el marco del Programa Principal de la Unesco para el conocimiento de los valores culturales de Oriente y Occidente, se embarca en un viaje a Egipto, India, Japón e Israel, durante el que Ecuador sufre un golpe de estado. Obligado al exilio durante los próximos tres años, tras una breve residencia en París, vive en Beijing, de 1964 a 1966, periodo tras el cual reside en París y Ginebra; a lo largo de estos

años, ejerce varios oficios, como periodista, lector para la editorial Gallimard, o funcionario de las Naciones Unidas.

En 1987 regresa a su país, donde continúa ejerciendo una activa labor creativa, cultural y editorial y recibe muestras de reconocimiento como el Premio Nacional de Cultura Eugenio Espejo en 1989 y la postulación para el Premio Cervantes en 2005. En su patria fallece el 3 de julio de 2009, y sus restos reposan, en una vasija de barro, junto con los de su amigo Oswaldo Guayasamín, en un árbol junto a la casa de este último y su Capilla del Hombre.

Aunque cultiva todos los géneros literarios Adoum es, ante todo, poeta. En 1949, se publica *Ecuador amargo*, su primer libro de versos. Tres años más tarde, en 1952, *Los orígenes* y *El enemigo y la mañana*, los dos primeros volúmenes de *Los cuadernos de la Tierra*, suponen el primer reconocimiento nacional, con la obtención del Premio Nacional de Poesía, otorgado por un jurado compuesto por Jorge Carrera Andrade, el Padre Aurelio Espinosa Pólit y Abel Romeo Castillo.

A lo largo de los siguientes años, aparecen los poemarios *Carta para Alejandra* (1952, Ecuador, La Andariega), *Notas del hijo pródigo* (1953, Ecuador, Editorial Rumiñahui) y *Relato del extranjero* (1955, Ecuador, Ediciones del Ateneo Ecuatoriano).

En 1959, publica *Dios trajo la sombra* (Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana), tercer volumen de *Los cuadernos de la Tierra*, que un año después obtiene el premio de poesía en el primer concurso de Casa de las Américas, de La Habana (con reedición de 1960, Cuba, Ministerio de Educación y Casa de las Américas), institución a la que el autor se encontrará ligado durante toda su vida, en un permanente apoyo a la Revolución.

En 1961, aparece *Eldorado y Las ocupaciones nocturnas*, el último poemario que forma parte de *Los cuadernos de la Tierra* (Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana). Estos reaparecen en 1963 (Ecuador, Casa de la Cultura Ecuatoriana), en 1988 (Guayaquil, Universidad de Guayaquil), en 2008 (Ecuador, Colección Bicentenario Ministerio de Cultura – El Telégrafo) y en las recopilaciones de sus poesías completas (2005, 2008).

En 1973 se publica *Informe personal sobre la situación* (Madrid, Colección Aguari-bay de poesía, también en 1975, Cuba, Casa de las Américas), antología personal que, a una selección de su poesía escrita hasta el momento, añade dos conjuntos inéditos, *Curriculum mortis* y *Prepoemas en postespañol*. Estos dos conjuntos se ven ampliamente aumentados, junto con un nuevo resumen de la obra previa y la incorporación de otros inéditos bajo el

rótulo de «textos exdispersos», en una nueva antología: *No son todos los que están. Poemas, 1949-1979* (1979, Barcelona, Seix Barral).

En 1993, aparece *El amor desenterrado y otros poemas* (Ecuador, Editorial El Conejo), que incluye cuatro conjuntos dispersos: el que da título a la obra, «Postales del trópico con mujeres», «Sobre la inutilidad de la semiología» y «Tras la pólvora, Manuela», que será reintegrado al proyecto del que formaba parte originalmente, *Los cuadernos de la Tierra*, en sus posteriores versiones. Más tarde, *...ni están todos los que son* (1999, Ecuador, Eskeletra Editorial) es, como el título indica, una revisión y ampliación de la antología publicada veinte años antes por Seix Barral.

En el año 2005, con la propuesta para el premio Cervantes, la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión edita en seis volúmenes sus *Obras (in)completas: Poesía* (I), *Ensayo* (II), *Periodismo y Teatro* (III), *Testimonio* (IV) y *Narrativa* (V y VI).

Por último, en 2008 aparece *Poesía hasta hoy (1949-2008)* (Quito, Ediciones Archipiélago) la última edición a cargo del autor, junto con Nicole Rouan-Adoum, en dos volúmenes; la decisión de imprimir los poemas a una sola cara y la escasa circulación son los inconvenientes de una edición que, en cualquier caso, consideramos la versión definitiva del autor. Ese mismo año según los créditos, y en 2010 según el colofón, aparece un volumen homónimo (Caracas, Monteávila Editores Latinoamericana), que no sigue esta última versión con la que comparte nombre, sino la editada en 2005. Por lo tanto, en este trabajo, emplearemos la edición de 2008 por Archipiélago en todo lo que tenga que ver con la poesía completa del autor; sin embargo, en nuestro estudio de *Los cuadernos de la Tierra* citaremos por la edición reciente de Ultramarinos (Barcelona, 2016), principalmente por motivos de disponibilidad en el mercado español.

La producción narrativa de Adoum responde a los diferentes cuestionamientos y ampliaciones del realismo –aspecto sobre el que él mismo reflexionó– que caracterizan este período, tanto dentro de las fronteras ecuatorianas como en el marco del *postboom* y la nueva novela hispanoamericana. Su primera novela, *Entre Marx y una mujer desnuda*, es publicada en 1976 (México, Siglo XXI Editores) y obtiene el premio Xavier Villaurrutia ese mismo año. No en vano, algunas ediciones (aunque no todas) presentan este artefacto narrativo bajo el pirandelliano subtítulo de «–texto con personajes–», pues el mismo texto se convierte en el protagonista principal, definido por un fuerte experimentalismo que se enfoca tanto en el lenguaje como en la forma novelesca.

El texto conjuga diferentes niveles, con una estructura de cajas chinas o *mise en abyme*, de modo que se entrecruzan distintos planos de sentido: la reflexión metaliteraria es parte fundamental del discurso, que trasunta la misma figura del autor y muestra el andamiaje sobre el que se construye un desarrollo argumental inspirado –de forma reconocida– en la figura del novelista Joaquín Gallegos Lara. El resultado es un texto complejo, fuertemente autoconsciente, lúdico y (auto)paródico, pero también crítico y comprometido con la realidad social, política y literaria ecuatoriana del siglo XX; en este, la disyuntiva entre lo social y lo privado planteada desde el mismo título busca una solución a partir de la ruptura y ampliación de los moldes literarios habituales.

Ciudad sin ángel (1995, México, Siglo XXI Editores) mantiene la mayoría de esas características, aunque atemperadas por un mayor peso de la trama. Desestructurada en varios tiempos y entre Europa y América, la novela se presenta como la historia de amor entre un pintor y dos mujeres: el recuerdo de una de ellas, desaparecida por formar parte de la resistencia frente a un gobierno dictatorial en un país innombrado, acaba por dominar la narración y convertirse en símbolo de la diferencia entre ambos continentes. El verdadero centro de la obra es la denuncia política y la reflexión acerca del compromiso y el testimonio en el arte: la ruptura de la anécdota mediante las reflexiones del protagonista en nota al pie acerca de la escisión entre la pintura (el arte, en general) y la vida, la inserción de numerosas citas a otros autores (señaladas al final de la obra) o la discusión metaliteraria a partir de las incursiones del propio autor-narrador configuran, desde otro punto de vista, los tópicos centrales del autor.

Por último, *Los amores fugaces (Memorias imaginarias)* (1997, Barcelona, Seix Barral) es la menos experimental de sus obras narrativas, si bien puede verse –como propone el título– como un juego con cierta literatura del yo que mantiene, en el fondo, la misma preocupación entre amor, política y arte que vemos en el resto de su obra.

La obra dramática adoumiana también se mueve entre la denuncia y la experimentación. *El sol bajo las patas de los caballos* es estrenada el año 1970 por la compañía Théâtre de l'Atelier, con dirección de François Rochaix, en Ginebra, y posteriormente llevada a Laussane, Yverdon y Annency; en 1974 aparecen dos nuevas versiones: una en el Théâtre de la Cité Universitaire de París, con dirección de Fabio Pacchioni, y otra en Perú, por el grupo Cuatro Tablas (Juan Carlos Tajés, 2010; Guzmán Bárcenas, 2016). La primera versión impresa sería publicada en el número 14 de la revista *Conjunto* (1972), de La Habana, y más tarde en el primer número de *La última rueda* (1975, Quito). Como punto de

partida, la pieza supone una adaptación de la trama que el autor ya había trabajado en *Dios trajo la sombra*: la conquista del Tahuantinsuyo, desde la llegada de Francisco Pizarro y sus huestes hasta la captura y muerte de Atahualpa. En la traslación de género, se mantienen algunos de los recursos del poemario (como algunas de las principales escenas, determinados parlamentos de carácter fuertemente lírico, o la incorporación de citas de otros textos, que es incluso ampliada respecto a esa obra precedente), a los que se suman nuevos recursos favorecidos por la representación teatral: el desarrollo de personajes, cierta dosis de humorismo y, ante todo, una técnica de anacronismo intencional en la que la superposición temporal busca convertir este argumento de base en «ejemplo o símbolo de todas las conquistas» (Adoum 2005: 12).

En 1981, la Casa de la Cultura Ecuatoriana realiza una edición conjunta del *Teatro* de Jorge Enrique Adoum, que incluye la obra citada junto con *La subida a los infiernos*, y ambas se vuelven a recopilar en el tercer volumen de las *Obras (in)completas* (2005). Como el autor indica en la nota introductoria a este último, esta segunda pieza data de 1981, aunque en la edición de la Casa de la Cultura apareciera la fecha de 1976. Su inspiración se encuentra, según el citado texto, en una película no realizada por Charles Chaplin acerca de los pecados capitales. A partir de esta premisa, Adoum escenifica una obra que se desarrolla «en un cabaré de mala fama, administrado por una empresa multinacional, y cuyo espectáculo consiste en una versión erótica (o pornográfica) de la pasión y muerte de Jesús» (Adoum 2005: 12); en esta, el público asiste a diferentes tramas en cada una de las mesas del local, que representan «como otros tantos pecados actuales, el hundimiento de un matrimonio tradicional, los negocios y la explotación internacionales, la tortura oficial, la conspiración militar contra un régimen democrático» (*ibid.*). Con una particular mezcla de surrealismo, pesimismo existencialista, humor grotesco y crítica desesperanzada, la obra no ha sido estrenada.

En el campo del ensayo, destacan *Poesía del siglo XX* (1957, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana), *La gran literatura ecuatoriana del 30* (1984, Quito, Editorial El Conejo), *Sin ambages: textos y contextos* (1989, Quito, Planeta del Ecuador), *Guayasamín: el hombre, la obra, la crítica* (1998, Nürnberg, Verlag Das Andere), *Ecuador: señas particulares* ([1997] 2000, Quito, Eskeletra) y *Aproximación a la paraliteratura* (2006, Quito, Ediciones Archipiélago). Además, también cabe añadir la recopilación de artículos y crónicas periodísticas: *Mirando a todas partes* (1999, Quito, Seix Barral) y el libro de memorias *De cerca y de memoria: lecturas, autores y lugares* (2002, Quito, Ediciones Archipiélago).

No son muchos los acercamientos y estudios críticos a la obra de este autor, si no desconocido u olvidado, al menos de ubicación compleja. Por un lado, su nacimiento en el margen ecuatorial de Latinoamérica lo ubica de forma dispareja con respecto a otros países de mayor presencia –y también tradición e infraestructura críticas, por qué negarlo– internacional, mientras que su largo exilio le aleja, en cierto modo, de la producción patria posterior, con la que, sin embargo, ha tenido una permanente relación e influencia. Por otro, sus firmes convicciones ideológicas han hecho de su figura un perfil incómodo, al que tampoco ayuda una evolución literaria que, sin perder el norte de sus ideales éticos, ha transitado por los diferentes caminos estéticos del tiempo que le tocó vivir siempre con un paso personal, que lleva hasta una obra arriesgada y de clasificación compleja.

Estos diferentes factores pueden explicar un estado de la cuestión más bien escueto respecto a la producción poética adoumiana. La valoración de Jorge Enrique Adoum resulta imprescindible en las panorámicas o antologías dedicadas a la literatura ecuatoriana (véase la bibliografía citada en el capítulo segundo); en las historias literarias o panoramas continentales, sin embargo, su presencia es escasa y, generalmente, secundaria (Yurkievich, 1972; Fernández, 1987; Sáinz de Medrano, 1989; Alemany, 1997; Bellini 1997; Binns, 2008).

En cuanto a los estudios específicos de la figura del autor, destacan, sobre todo, los estudios de extensión breve o media como revisión general de su trayectoria (Hamilton, 1965; Jiménez, 1998 [1974]; Selva, 1976; Aguilera, 1981; Balseca, 1997 y Millares, 2011), en muchas ocasiones, como introducción a una antología poética (Rivas Iturralde, 1992; Vallvey, 1998; Labastida, 2009; Oquendo Troncoso, 2016); por su parte, los artículos de interés centrados en aspectos específicos de su producción son francamente escasos (Corrales, 1990; Montesinos, 1993; Martínez, 1997; Chauvin, 2009; Moreno, 2011; Rojas, 2011)¹.

La poesía de Adoum ha sido objeto de tres tesis doctorales. El estudio de Pablo Arturo Martínez Arévalo (1990) supone el primer intento de realizar una aproximación completa a la obra del autor ecuatoriano: la definición de la obra adoumiana a partir de la coordinación de tres categorías interpretativas, como son la ideología, la estética y la historia, da lugar a un acercamiento panorámico y ecléctico, con base en la crítica marxista y la metodología de la crítica política (Terry Eagleton) y la poética y estética sociológicas e

¹ Durante este tiempo, hemos adelantado en algunas publicaciones parte de nuestro estudio acerca de la obra de Adoum. Estas se encuentran en la base de parte de este trabajo, si bien con grandes ampliaciones y modificaciones: Gómez Soriano 2020 es una versión previa y muy reducida de nuestra panorámica de la obra adoumiana, mientras que 2019a y 2019b anticipan parte de nuestro análisis de algunos aspectos concretos de *Los cuadernos de la Tierra*.

ideológicas (Alan Swingewood). Tras una somera trayectoria vital y literaria y una caracterización del pensamiento adoumiano mediante una nutrida selección de artículos y entrevistas, el texto presenta dos grandes núcleos, con el análisis de *Los cuadernos de la Tierra* y de *Entre Marx y una mujer desnuda*.

El trabajo de Víctor M. Rodríguez (1993) tiene su aportación más interesante, para nosotros, en el énfasis en la recuperación de la historia en la obra de Pablo Neruda, Jorge Enrique Adoum y Ernesto Cardenal. La adaptación de los postulados de Northrop Frye acerca de la terminología y la metodología de las formas enciclopédicas, que podría resultar de gran interés como solución a la encrucijada genérica de estos textos, acaba sin embargo por opacar un análisis que requeriría de mayor extensión y profundidad tanto en su examen individual como en el diálogo entre los poemarios seleccionados (y que, por otro lado, únicamente contempla los tres primeros volúmenes de *Los cuadernos de la Tierra*).

La monografía de José Raúl Guzmán Bárcenas (2010) supone el estudio más completo, hasta el momento, de la obra poética de Jorge Enrique Adoum, y tiene su principal valor en las conexiones trazadas entre los textos y su contexto personal, social y político, si bien puede resultar, por esa misma razón, más descriptiva y exegética que plenamente analítica en sus valoraciones². En ninguna de estas tres monografías, en definitiva, se plantean de manera exhaustiva y pormenorizada los que nos parecen los principales campos de estudio para la comprensión de los *Cuadernos*: por un lado, su ubicación en el panorama poético tanto nacional como continental; y, por el otro, el análisis estilístico de los poemarios y la interpretación de su contenido de acuerdo con el proceso de conversión de la materia histórica en material poético, a partir de la relación con las fuentes historiográficas y la reescritura de las mismas. Estos serán, precisamente, nuestros principales intereses en estas páginas.

La presente tesis doctoral plantea el estudio *Los cuadernos de la Tierra* de Jorge Enrique Adoum como un ejemplo del viraje de determinada línea poética latinoamericana que, en torno a los años 50 y 60 del pasado siglo, condujo a un replanteamiento de las relaciones entre lírica y épica. La recurrencia a ese doble marbete, que se ha convertido en un verdadero tópico para este corpus literario, no es sino un intento por recurrir a los cánones tradicionales para explicar una poética heterogénea.

² Hemos descartado de esta revisión los artículos periodísticos que son apenas una breve reseña de determinada obra o los numerosos textos que son, de una u otra manera, panegíricos, homenajes o recuerdos del autor, pero que no contienen un pensamiento crítico respecto a sus textos. Tampoco incluimos trabajos universitarios de menor alcance, como las tesis de maestrías, si bien su creciente presencia en los últimos años en la universidad ecuatoriana puede verse como un indicador de la pervivencia del autor.

Sentados estos propósitos, ordenamos nuestro trabajo en dos bloques principales. La primera parte está dedicada a ubicar *Los cuadernos de la Tierra* en su contexto literario, político y cultural, de acuerdo con tres niveles de interés: la trayectoria personal, la nacional y la continental. La segunda parte se centra en el estudio del citado ciclo poético, a partir de diferentes puntos de vista: las reciprocidades de este conjunto con el resto de la producción adoumiana, un estudio estilístico y el acercamiento temático de los diferentes poemarios.

En el primer capítulo, esbozamos un perfil de la producción poética de Jorge Enrique Adoum. La interrelación entre ética y estética nos permite explicar esta evolución lírica como respuesta a diferentes búsquedas temáticas y formales. La tensión derivada de esa doble querencia ubica esta poesía en un filo permanente entre el compromiso y lo que él mismo denominó un pesimismo colérico. En este itinerario, tratamos de resaltar las reflexiones metaliterarias del autor y comparar sus versos con sus consideraciones extrapoéticas, como las expresadas en artículos o entrevistas; este diálogo alumbrará de diferentes maneras la obra y la personalidad del autor: los intereses, los cambios de rumbo, incluso las divergencias entre las aspiraciones explícitas y los resultados poéticos son una muestra de ese carácter del autor.

Frente a las propuestas que han observado poéticas absolutamente diferenciadas a lo largo de su obra, tratamos de mostrar una trayectoria que varía dentro de unos intereses centrales. De acuerdo con estos postulados, observamos tres grandes momentos en el recorrido poético del autor ecuatoriano: una primera etapa centrada en la identidad cultural y la revisión histórica, una segunda marcada por el compromiso y la implicación política, y una tercera definida por el desengaño y la experimentación, en las que buscaremos las principales continuidades e innovaciones.

El segundo capítulo se guía por la intención de conocer el panorama poético ecuatoriano, uno de los que dispone de menor presencia internacional en campo de los estudios latinoamericanistas. Para comprender el interés de *Los cuadernos de la Tierra* en el marco de la literatura nacional, describimos un breve período de la historia de esta tradición en torno al medio siglo, momento de la entrada en escena de la generación de Adoum y el desarrollo de la primera etapa de su obra. El contexto social, político y cultural del Ecuador favorece la implicación del campo literario en la conformación de la identidad nacional. En este sentido, apuntamos un estudio intergeneracional centrado en esa temática medular, para tratar de descubrir una de las líneas vertebradoras de la producción lírica del país, con la que entronca directamente nuestro objeto de estudio. El redescubrimiento del paisaje, la paulatina incorporación de la realidad cotidiana e indígena, la denuncia social y la plasmación de

la historia son algunas de las principales líneas que conducen, a mediados de la centuria pasada, a una producción poética que se ha calificado, a menudo, como épica.

Si el particular recorrido de la lírica ecuatoriana se encamina hacia intereses épicos con especial énfasis, cabe señalar que no se trata de un movimiento aislado y exclusivo dentro de la América Latina. El capítulo tercero se encuentra dedicado a la recuperación poética de la historia entre la poesía impura y la poética comunicante. El *Canto general* de Pablo Neruda, publicado exactamente al mediar el siglo, marca esta línea a la que se sumarán algunos de los principales autores de los años cincuenta y sesenta: el mismo Adoum, Antonio Cisneros, Juan Liscano o Ernesto Cardenal recorrerán este camino, incorporando sus propios intereses. Esta corriente ha sido conectada, de manera insistente, con el género de la épica; en consecuencia, plantearemos una revisión de estos términos y algunas reflexiones acerca del que resulta el eje de esta problemática: las relaciones entre poesía e historia.

Esta ideación, de carácter teórico, resulta uno de los objetivos centrales de nuestro estudio desde el inicio: en dependencia con los otros géneros que componen la literatura histórica, trataremos de analizar las particulares correspondencias entre poesía e historia, como base para nuestro estudio particular de la producción de Jorge Enrique Adoum. A partir de esa base, organizamos nuestro estudio de los *Cuadernos* de acuerdo con tres intereses: el estudio de los paratextos como modulador de la historicidad poética, las características del lenguaje poético adoumiano y la revisión de la historia realizada en la obra.

La importancia del paratexto como umbral de la obra es el centro del capítulo cuarto, dedicado a la dependencia intertextual entre *Los cuadernos de la Tierra* y otra serie de discursos. En primer lugar, estudiamos el «Prefacio del autor» a estos poemarios, para observar su determinación en la lectura de los mismos. Seguidamente, con una mayor amplitud, nos acercamos a otros escritos del autor, cuyos paralelismos con estos versos clarifican su lectura: la importancia de la historia y la identidad a lo largo de toda la obra adoumiana nos permitirá establecer una serie de correlaciones y persistencias que expliquen mejor la obra poética. Por último, planteamos una reflexión acerca de otras obras con las que el autor establece un diálogo directo: estas, que consideramos como las fuentes de la obra de Adoum, nos permitirán discernir el proceso de génesis y creación poética.

El capítulo quinto está dedicado a un estudio del lenguaje y la forma de los *Cuadernos*. Con unos planteamientos derivados eminentemente de los estudios estilísticos, trataremos de desentrañar los principales procedimientos de la poética adoumiana según los

diferentes niveles del lenguaje, con el empeño central de vincular estos con los procesos de poetización de la historia.

Para finalizar, y con base en los dos capítulos precedentes, se desempeña un análisis temático de este ciclo épico-lírico. Trazamos este capítulo de acuerdo con dos ejes vertebradores, que responden a lo que hemos denominado la materia histórica y el desarrollo poético. A partir de ellos, pretendemos reflejar el argumento y los temas centrales de esta poesía y comprender el pensamiento y los procesos poéticos que conforman la versión adoumiana de la historia y su impacto en el lector. Los anteriores planteamientos acerca de esta lengua y el diálogo con las fuentes nos permitirá alcanzar la finalidad central de este trabajo: desenrañar el método de reescritura poética elaborado por Adoum para la transformación de una serie de elementos historiográficos previos en la poesía de *Los cuadernos de la Tierra*.

Estas palabras preliminares estarían incompletas sin mencionar numerosas deudas y agradecimientos. En primer lugar, a Carmen Alemany y Beatriz Aracil, por su sabiduría, su paciencia, su comprensión y su guía: sin ellas, este trabajo no hubiera sido posible. Todo lo aprendido del profesorado del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante se deja ver, sin duda, en las mejores partes que pueda haber en estas páginas. En especial, tengo que mencionar a todo el equipo del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti: debo a Eva Valero, Reme Mataix y José Carlos Rovira casi todo lo que sé de esta América sin nombre.

Quiero recordar, también, a quienes me han apoyado durante este doctorado. Especialmente, gracias a Patrizia Spinato, del I.S.E.M. – C.N.R. de Milano, por su tiempo y ayuda, y por haber facilitado una estancia extraordinaria en unos tiempos extraordinarios, así como a Luis Carlos Mussó, que me diera una generosa bienvenida en mis días en Quito y ha continuado el diálogo desde Santiago de Guayaquil. Sin extender la lista de nombres, los encuentros con los miembros de la Asociación Aleph de Jóvenes Investigadores han sido siempre fructíferos y alentadores.

No me olvido de los encuentros que se han convertido en amistades. Víctor M. Sanchis, Ignacio Ballester, Ferran Riesgo y Elisa Munizza han acompañado, apoyado y enseñado. Con Alberto Santacruz he compartido maternidad académica y una fraternidad que solo puedo calificar de inestimable. A las amistades de antes y las de siempre, las que han alentado y comprendido durante este tiempo, simplemente gracias.

Todas estas páginas no hubieran tenido sentido sin mi familia: para mi hermano, para mi padre, para mi madre; para ellos, para quienes todas las palabras faltan o sobran.

INTRODUCTION

In his memoirs, *De cerca y de memoria – lecturas, autores, lugares* – (2010), Jorge Enrique Adoum recounts a personal anecdote that contains the seeds of the drive underlying almost all his work and the foundations of the present doctoral thesis. One afternoon, according to some versions, on the 7 November 1950, Adoum, together with the writers Jorge Carrera Andrade and Hugo Alemán, the musicians and singers Gonzalo Benítez and Luis Alberto Valencia, the duo known as the “Potolos”, and the painters Jaime Valencia and Oswaldo Guayasamín all gathered at the home of the latter. A painting by Guayasamín himself, entitled *Origen*, lies on the floor. Carrera Andrade remarks how the position of a foetus in the mother's womb is similar to that of the bodies of pre-Columbian sculptures; upon this, he randomly picks a book and writes a first stanza on the flyleaf. The book circulates around the room, and Hugo Alemán writes the second stanza, Jaime Valencia the third, and Jorge Enrique Adoum the fourth and last stanza, which would become the famous song “Vasija de barro” to the music of the “Potolos” (2010: 205-206):

Yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados,
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro.

Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños.

Arcilla cocida y dura,
alma de verdes collados,
barro y sangre de mis hombres,
sol de mis antepasados.

De ti nací y a ti vuelvo,
arcilla, vaso de barro;
con mi muerte yazgo en ti,
en tu polvo enamorado.

The symbolism of the episode is plain to see. Despite their age difference, the two poets shared similar concerns about their country's identity and history. These two painters brought together the avant-garde and indigenism that distinguished the plastic arts and sculpture of the time. Not to forget two of the most illustrious exponents of Ecuadorian popular song. These major names united in a collective creation that summarises, in itself, the interests of the national culture of the time: the formation of a cultural identity that acknowledges its miscegenation, one that is half-way between the recovery of the original cultures and its inescapable Hispanic legacy, as shown in these verses.

Throughout his trajectory and its resulting shifts of direction, Jorge Enrique Adoum's work is marked, above all, by its links with the political, social and cultural context as well as a constant desire to combine ethics and aesthetics.

Born in Ambato in 1926, he moved at the age of eleven with his family to the capital of the country. In Quito, he studied Philosophy and Law at the Central University of Ecuador and was soon to enjoy a buoyant intellectual life, as illustrated by his close relationship with members of the Madrugada group, among other key figures of the preceding generations.

Between 1945 and 1947, he continued his studies at the University of Chile, in Santiago. He worked for a while as Pablo Neruda's personal secretary. This experience was a major boost in his initial writing years and enabled him to meet some of the most influential Spanish and Latin American figures of the time.

Between 1948 and 1963, upon his return to Ecuador, he worked as a professor of literature, as the director of the Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, as the National Director of Culture within the Ministry of Education, and as a cultural editor and collaborator for numerous journals. In 1963, in his role of National Director of Culture, he embarked on a trip to Egypt, India, Japan and Israel as part of UNESCO's Major Project on the Mutual Appreciation of Eastern and Western Cultural Values. During this time, Ecuador suffered a coup. Over that period, after a brief stay in Paris, he lived in Beijing from 1964 to 1966, and then in Paris and Geneva. He engaged in various professions, such as journalist, reader for the Gallimard publishing house, or United Nations staff member.

In 1987 he returned to his country, where he actively pursued creative, cultural and editorial work. His received recognition through a number of awards, such as the Eugenio Espejo National Culture Prize in 1989 and a nomination for the Cervantes Prize in 2005. He died on 3 July 2009 in his homeland. His remains rest in a clay urn, along with those of his friend Oswaldo Guayasamín, in a tree next to Guayasamín's house and his Capilla del Hombre (the Chapel of Man).

Although Adoum cultivated all literary genres, the author was above all a poet. His first book of verses, *Ecuador amargo*, was published in 1949. Three years later, in 1952, the first two volumes of *Los cuadernos de la Tierra*, *Los orígenes* and *El enemigo y la mañana* brought him nationwide recognition for the first time: he obtained the National Poetry Prize, awarded by a jury composed of Jorge Carrera Andrade, Father Aurelio Espinosa Pólit and Abel Romeo Castillo.

More poetry books would appear over the next few years: *Carta para Alejandra* (1952, La Andariega, Ecuador), *Notas del hijo prodigo* (1953, Editorial Rumiñahui, Ecuador) and *Relato del extranjero* (1955, Ediciones del Ateneo Ecuatoriano, Ecuador). In 1959, he published *Dios trae la sombra* (Casa de la Cultura Ecuatoriana, Ecuador), the third volume of *Los cuadernos de la Tierra*. It won the poetry prize a year later in the first Casa de las Américas contest of La Havana (where the book was republished in 1960, Ministry of Education and Casa de las Américas, Cuba). The author would maintain links with this institution all his life, in an act of constant support to the Revolution.

In 1961, *Eldorado y Las ocupaciones nocturnas* appeared, it was the last collection of poems of *Los cuadernos de la Tierra* (Casa de la Cultura Ecuatoriana, Ecuador). The latter were republished, in full, in 1963 (Casa de la Cultura Ecuatoriana, Ecuador), in 1988 (University of Guayaquil), in 2008 (Bicentennial Collection Ministry of Culture – El Telégrafo, Ecuador) and in his complete poetry compilations (2005, 2008).

In 1973, he published *Informe personal sobre la situación* (Madrid, Aguaribay Collection of poetry, also in Cuba, Casa de las Américas, 1975). This personal anthology added two unpublished collections to a selection of his poetry written so far: *Curriculum mortis* and *Prepoemas en postespañol*. These two series were greatly extended with a new selection as well as other unpublished works under the label “textos exdispersos” in a new anthology: *No son todos los que están. Poemas, 1949-1979* (1979, Barcelona, Seix Barral).

El amor desenterrado (Editorial El Conejo, Ecuador, 1993) was published in 1993. It includes three series of poems: the one that gives the title to the work, “Postales del trópico

con mujeres” and “Sobre la inutilidad de la semiología”. Later, *...ni están todos los que son* (Eskeletra Editorial, Ecuador, 1999) is, as the title suggests, a revision of the anthology published twenty years earlier by Seix Barral, with new, added poems.

In 2005, following a proposal of the Cervantes Prize, the Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión published his *Obras (in)completas* in six volumes: *Poetry* (I), *Essay* (II), *Journalism and Plays* (III), *Testimony* (IV) and *Narrative* (V and VI).

Finally, *Poesía hasta hoy (1949-2008)* was published in two volumes in 2008, the last edition to be undertaken by the author together with Nicole Rouan-Adoum. The decision to print the poems on single sides and its poor circulation constituted drawbacks. In any event, we consider this edition to be the author’s definitive version. That same year, according to the credits—and in 2010, according to the colophon—a homonymous volume appeared (Monteávila Editores Latinoamericana, Caracas). It follows the version published in 2005 (not this latter version of the same name). Therefore, in this work, we will use the Archipelago 2008 edition of the author’s complete works of poetry. We will, however, cite the recent edition of *Los cuadernos de la Tierra* by Ultramarinos (2016), mainly because of its availability on the Spanish market.

Adoum's narrative production responds to the different questions and extensions of realism that characterise this period –an aspect he reflected on himself–, both within Ecuadorian borders and within the framework of *the postboom* and the new Latin American novel. His first novel, *Entre Marx y una mujer desnuda*, was published in 1976 (Siglo XXI Editores, Mexico) and was awarded the Xavier Villaurrutia prize that same year. Unsurprisingly, some editions (not all though) present this narrative artefact under the Pirandellian subtitle of “-text with characters-”, since the text itself becomes the protagonist, defined by powerful experimentalism centred on both language and the novel form.

The text presents a multi-level structure, which resembles a Chinese box style, or *mise en abyme*. Different planes of meaning thus intersect: metaliterary reflection is an essential component of the discourse, and it exudes the author figure himself, laying out a scaffolding of a storyline openly inspired by the figure of Joaquín Gallegos Lara. This backdrop gives rise to reflections and the questioning of the Ecuadorian social, political and literary realities of the twentieth century. The result is a complex, powerfully self-conscious text, that is playful and (self-)parodic, as well as critical and committed to reality. One in which the quest to solve the social and private conundrum evoked in the title goes through the breaking and expanding of conventional literary moulds.

Ciudad sin ángel (1995, Siglo XXI Editores, Mexico) reproduced most of these characteristics, though modulated by a greater importance of the anecdote. Unstructured across time—over various epochs—and space—between Europe and America—the novel tells a love story between a painter and two women. Ultimately, they symbolise the difference between both continents and the permanent abuse of the latter. The memory of one of them dominates the narrative: she disappears because she resists against a dictatorial government in an unnamed country—a symbol of the whole continent. At the heart of the work is political denunciation and a reflection on the role of engagement and testimony in art. Other perspectives are introduced, giving form to the author's central topics by way of the following procedures: story interruptions based on the main character's reflections in the footnotes on the division between painting (and art, in general) and life; numerous quotations from other authors (indicated at the end of the work); or the metaliterary discussion raised by the author-narrator's intrusions.

Finally, *Los amores fugaces (Memorias imaginarias)* (1997, Seix Barral) is the least experimental of his narrative works, although it can be understood—as suggested by the title—as a play on a certain literature of the self, against a backdrop of love, politics and art, i.e., the same themes that we find in the rest of his work.

Adoum's playwriting also plies between denunciation and experimentation. *El sol bajo las patas de los caballos* premiered in 1970 in a performance given by the company Théâtre de l'Atelier, directed by François Rochaix, in Geneva. It was later taken to Lausanne, Yverdon and Annecy. In 1974, two new versions were staged: one at the Théâtre de la Cité Universitaire de Paris, directed by Fabio Pacchioni, and another in Peru, by the group Cuatro Tablas (Juan Carlos Tajés, 2010; Guzmán Bárcenes, 2016). The first printed version would be published in issue number 14 of the magazine *Conjunto* (1972), in Havana, and in the first issue of *La última rueda* (Quito, 1975). As a starting point, the piece is an adaptation of the plot that the author had already worked on in *Dios trajo la sombra*: the conquest of Peru, from the arrival of Francisco Pizarro and his men to the capture and death of Atahualpa. In the construing of the genre, several components of the poetry collection are maintained (e.g., some of the main scenes, certain powerfully lyrical speeches, or the incorporation of quotations from other texts, going even further than in the previous work), to which new resources are added, based on theatrical representation: character developments, a certain dose of humour. But above all, the author applies a technique of intentional anachronism, in

which temporal superimpositions seek to turn this essential plot into an «ejemplo o símbolo de todas las conquistas» (Adoum 2005: 12).

In 1981, the Casa de la Cultura Ecuatoriana produced a joint edition of the *Teatro* de Jorge Enrique Adoum, bringing together the work above and *La subida a los infiernos*. Both were collected again in the third volume of the *Obras (in)completas* (2005). The author indicates in the introductory note that the work dates back to 1981, although the Casa de la Cultura edition mentions the year 1976. Its inspiration was drawn, according to this introduction, from a film by Charlie Chaplin—that was never made—about deadly sins. Adoum stages a work that takes place «en un cabaré de mala fama, administrado por una empresa multinacional, y cuyo espectáculo consiste en una versión erótica (o pornográfica) de la pasión y muerte de Jesús» (Adoum 2005: 12). Meanwhile, the public is witnessing different stories unfolding at each table in the Cabaret. They all represent «como otros tantos pecados actuales, el hundimiento de un matrimonio tradicional, los negocios y la explotación internacionales, la tortura oficial, la conspiración militar contra un régimen democrático» (*ibid.*). With its particular mix of surrealism, existentialist pessimism, grotesque humour and bleak critique, the play was never premiered.

Notable among his essays are: *Poesía del siglo XX* (1957, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito), *La gran literatura ecuatoriana del 30* (1984, Editorial El Conejo, Quito), *Sin ambages: textos y contextos* (1989, Planeta del Ecuador, Quito), *Guayasamín: el hombre, la obra, la crítica* (1998, Nürnberg, Verlag Das Andere), *Ecuador: señas particulares* ([1997] 2000, Eskeletra, Quito) and *Aproximación a la paraliteratura* (2006, Ediciones Archipiélago, Quito). Also worthy of note are his collection of journalistic articles and reports: *Mirando a todas partes* (1999, Seix Barral, Quito) and the memoir *De cerca y de memoria: lecturas, autores y lugares* (2002, Ediciones Archipiélago, Quito).

Critical approaches and major studies of Adoum's work are few and far between while the author is, if not unknown or forgotten, difficult to locate. On the one hand, he was born on the equatorial edge of Latin America, a location that laid down an uneven basis compared to other more internationally established countries—and, admittedly, ones with more advanced critical traditions and infrastructure. In addition, his long exile distanced him somewhat from his later production in his homeland, with which he nevertheless maintained a permanent connection and influence. Furthermore, his firm ideological convictions made him an uncomfortable figure. And this status was reinforced by his literary

evolution: never losing sight of his ethical ideals, he followed the various aesthetic paths of his times adopting a personal stance, leading to risky poetry, that is difficult to categorise.

These different factors may explain why a review of the state of the art of Adoum's poetics is rather brief. Jorge Enrique Adoum's place and appraisal are essential in the panorama of Ecuadorian literature or anthologies (see the corresponding chapter); his presence, however, is scarce and generally secondary in literary histories or continental reviews (Yurkievich, 1972; Fernández, 1987; Sáinz de Medrano, 1989; Alemany, 1997; Bellini 1997; Binns, 2008).

Notable among the author's specific analyses are short or medium-length studies offering broad perspectives of his trajectory (Hamilton, 1965; Jiménez, 1998 [1974]; Selva, 1976; Aguilera, 1981; Balseca, 1997 and Millares, 2011). They often correspond to introductions to a poem anthology (Rivas Iturralde, 1992; Vallvey, 1998; Labastida, 2009; Oquendo Troncoso, 2016). For their part, articles of interest focusing on specific aspects of his works are clearly scarce (Corrales, 1990; Montesinos, 1993; Martínez, 1997; Chauvin, 2009; Moreno, 2011; Rojas, 2011)³.

Adoum's poetry has been the subject of three doctoral thesis. The study by Pablo Martínez Arévalo (1990) represents the first attempt to carry out a complete approach to the work of the Ecuadorian author. The definition of the adoumian literature is based on the coordination of three interpretive categories: ideology, aesthetics and history, which leads to a panoramic and eclectic approach, based on Marxist and political criticism (Terry Eagleton) and ideological poetics and aesthetics (Alan Swingewood). After a brief vital and literary trajectory and a characterization of Adoum's thought through a large selection of articles and interviews, the text presents two large nuclei, with the analysis of *Los cuadernos de la Tierra* and *Entre Marx y una mujer desnuda*.

Regarding the work of Víctor M. Rodríguez (1993), we believe that the most relevant contribution lies in its efforts to recover the historical elements in the work of Pablo Neruda, Jorge Enrique Adoum and Ernesto Cardenal. The adaptation of Northrop Frye's postulates about the terminology and methodology of encyclopedic forms, which could be of great interest as a solution to the generic crossroads of these texts, ends up, however, overshadowing the study. This hinders the comparative analysis which would have gained

³ During this time, we have advanced part of our study of Adoum's work in some publications. These are the base of this work, albeit with a great development and modification: Gómez Soriano 2020 is a previous and very reduced version of our panorama of the adoumian work, while 2019a and 2019b anticipate part of our analysis of some specific aspects of *Los cuadernos de la Tierra*.

from being more extensive and in-depth, both in his individual examination and in the dialogue between the selected collection of poems (and which, furthermore, only addressed the first three volumes of *Los cuadernos de la Tierra*).

The monograph by José Raúl Guzmán Bárcenas (2010) represents the most complete study hitherto conducted of Jorge Enrique Adoum's work. Its main value resides in the connections drawn between the texts and the author's personal, social and political context. The assessments, however, appear to be more descriptive and exegetic than wholly analytical in nature⁴. In short, in none of these three monographs are those that seem to us the main fields of study for understanding this poetry exhaustively and in detail: on the one hand, their location in the national and continental poetic panorama; and, on the other hand, the stylistic analysis of the collections of poems and the interpretation of their content according to the process of converting historical material into poetic material, based on the relationship with historiographical sources and their rewriting. This will be, precisely, our main interests in these pages.

The present doctoral thesis proposes to approach *Los cuadernos de la Tierra* by Jorge Enrique Adoum as an illustration of a Latin American poetic shift that took place in the 1950s and 1960s. It led to a rethinking of the relations between lyrical and epic poetry. The recurrence of this dual label, which has truly become commonplace in this literary corpus, is in fact an attempt to resort to traditional canons to explain heterogeneous poetics.

In line with the objectives above, the study falls into two main blocks. The first section is dedicated to situating *Los cuadernos de la Tierra* in its literary, political and cultural context, based on three planes: personal, national and continental interests. The second section focuses on examining the poetic work according to different perspectives: the reciprocal links of the cycle with the rest of Adoum's works, focusing on the core ideas of identity and history; a stylistic study; and a thematic approach to the various collections of poems.

In the first chapter, we characterise Jorge Enrique Adoum's poetic production. The interrelations between ethics and aesthetics allow us to explain his lyrical evolution according to various thematic and formal pursuits. The tension deriving from this twofold

⁴ We discarded journalistic articles from this review because they were merely brief accounts of a given work. We also excluded numerous texts which, in one way or another, were panegyrics, tributes, or memories of the author, with no critical thoughts about the texts. Nor did we include university works of a lesser breadth, such as master's theses. The author's recent growing presence, however, at the Ecuadorian university level can be understood as an indicator of the author's continuity.

quest places this poetry on a permanent razor edge straddling engagement and what he himself described as an angry pessimism. Along the journey, we attempt to pinpoint the author's meta-poetic reflections and to compare his verses with his extra-poetic considerations, such as those expressed in articles or interviews. This dialogue sheds light on the author's work and personality in different ways: the interests, pursuits, and even the divergences between his explicit aspirations and poetic outcomes are illustrations of the author's personality.

Given the wholly differentiated poetics proposed throughout his work, we focus on both the variations found in his trajectory and a number of essential interests. Based on these postulates, we observe three milestones in the Ecuadorian author's poetic journey: a first stage, directed towards cultural identity and historical revision; a second period, focused on engagement and political involvement; and a third stage, defined by disappointment and experimentation, in which we will seek to define his main continuities and innovations.

The second chapter centres on understanding the poetic panorama of Ecuador, one that is less internationally known in the field of Latin Americanist studies. To understand the relevance of *Los cuadernos de la Tierra* within the framework of national literature, we describe a brief period of the history of this tradition around the mid-century, the moment Adoum's generation burst on the scene and during which he developed the first stage of his work. The social, political and cultural context of Ecuador led literary spheres to play an active role in the shaping of national identity. Based on this central theme, we thus focused on an intergenerational study in order to uncover one of the pillars of the country's lyrical production, which is directly related to the object of our study. The rediscovery of the landscape, the gradual incorporation of daily and indigenous realities, social denunciation and the embodiment of history are some of the main lines that brought about a poetic production in the mid-twentieth century that has often been described as epic.

Ecuadorian lyricism is particularly directed towards epic interests. Yet this course is not an isolated and exclusive movement within Latin America. The third chapter is dedicated to the poetic recovery of history, straddling impure poetry and communicative poetics. The *Canto general* by Pablo Neruda, which was published exactly in the middle of the century, marked a direction that would be adopted by several major authors of the fifties and sixties: Adoum himself, Antonio Cisneros, Juan Liscano or Ernesto Cardenal. They all followed this path, incorporating their own interests. This current has been repeatedly linked to the epic

genre. We will thus review these terms and set out some reflections on the heart of the subject: the relations between poetry and history.

This theoretical ideation was, from the beginning, a major objective of our study. Therefore, considering the other genres that make up historical literature, we will attempt to analyse the particular correspondences between poetry and history, as a basis for our specific study of Jorge Enrique Adoum's work. Within this theoretical framework, we organised our study of the *Cuadernos* according to three major interests: the study of paratexts as a modulator of poetic historicity; the characteristics of Adoumian poetic language; and the revision of history carried out in the work, according to an eminently thematic reading.

The important role of paratext as the work threshold is the main subject of Chapter 4, dedicated to the intertextual dependence between *Los cuadernos de la Tierra* and another series of texts. First, we study the "Author's preface" to these poetry books, in order to approach his own description of them. Thereafter, extending the scope of the analysis, we delve into other writings of the author. The parallels we observe with these verses allow to clarify our reading: the importance of history and identity throughout Adoum's work uncovers a series of correlations and persisting themes that better explain the poetic work. Finally, we propose a reflection on other works with which the author established a direct dialogue: these texts, which we consider as the sources of Adoum's work, will enable us to unveil his process of poetic genesis and creation.

Chapter 5 focuses on the study of the language and form of *Cuadernos*. Adopting approaches notably derived from stylistic studies, we attempt to unravel Adoum's main poetic techniques. We take into account the range of language registers and mainly seek to connect them with his history poetization processes.

Finally, based on the two previous chapters, we conduct a thematic analysis of this epic-lyric cycle. The chapter rests on two pillars: what we called historical material and poetic development. We sought to reflect the argument and the central themes of this poetry as well as to understand the thought and poetic processes that make up Adoum's version of history and its impact on readers. The previous approaches to this language and a dialogue with the sources allows us to achieve the main objective of this work: to unravel Adoum's method of poetic rewriting with which he transforms a series of historiographical elements into the poems of *Los cuadernos de la Tierra*.

I could not end these preliminary words without expressing my gratitude to a number of people. First of all, to Carmen Alemany and Beatriz Aracil, for their teachings, their

patience, their understanding and their guidance: this work would not have been possible without them. All that I learned at the Faculty of Spanish Philology, General Linguistics and Theory of Literature of the University of Alicante is undoubtedly visible in these pages, or at least in the better sections of this study. In particular, I must mention the entire team of the Mario Benedetti Centre for Ibero-American Literary Studies: I am indebted to Eva Valero, Reme Mataix and José Carlos Rovira regarding almost everything I know about this unnamed America.

I would also like to mention those who gave me their support during this PhD. I would especially like to thank Patrizia Spinato, of the I.S.E.M. – C.N.R. of Milano, for her time and help, and for having facilitated an extraordinary stay in extraordinary times, as well as Luis Carlos Mussó, who welcomed me generously during my stay in Quito and has kept the dialogue going from Santiago de Guayaquil. The full list of names would be too long to insert here, but my meetings with the members of the Aleph Association of Young Researchers always proved to be fruitful and encouraging.

Not to forget the encounters that turned into friendships. Víctor M. Sanchis, Ignacio Ballester, Ferran Riesgo and Elisa Munizza accompanied, supported and taught me during this trip. The academic motherhood and fellowship that I shared with Alberto Santacruz can only be described as invaluable. To friendships past and everlasting, to those who encouraged me and showed understanding during these times, simply, thank you.

All these pages would be meaningless without my family: my brother, my father, my mother. I have either too little words for them, or too many.

PRIMERA PARTE
LA POESÍA DE JORGE ENRIQUE ADOUM
EN EL CONTEXTO ECUATORIANO Y LATINOAMERICANO



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

I
LA TRAYECTORIA POÉTICA
DE JORGE ENRIQUE ADOUM

1.1. UNA POÉTICA ENTRE EL COMPROMISO Y EL PESIMISMO COLÉRICO

La poesía de Jorge Enrique Adoum está escrita desde una doble preocupación: artística y social; ética y estética. A lo largo de su trayectoria, el poeta oscila hacia uno u otro de estos polos y ensaya la mejor manera de aunarlos; el diálogo mantenido con los cambios literarios e ideológicos de su tiempo tiene lugar, siempre, sin olvidar esta doble raíz, desde la que su obra crece, variada y múltiple, pero coherente. No son pocos los testimonios en los que el escritor insiste en la importancia del compromiso, y en cómo este, en su tiempo, no solo exige una responsabilidad con la sociedad y la época vividas, sino también con el arte (Adoum *apud* Benedetti, 1981: 72):

Yo tengo un compromiso con mi pueblo. Él me dio cuanto tengo: mi lengua y mi lenguaje, mis dolores y mis fracasos, mi decisión y mi esperanza. No creo haber escrito jamás algo que no se refiera a él. Y cuando hablo de nuestro pueblo no pienso exclusivamente en los campesinos, artesanos y obreros. No puedo escribir sobre ellos: no los conozco, me pasé la vida sentado a un escritorio, no es totalmente culpa mía: también entra aquí, en pequeño, el determinismo histórico: nací en una clase en la que me estaba reservado ya un puesto sin que yo lo escogiera. Pude escoger, eso sí, una ideología justa. Escribo, pues, sobre lo que conozco, sobre nuestra clase media que, en gran parte, también es pueblo. Y tengo también un compromiso con la literatura, que no es antípoda del otro –como suelen creer algunos sectarios del «fondo»– sino que se complementan. Escribir para el pueblo significa, ante todo, poner atención a la «forma» (como si fueran dissociables) y no adoptar esa actitud de quien da limosna diciendo: Para ustedes, basta con esto. Y no hemos descubierto (–aún–) el lenguaje popular con sus creaciones maravillosas ni hemos inventado todavía el que exprese nuestra sensibilidad. Neruda –poeta– decía que en este continente todo está todavía «por nombrar»; Carpentier –novelista– dice «por describir». Nuestros problemas son nuevos /–en relación con la lengua, habría habido que especificar–/, Vallejo tuvo que hacer estallar la

gramática y el diccionario para expresarlos. Y sabido es que son los pueblos y los escritores quienes forjan los lenguajes. Por eso, quienes están por el orden gramatical están por el orden a secas (Adoum 1989: 37-38).

Desde su primer poemario hasta el último, Jorge Enrique Adoum se alinea con aquellos que, lejos de dar la espalda a las circunstancias, las encaran y buscan comprenderlas y mejorarlas. Este carácter no conlleva una trayectoria estática ni rígida, dirigida por un ritmo pautado o unos esquemas previos, sino que se abre a una exploración constante que hace de su poesía un organismo vivo, cambiante y, en ocasiones, dolorido y contradictorio. Todo su arte, en cualquier caso, trata de ser una respuesta ante la realidad:

Nuestra actitud estética, o sea nuestros temas, técnicas, símbolos e incluso el lenguaje –porque no hay lenguaje inocente– son o pretenden ser los de quienes quieren cambiar el mundo o, por lo menos, comprenderlo o completarlo. ¿Cómo no van a influir en nuestra escritura las circunstancias sociales, políticas y culturales en que vivimos y viven nuestros personajes, si pese a ser «circunstanciales» son definitorias y hasta definitivas [...]

[E]l lenguaje es siempre vehículo de ideología a la que nadie puede escapar. En mi caso y en el de la mayoría de los escritores latinoamericanos, esa ideología es precisamente la que va contra las actuales circunstancias del sistema, contra la esencia misma del sistema que es criminal (con asesinados, torturados y desaparecidos), leproso (con niños pordioseros e indios que se alimentan con un puñado de maíz y algunos piojos), obsceno (con «alianzas» militares para intervenir contra los regímenes contruidos por los pueblos).

De ahí que en América Latina el arte sea ahora más que nunca –los dictadores lo saben– un acto subversivo. Humildemente, yo no soy sino un aprendiz de dinamitero (Adoum 1989: 26-27).

La crítica ha mostrado, por lo general, consenso respecto a este punto de la producción literaria del escritor ecuatoriano. Por ejemplo, para Ramiro Rivas:

El compromiso de Adoum es a la vez un compromiso con la palabra y un replanteamiento (el primero en nuestro país) de la relación entre el poeta, la escritura y la historia.

Con Adoum se intensifica y se vuelve evidente la relación entre el poeta (y el lector) y el mundo: su poesía remite legítimamente a un universo extralingüístico. La lectura no recorre solamente un conjunto de signos verbales que conforman la ilusión verosímil de un mundo puesto de manifiesto, sino que también una actitud ética [...] Poesía esencialmente connotada, recorrida por proposiciones que no se encierran en la estructura textual (estética) que las contiene sino que precipitan al lector a una reflexión sobre la historia real (1978: 360-361).

Pablo Arturo Martínez Arévalo ha incidido, de manera similar, en estas mismas ideas:

Como escritor marxista e intelectual de izquierda, la línea política de su conducta y la praxis literaria de su arte, combinan, en una singular fusión, al intelectual combativo y comprometido con el escritor «vanguardista» y revolucionario, inmerso en un constante proceso de

renovación formal y búsqueda de nuevos cánones expresivos. Ubicado, desde los inicios de su producción artística, en la vanguardia de la literatura ecuatoriana e interesado constantemente en los movimientos artísticos y culturales de América Latina, su trayectoria creadora de casi cincuenta años perfila a un autor que ha sintetizado artísticamente, en toda su obra, una insobornable y coherente posición política y un compromiso definitivo y prioritario con el arte, orientados, en última instancia, a dilucidar la identidad y los orígenes de su pueblo y a denunciar y a combatir, con su palabra poética, la violencia y la injusticia que dominan en la sociedad latinoamericana, sometida, internamente, a las presiones del sistema burgués controlado por las clases dominantes y, externamente, a la manipulación y a los dictámenes imperiales del neocolonialismo norteamericano (1990: 1-2).

En una misma línea se ubican los comentarios de Vladimiro Rivas, para quien «la poética de Adoum se confunde con la ética. Se trata de una estética que es una ética personal y de la escritura» (1992: 28). Para este crítico, en comparación con algunos de los otros principales poetas nacionales del siglo XX (Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, Alfredo Gango-tena, César Dávila Andrade),

Jorge Enrique Adoum es el poeta civil, el poeta testigo de su tiempo, el ciudadano que con su poesía ejerce su deber cívico de votar en contra del estado de cosas, de la «situación», como diría en uno de sus libros. Es el intelectual que, en su diálogo con la Historia, busca para la poesía un lugar que parece no existir para ella. Por esto es también el poeta de la desilusión y la tristeza cívica, porque las utopías (el amor, el socialismo, la solidaridad humana) parecen condenadas a la ceniza por la brutal contundencia de los hechos (1992: 10).

A lo largo de su itinerario vital y bibliográfico, la obra de Adoum testimonia, como apunta Selena Millares, «una indagación estética que quiere ser coherente con la ética que la nutre» (2001: 427). En esa búsqueda, desarrolla diferentes respuestas, de acuerdo con los acontecimientos políticos, sociales e intelectuales del tiempo que le tocó vivir. De esta manera, quien en alguna ocasión definió la labor del escritor como «corresponsal de guerra de la sociedad» se convierte, en efecto, en testigo de su tiempo, en un sentido tanto histórico como literario.

Su llegada al panorama literario coincide con las consecuencias de la guerra con el Perú de 1941 y el replanteamiento de la identidad cultural que esta conllevó como respuesta. Al mismo tiempo, su desarrollo es paralelo a la expansión de los idearios de izquierdas, desde socialismos más o menos moderados hacia posturas abiertamente revolucionarias, tanto en su país como en toda América Latina, con la correspondiente ideologización de la literatura, que se moverá hacia un compromiso con la realidad no exento de altibajos.

Son tiempos de pensamiento latinoamericanista y de polarización política. El fervor provocado por el triunfo de la Revolución cubana y la expansión de su ejemplo por todo el continente es en principio unánime en gran parte de la intelectualidad hispanoamericana,

pero no durará demasiado: el autocuestionamiento y la división de los propios movimientos de izquierdas y la reaparición –apoyada por ciertos intereses neocolonialistas y neocapitalistas– de regímenes dictatoriales, con la represión y el exilio que conllevaron, no tardan en opacar el optimismo.

Durante los años sesenta y setenta, el foco ideológico latinoamericano regresa, en gran medida, a un París de expatriados –Adoum entre ellos– cuyo centro de atención sigue siendo, más que nunca, su continente. Posteriormente, a estas derrotas se sumarían el descrédito de los grandes relatos, la licuefacción del pensamiento o el fin de las ideologías, como proponían los diferentes discursos de la posmodernidad, contra los que el escritor mantuvo una mirada crítica, ya hacia el final de su recorrido. El desarrollo de la denominada poética comunicante o coloquial, una de las vertientes dominantes del momento y a la que se adscribe el poeta, es indesligable de estos acontecimientos políticos.

Todo ello tiene su reflejo en la trayectoria de Jorge Enrique Adoum, cuya participación activa en los debates intelectuales y las propuestas literarias de su tiempo resume una parte fundamental de las transformaciones de la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. El Ecuador de mitad de siglo, en el que se inicia el itinerario adoumiano, se debate entre el posmodernismo y la posvanguardia, en una creciente apertura al cuestionamiento de la realidad, el ser y la historia ecuatorianas al que se suma nuestro autor. Paralelamente, un testimonialismo incipiente da lugar a una poesía de denuncia y participación política directa, que pondrá el foco en los abusos dictatoriales e imperialistas sufridos no solo en su país, sino en la práctica totalidad de América Latina.

En la época de madurez, la poética del autor desemboca en una adhesión original a la poética comunicante, caracterizada por la mezcla entre el reflejo de la realidad extrapoética, el intimismo personal y la experimentación lingüística; en esta postura, encontramos la culminación de esa doble preocupación, ética y estética que, tras atravesar toda la obra adoumiana, culmina en la interrogación de su propia posibilidad. Las dudas en torno a la utilidad de la palabra poética se plasman en un desgarramiento tanto de la actitud del autor como de la propia obra: la conciencia de la dificultad de sus búsquedas se relaciona con la exploración lingüística y la ruptura formal, en la configuración de una expresión que sea capaz de reflejar ese combate en su propia entraña.

De igual modo que el interés por el contexto no implica el molde de un realismo único y estricto, tampoco esta actitud está exenta de dudas, titubeos o pesimismo. El mismo Adoum, acaso por esa constante reflexión expresada tanto en su verso como en su prosa, no

es ajeno a las dificultades de la lucha intelectual. El poeta, en su condición de tal, habrá de enfrentarse a sus contradicciones –por herencia y ubicación social–, a sus limitaciones –que son, en general, las de la palabra, en un momento histórico de gran convulsión política– y a sus propias incertidumbres y derrotas personales –acerca de la utilidad y el sentido, en fin, de la propia obra–.

Más allá de aquellos férreos ideales –o, más bien, por el enfrentamiento entre estos y una realidad cotidiana cada vez más lejana de los mismos–, la producción adoumiana debe algunos de sus aportes más originales a esa gran paradoja entre compromiso y escepticismo, a menudo incomprendida y claramente señalada por Selena Millares (433-434). Varios críticos han expresado esta escisión interna: para Ángela Vallvey, la poesía de Adoum desentierra «el amor y la vida, para transmitirnos la emoción del tiempo y la rabia de la memoria con algo que, sin embargo, se parece mucho a la piedad» (1998: 12). En palabras de Jaime Labastida:

Adoum oscila en sus textos –acaso también en su vida íntima– entre la realización personal, digo, la búsqueda del amor definitivo que tal vez por la misma causa es imposible, y la acción revolucionaria que debiera crear la sociedad justa, utopía siempre renovada que, en el momento preciso de tocar tierra, también se hace imposible: la utopía está, por definición, siempre más allá, nunca puede ocupar ningún espacio real. Lo que en ella vale es el permanente anhelo de justicia: creo que ésa es la verdadera realidad de la utopía. Entre la revolución y el amor, entre el deber social y el goce personal, *entre Marx y una mujer desnuda*, Adoum está atravesado por la enfermedad –o por el sentimiento, si alguien prefiere denominarlo así–, sin duda incurable, de la melancolía. De ese sentimiento terrible brota su intranquilidad, su insatisfacción profunda, su perpetua decepción. El amor le concede momentos de alegría y, sin embargo, esa alegría es pasajera: él querría la eternidad, pero está hecho de polvo. Desea una sociedad justa, aun cuando tal vez la verdadera justicia se encuentre en la acción de construirla, en cada uno de nosotros, en todos los otros y entre los otros y nosotros. Adoum se sabe expulsado del paraíso terrenal, pero no cree en ningún otro. Por esta razón su poesía es triste y dura, fuerte y llena de pasión, larvada por la angustia (2009: 8-9).

El mismo Adoum admite esos «desgarramientos internos», fruto no tanto de una aceptación de la derrota –aunque el desencanto será patente en su poesía– como de una lucidez sobre la difícil combinación de esa médula ética y estética:

¿Quién que sea honesto no ha tenido desgarramientos ideológicos? Desde la escuela, y aun antes, desde la familia, luego la iglesia, la sociedad, los medios de comunicación, el lenguaje, el Estado, nos meten por la fuerza una ideología, nos llenan de sus eficaces telarañas el alma. Un día descubrimos que somos víctimas de todo eso –y cómplices también en cierta medida– y queremos lavarnos esa mugre que no pedimos ni queremos. Pero los desgarramientos más dolorosos se producen, más bien, entre la ideología que adoptamos y la aplicación práctica de esa ideología. Porque no siempre hay una coherencia entre nuestro sistema de pensamiento y nuestra manera de actuar. Y todos estamos entrampados en ese dilema, porque,

aunque rechazamos nuestra clase, seguimos siendo más o menos burgueses. No olvides que por el solo hecho de odiar una clase no se sale de ella. Digamos, en nuestra defensa, que cada día libramos un combate ideológico contra esa mentalidad de clase, contra sus hábitos y sus mezquindades, y acaso allí se origina nuestra angustia que, ya ves, no tiene nada de metafísica (36-37).

Este sentimiento será mejor expresado en su poesía, que no admite tan clara adecuación entre esos apriorismos ideológicos y su realización estética; lejos de una solución armónica (o conformista), el poeta acaba por admitir una actitud que bautiza como un «pesimismo colérico»:

En cuanto a nuestro pesimismo colérico, que no excluye el humor, no es ni una tendencia estética ni una noción filosófica. No es tampoco una reacción contra ese inútil triunfalismo engañoso. Hemos aprendido de memoria nuestra historia: eso es todo. Claro que el pesimismo es una actividad intelectual: los obreros y los campesinos que no han abandonado la «dulce patria» donde se muere cada día tienen más esperanza que nosotros en el porvenir. Tal vez porque saben realmente cómo será ese porvenir. Tal vez porque son ellos quienes lo están construyendo (1989: 25).

Este oxímoron gravita sobre toda la obra del autor: en algunos momentos, esta cae del lado de la cólera y, por tanto, de la lucha por el cambio y cierta esperanza; en otros, lo hará por el desánimo y la (al menos aparente) derrota. Con el tiempo, será en el punto exacto de la combinación de ambos términos que el poeta encontrará uno de sus principales distintivos, en una personal apuesta para tratar de conciliar esa unión de ética y estética que siempre buscó.

La crítica suele dividir la obra de Adoum en dos etapas, una histórico-telúrica, de estirpe nerudiana, y otra coloquial, aunque esta clasificación implique, a menudo, numerosas apostillas, aclaraciones o excepciones. Es cierto que su poesía se mueve desde una postura más cercana a una tendencia que a la otra, en sus formulaciones prototípicas; pero esta imagen da una idea de períodos sucesivos, delimitados y estáticos que se aleja de la realidad. La obra del poeta ecuatoriano, en efecto, comparte trayectoria con muchos compañeros de generación de todo el continente, con un inicio en clave posmodernista o posvanguardista, en sentido amplio, y que se desenvuelve, en su momento cumbre, ligada con las premisas de la poética comunicante; incluso en los años de mayor homogeneidad, estos rasgos generales se dividen en múltiples facetas, todavía más acentuadas durante los diferentes intentos de superación del mismo movimiento, a través de variadas posturas experimentalistas o intimistas.

Una escritura como la de Jorge Enrique Adoum presenta una evolución diversa y heterogénea, repleta tanto de rasgos particulares como de conexiones e interrelaciones respecto a sus coetáneos. *Los cuadernos de la Tierra*, como empresa de reformulación de la épica, resulta un interés lateral dentro de la importancia de la historia para la poética coloquial, pero visitado por varios autores. El posterior viraje hacia el compromiso con la realidad socio-política, representado por el avance a lo largo de los poemarios *Carta para Alejandra*, *Notas del hijo pródigo*, *Relato del extranjero* y *Yo me fui con tu nombre por la tierra*, despliega numerosos puntos en común con los demás poetas comunicantes durante las décadas del cincuenta y el sesenta. A partir de mediados de esta última y durante los años setenta, muchos de ellos se encaminan hacia un desánimo que conduce a posturas más o menos singulares; este, en el caso del ecuatoriano, se dirige hacia un proceso de desmembramiento y reestructuración del lenguaje poético que, iniciado en *Curriculum mortis*, culmina en *Prepoemas en postespañol*, de título elocuente.

Este recorrido, a nuestro modo de ver, se explica mejor atendiendo a una estructura no tanto dual cuanto tripartita, de acuerdo con las diferentes maneras de articular ese doble compromiso entre ética y estética que subyace a todas ellas: una primera época enfocada a la búsqueda de la identidad nacional y la poesía histórica; un segundo período, centrado en el testimonio y la implicación política; y, por último, una fase marcada por el desencanto y el experimentalismo. Estas denominaciones buscan resaltar dos aspectos: por un lado, que no nos encontramos ante compartimentos estancos, sino que estas variaciones se encuentran íntimamente relacionadas dentro de un desarrollo coherente; por otro, que esas paulatinas innovaciones no solo conllevan un cambio de contenido sino, acaso ante todo, de expresión.

En este análisis, trataremos de movernos entre lo singular y lo colectivo: la mayor o menor cercanía respecto a los rasgos generacionales compartidos nos ofrece una idea teórico-crítica general; pero son las características particulares, las que encajan con complejidad en la norma o, directamente, la amplían, las que nos permiten valorar mejor la evolución y la personalidad poética de cada autor, tanto en su propia individualidad como en sus relaciones con sus contemporáneos. A lo largo de las próximas páginas, trazaremos un panorama poético centrado en la personalidad y la obra de Jorge Enrique Adoum según esos planteamientos; las correspondencias entre la producción adoumiana y las circunstancias políticas, sociales y literarias aparecerán únicamente esbozadas como necesaria ubicación, pues serán objeto de los dos capítulos subsiguientes.

1. 2. PRIMERA ETAPA: IDENTIDAD CULTURAL Y POESÍA HISTÓRICA

1. 2. 1. Ecuador amargo (1949)

En 1957, Jorge Enrique Adoum publica *Poesía del siglo XX*, una antología en la que selecciona y comenta, para el público ecuatoriano, la obra y vida de algunos de los poetas fundamentales del canon poético mundial de la primera mitad de siglo⁵. Preparado en plena formación poética del autor, durante los años centrales de la primera etapa de su obra, el libro se revela como una excelente carta de presentación de sus propios intereses e, incluso, los de gran parte de sus compañeros de generación.

Toda recopilación de esta índole, cuando trata de ser abarcadora, se mueve entre la aspiración a la máxima representatividad de las diferentes tendencias del período resumido y la construcción partidista, sesgada por los gustos estéticos y los criterios, explícitos o no, de quien la lleva a cabo. Adoum acepta esta subjetividad propia de la tarea antologadora y se recrea en ella: en el prólogo admite haber compilado a aquellos autores más «representativos», «que han ejercido la influencia más notable en la poesía contemporánea» (1957: IX); pero, al mismo tiempo, los ensayos que acompañan la obra de cada uno de estos poetas se alejan de toda imparcialidad. Cada uno de estos retratos muestra evidentes trazas del propio pintor, que queda así reflejado en sus representaciones. El escritor ecuatoriano nos avisa de que no se trata de «un libro de “crítica imparcial”» (1957: XII), sino que nos encontramos, en última instancia, ante una defensa de su propia concepción de la poesía:

En ningún caso he querido analizar la técnica por sí sola, valorar la calidad de la forma, tratar de descubrir secretos, recursos o artificios de la composición: pues eso se halla con frecuencia en libros y revistas e interesa poco al lector común, y porque toda técnica es válida en un poeta que conoce su oficio. He preferido identificar el contenido ideológico de la poesía, la conducta del hombre como escritor y las consecuencias de su obra, resultantes de la pugna brutal que existe entre las dos fuerzas históricas que hacen la vida (Adoum 1957: X).

Estas palabras se convierten en una breve poética, en la que Adoum esboza sus principales ideas acerca de la utilidad del arte y su función social. El sentido de casi toda su poesía –y especialmente la de estos años, los más marcados por la recuperación de la historia ecuatoriana– se encuentra resumido en estas palabras:

⁵ Los antologados son los siguientes, en orden de aparición: Paul Valéry, Rainer María Rilke, Lubicz-Milosz, Paul Claudel, T. S. Eliot, Vladimir Maiacovski, Langston Hughes, Nicolas Guillén, Federico García Lorca, César Vallejo, Nazim Hikmet, Pablo Neruda.

Creo que el hombre necesita de libertad y de poesía para vivir. Necesita recordar su historia, conocer su época, dejarla atrás en busca del futuro. Y que el poeta debe señalarlo, porque tiene don para deducirlo de la acción constante de su pueblo: esa es toda su profecía. Si la historia no es otra cosa que la infatigable marcha hacia la felicidad o a lo que se le aproxime, el poeta es libre de rehuirla, si permaneciera callado; pero no está autorizado para arrastrar a los jóvenes a su desesperación, ni para obligarlos a acompañarle en su camino de regreso. Hacerlo constituye no la maravillosa profesión de la poesía humana –verídica y profética– sino un oficio ilegal y nocivo.

Creo que en América, por especiales condiciones de opresión y desventura –geográficas y humanas– nos hacen falta grande la fe en nuestra capacidad, en la certeza de que vamos construyendo un mundo nuevo, y la alegría de saber que ya no somos, como con frecuencia lo ha presentado la literatura, el hombre víctima de la selva o del fracaso. Creo que la poesía debe contribuir, desde el fugaz presente, a hacer ese futuro (1957: X).

Son años de juventud y de fe en la utilidad de la palabra poética, con la voluntad y la energía, pero también con la ingenuidad y las futuras dudas o matizaciones que eso conlleva⁶. Desde mediados de los años 50 y hasta, al menos, una década más tarde, la obra de Jorge Enrique Adoum y la de muchos de sus contemporáneos, en su país y fuera de él, se mueve guiada por la antorcha de esos ideales.

La poesía, al igual que muchos otros campos de la literatura, la cultura y la política del período, se vuelca, con urgencia, hacia el examen del presente y la construcción de un futuro mejor. Dentro de este espíritu de época, no es de extrañar que este llamamiento se dirija a la introspección histórica, de modo que el registro y la reescritura del pasado se convertirá en una tarea, en muchos casos, ineludible. En torno a la mitad de siglo, la identidad nacional o continental se vuelve un tema medular en parte de la producción de la lírica americana, que se mueve hacia la épica.

Ecuador amargo (1949) inicia un transcurso poético amparado en esos postulados expuestos en el citado prólogo. En respuesta a un contexto nacional de crisis y replanteamiento de valores, la poesía se vuelve vehículo de conocimiento y comunicación de carácter político-social. Esta veta contenida en la *opera prima* de Adoum encontrará una formulación

⁶ De hecho, en la famosa entrevista realizada por Mario Benedetti, el uruguayo aludía a este libro en el que «tal vez» Adoum entraba «en la categoría que llamaba Eliot crítico practicante» (Benedetti 1981: 77), sutil manera de insistir en esa toma de postura adoumiana, para preguntar si, en caso de escribir de nuevo ese libro, se mantendría la misma actitud crítica. La respuesta de Adoum es la siguiente: «En la misma actitud sí, pero no en la misma forma de expresión. El libro fue intencionalmente desmesurado. Atravesábamos una época de calma intolerable en mi país, en cuanto al ejercicio de la crítica y la literatura. Intencionalmente exageré el tono de la crítica. Ratifico todo lo dicho en mi concepción de lo que debe ser la poesía y la actitud humana del poeta, pero seguramente, al tratar hoy de esos mismos poetas, diría las mismas cosas pero en otro tono, tal vez con un poco más de respeto. Han pasado algunos años, y el irrespeto es tal vez una de las características de la juventud, y entonces yo era joven» (Adoum *apud* Benedetti 1981: 77).

más explícita y programática en *Los cuadernos de la Tierra* (1952-1961), que desarrollarán muchos de los temas y motivos que ya se encuentran, en germen, en aquella. En su conjunto, este grupo de poemarios configura un primer ciclo poético dentro de la trayectoria del autor, caracterizado por una exploración de la identidad cultural que encuentra sus bases en el telurismo, la reivindicación del mestizaje y su matriz indígena y el interés histórico.

Un temprano conocimiento de la poesía de su país y las lecciones de su estancia en Chile determinan este recorrido inicial del joven poeta, que se alinea en completa consonancia con algunas de las corrientes más en boga en el panorama tanto ecuatoriano como continental⁷. Las diferentes exploraciones temáticas y estilísticas ubican al poemario en una línea de transición entre movimientos literarios. Como su título indica, *Ecuador amargo* es una indagación melancólica en torno a la esencia nacional: se aúnan, así, el interés mundonovista de ciertos sectores del posmodernismo con una visión del mundo marcada por el pesimismo ontológico de la vanguardia. También el lenguaje se ubica entre ambos movimientos: de esta última deriva un discurso metafórico, visionario e irracionalista, mientras que en aquel podemos encontrar los precedentes de una tendencia a la entonación sencilla y cotidiana, anticipo de parte de los recursos de la que será la poética comunicante.

La vocación identitaria de esta obra se sustenta en dos inquietudes subyacentes e íntimamente relacionadas: la preocupación sociopolítica y el desánimo moral. La primera acerca el verso al testimonio, en una incipiente predisposición a la denuncia que, aunque todavía titubeante (sobre todo, por la compleja adecuación entre la intencionalidad y la propensión visionaria), anticipa la poesía más combativa del autor. El segundo, por su parte, puede verse como el contrapeso personal del primero, al mismo tiempo que entronca con una desesperanza heredada de las dos primeras *Residencias* nerudianas o la producción entonces más reciente de Jorge Carrera Andrade. Esa doble vertiente, individual y social, son las dos caras de una crisis general que es uno de los principales fundamentos de ese viaje a

⁷ La vida intelectual de Adoum en Quito no había sido nada desdeñable, como muestra el valor que este le da al grupo Madrugada en los primeros años de su formación (2010: 42 ss.), del que publicó una temprana *Antología de la última generación poética ecuatoriana* (1944), en la revista *Oasis* del Centro Cultural Árabe, bajo el seudónimo de Ricardo Ariel (para una valoración de este grupo poético, véase la posterior antología de Cristóbal Garcés Larrea, 1976). Con todo, sus comentarios en *De cerca y de memoria* no dejan dudas respecto al cambio que supuso la vida cultural en Chile: «Mi mapa literario de Chile era terriblemente incompleto y allí pude incorporar otros nombres, como islas o ríos, a mis cartas de navegar y andar por la poesía. Los libros de poetas ecuatorianos que fui adquiriendo con sacrificio, que llevé con orgullo patriótico y que ocuparon en mi maleta el espacio que habría debido llenar la ropa que no tenía, jamás se los mostré a nadie: allá los modernistas [...] resultaban anticuados; la vanguardia ecuatoriana había sido superada» (2010: 65).

los orígenes del sujeto moderno, camino transitado por buena parte de la literatura del momento.

Precisamente, durante los años previos, la figura de Pablo Neruda ejemplifica esa transición desde un vanguardismo caracterizado por la angustia existencialista y el ensimismamiento expresivo hacia una poesía impura, inmersa en la circunstancia. La estrecha relación con el autor del *Canto general* supone una influencia y un impulso inicial en la obra de Jorge Enrique Adoum, como se ha señalado hasta el exceso⁸. *Ecuador amargo* se inserta, en efecto, en esa misma línea poética, que tampoco es ajena a las enseñanzas de César Vallejo, como prueban determinadas actitudes lingüísticas o la configuración versal, en una doble ascendencia de la que no escapan, durante estos años, muchos de los jóvenes poetas latinoamericanos⁹.

Además de esos influjos, habituales en una obra primeriza, no son pocos los hallazgos y tópicos personales que encontramos en estos primeros versos: en este sentido, el aspecto más llamativo es el ensayo de una comunicación más directa, en la que se vinculan el compromiso político, el reingreso de la referencialidad externa y la importancia de la anécdota en el poema, entre otros recursos asociados a la poética coloquial. El conjunto resulta

⁸ El mencionado período chileno resultó fructífero en lo personal y lo profesional. Adoum se encontró con muy diversas personalidades del mundo de las letras, como apreciamos en sus memorias, pero ninguna de ellas tiene la importancia de Pablo Neruda. La valoración que el poeta ha realizado —en numerosísimas ocasiones— es sensata y lúcida, como muestran algunas ideas que vemos en *De cerca y de memoria*: «Todos teníamos entonces, en mayor o menor medida, influencia de Neruda: al fin y al cabo encarnaba y traducía en versos una sensibilidad latinoamericana y mundial y un sobresalto nuevo de la poesía que, por la acogida unánime, es de suponer que estaba en el aire. Unánime, aunque se había puesto de moda, como siempre, denostar contra Neruda» (2010: 107). Además, «la diferencia, al comienzo, radicaba en que, mientras en algunos influían aún los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, otros andábamos ya internándonos en los vericuetos surrealistas de *Residencia en la tierra*. Por lo demás, la historia del arte está hecha por creadores que, como en una carrera de relevos, recibieron de su predecesor el testigo que luego entregarán al que viene y así, sucesivamente, hasta la meta que no existe: negarlo sería negar la historia de la cultura. El error, en mi caso, fue escribir mis cosas mientras oía, dentro y fuera de mí y alrededor, nota a nota, el *Canto general de Chile*, y convivir a diario con su autor. De ahí que, como he contado muchas veces, cuando apareció *Ecuador amargo*, en 1949, Pablo me envió una carta de dos párrafos: agrupaba, en el primero, lo “Positivo” y, en lo “Negativo”, decía: “Debes liberarte de un nerudismo que no te hace falta”. Eso lo sabía yo, antes que él, y para sacudírmelo de encima, para alejarlo como a un inmenso moscardón de la poesía, me busqué antidotos —Whitman, Eliot, Maikovski, Prévert, Pessoa...— contra la retórica de la metáfora, contra los adornos, brocados y bordados del traje nerudiano de la poesía» (2010: 108-109).

⁹ Rivas Iturralde (1992: 16-18) ha planteado de manera certera el ámbito, en la poesía de Adoum, de ambas influencias. En cualquier caso, no podemos olvidar que ambos fueron, como señala Mario Benedetti, «las dos presencias tutelares» (1967: 62) del momento: «el caudal incesante, avasallador, abundante en plenitudes del chileno» resulta, para este, «una influencia más bien paralizante, casi diría frustránea, como si la riqueza de su torrente verbal sólo permitiera una imitación sin escapatoria», mientras que «el lenguaje seco, irregular, entrañable y estallante, vital hasta el sufrimiento, del peruano», al contrario «se ha constituido en motor y estímulo de los nombres más auténticamente creadores de la actual poesía hispanoamericana» (*ibid.*). Especialmente sobre la influencia de Neruda en determinada línea poética continental, con la que entroncan *Los cuadernos de la Tierra*, regresaremos en el capítulo tercero de este trabajo.

múltiple y heterogéneo, pero representa un primer paso coherente con la trayectoria del poeta, en el que podemos rastrear no solo en el núcleo de las tentativas estéticas que desarrollará a lo largo de los años posteriores, sino de las preocupaciones que le acompañarán durante toda su obra.

«Lamento y madrigal sobre Palmira», el poema que abre *Ecuador amargo*, anticipa los temas que vamos a ver a lo largo de sus páginas. Este nos presenta una voz poética que, descontenta con el presente, se encamina a una búsqueda del sentido a través del paisaje y la historia ecuatorianas:

El polvo, el tiempo, áspera
y difícil soledad, desolado
mantel seco: aquí no hubo
nunca el caserío, la planta,
los dedos de la lluvia:

tierra rota
hasta la harina, paisaje ciego
que el viento cambia de lugar.

Rara vez en la deshabitada
sábana que huye, un cuerpo,
una pareja; nunca la moneda
o la cruz incomprensible
del descubridor, nunca la ruina
duradera de dios en el erial perdido;
ni lágrimas, ni espinas, ni vidrios
rotos para la pisada antigua
del aborigen, porque sólo destrozo,
sólo agría piel de arena,
sólo semanas y siglos que bajan
a Palmira por la delgada
cintura del aire, sólo aire.

Yo, que salí de mujer como del alba,
que ardí, que he muerto pocas veces
todavía, y todavía espero por las cosas,
hoy vuelvo con la misma camisa
que tocaron los pechos de tantas despedidas,
vuelvo y te encuentro en tu liviana
muerte de materia, y me detengo,
no por duda en los pies, no de paso
a la ciudad: es por destino,
y traigo mi alma llena de tu páramo,
de escombros, de huesos cuyo nombre
reconozco y debo enterrar inútilmente:
sólo lamento y plural dolor el alma.

(31-33)

Este poema inicia una «poética del páramo, la carencia y el despojo», como la ha denominado Selena Millares (2011: 428), cuyo sentido se extiende tanto a la realidad física nacional como, en descendencia romántica, al estado anímico del poeta. El yo poético se dirige a esta tierra baldía casi arrastrado por una fuerza irremediable, mezcla de un amor doloroso y un destino ineludible. El paisaje llega a igualarse con el ser, en una identificación entre la naturaleza y sus habitantes, el cuerpo y el alma, el pasado y el futuro.

El hablante poético de *Ecuador amargo* oscila entre el desaliento íntimo y el anhelo de comunidad, dos de los lugares comunes más revisitados en la tópica adoumiana: por un lado, el deseo de colectividad conduce a una unión con el pueblo, el paisaje y la historia; por el otro, el testimonio de la angustia del mundo moderno adquiere un tono, por lo general, más individualista y personal¹⁰. Ambos aspectos se determinan e interrelacionan, en un intento por comprender un presente desesperanzador, cargado de abatimiento en lo personal y de inestabilidad en lo político¹¹.

El poemario es, pese a –o, más bien, debido a– la desesperanza personal y el malestar político, un canto de amor a la tierra natal y un registro de sus señas particulares: «Yo te amo, distancia y resistencia, amo / el cristal vencido de tu oscura / substancia donde no encuentro golpeada / a la familia, no encuentro la multitud / que alguien azota [...] y aun aquí está la patria» (35). Una patria cantada con amor doloroso y, al mismo tiempo, inevitable, de acuerdo con una idea de destino que justifica esta empresa plural; en una llamativa resonancia dariana (y casi como una profecía, visto el posterior itinerario vital y textual de

¹⁰ De hecho, de las once composiciones que forman *Ecuador amargo*, la primera mitad («Lamento y madrigal sobre Palmira», «Regreso cuando llovía», «El pan nuestro», «Litoral» y «Baraja de la Patria») se centra, especialmente, en esa exploración histórica e identitaria a través del paisaje nacional; la segunda mitad («La habitación enferma», «El desvelo y las noticias», «Historia de soldados», «Majestic Hotel», «Retrato con un horario», «El desenterrado»), por el contrario, tiene más incidencia del tiempo presente, entre el existencialismo y la crítica política, con algunas inflexiones coloquiales.

¹¹ Guzmán Bárcenas ha insistido en la inspiración autobiográfica de parte de estos versos, en los que esa búsqueda «se podría interpretar como el vínculo que establece el autor entre el hombre mestizo contemporáneo y el antepasado indígena», pero, sobre todo, como un trasunto del sentimiento del poeta y su «deseo casi obsesivo de “regresar”, y la melancolía que siente el sujeto por su país, surgen de momentos en los que el autor se encontraba en calidad de extranjero en Chile, mientras que el Ecuador atravesaba por una serie de levantamientos populares motivados por los efectos de la guerra del 42» (2010: 116); esta lectura, sin embargo, se contradice con otras propuestas del autor, como la interpretación en clave americanista de la obra, que anticipa presupuestos posteriores del poeta (113), o el planteamiento del yo poético de la obra como representación de la colectividad (106), como sí logrará en los *Cuadernos*, en una confusión entre un deseo expresado y la realización efectiva del mismo que no compartimos. La raíz autobiográfica del verso adoumiano es innegable, como, en mayor o menor medida, en toda obra literaria. En este momento y en otros posteriores, podremos buscar la traslación más o menos directa de la vida del autor e, incluso, determinados sucesos que constituyen el germen del poema, pero más como curiosidad filológica que como dato de importancia. La de Adoum, hasta en sus momentos más intimistas (y no es este uno de ellos), no es una poesía autorreferencial, sino que aspira, a través de variados filtros poéticos, a la trascendencia de la anécdota vital en su valor sociohistórico, dentro del ámbito de la comunicación en el que se mueve su concepción del género.

nuestro poeta), lo fatal ya no es la muerte, sino el nacimiento, la cuna, el país natal: «¿Quién / entonces eludió el regreso, quién / podía rechazar sus fluviales manos ciegas? / Porque si es lo fatal, si las cosas / caen y se rompen, si los clavos / han de golpearse siempre la cabeza, / si la robusta soledad del ganado / camina sin cesar a su osamenta, / ¿quiere decir que nunca / escaparemos a la patria, quiere decir / que siempre volveré a su costa / como a la única mujer en donde he estado / transcurriendo?» (39-41).

Estos textos trazan un panorama por la variada geografía nativa, que se desplaza desde el páramo (ya aludido en la región de Palmira) hasta la costa («Litoral») y desde el presente hacia el pasado, como en «Baraja de la patria»;

Así pues,
Patria, golpeada patria, establecida
desde el océano a las cosas: yo amé
tu forma muerta, la estatua errante
de tu polvareda, el cuenco de tu mano
terriblemente joven que nos toca. Y de repente,
del húmedo fondo de donde el campesino
levanta su mercado semanal, yo alzo
para ti la huella descalza de tus hijos,
la sandalia del inca, la pisada
del conquistador sobre el azufre.
Porque como un resucitado, lleno
de vegetales barbas y de tiempo, no soy
sino tu traje de piel y de palabras, sino
la fotografía del que cayó primero, amándote
como pudo, contra el metálico monje de las armaduras.
(65)

El paisaje no es solo uno de los factores que configuran la identidad nacional, sino –y esta es la novedad más interesante– un nexo con los antepasados. Son varios los poemas que, de manera más o menos explícita, ahondan en esta relación, según la cual la misma naturaleza está impregnada y es testigo de una historia de abusos e injusticias: el mismo medio se convierte en un memorial de las sucesivas invasiones imperialistas –inca, española, estadounidense– que, lejos de estar superado, alcanza hasta la actualidad¹².

¹² Podemos ver otros ejemplos en «El pan nuestro»: «¿quién es / el que llama, quién ha estado / esperándome para seguir viviendo? / Pero allí estaba contestando con su / sexual arado tu desnudez, desde / el primer conquistador, peinando / la aborígen cabellera del maíz americano, / tocando sus pechos en racimo, repartiendo / su baraja de dura nieve seca» (45); o en «Litoral»: «Yo recuerdo el asalto: / la corona del shyrí desplumada, rota / su esmeralda frontal, los duros pies / de los caranquis buscando su estadía, / yendo de dios en dios hasta el del límite / poblado por las barbas, los rosarios / y el trigo del convento» (59).

Este viaje conduce a una comprensión histórica del permanente sufrimiento del pueblo ecuatoriano, que parece destinado a un eterno regreso de los mismos males: «Ésta es una lejana historia de soldados / donde siempre se vuelve al cuartel espantoso» («Historia de soldados», 95). Esta idea se ve confirmada por la inclusión de referencias a acontecimientos actuales, como la guerra territorial con el Perú –«Cómo no amar tu límite que asaltan la madera / mojada, el mar y el vecindario» (67)– o las cruentas represiones de los movimientos obreros, que habían tenido uno de sus episodios más conocidos en la matanza de Guayaquil del 15 de noviembre de 1922 («El pan nuestro»).

Esta toma de consciencia conlleva una reivindicación de los verdaderos pobladores de esta tierra. Nos encontramos ante el inicio de un restablecimiento de las raíces habitualmente olvidadas o silenciadas en la herencia mestiza de una nación multicultural como la ecuatoriana, con un giro hacia el indigenismo que va a resultar central en la obra de Adoum: «Yo quería dormir, quería haber llorado / con los párpados puestos en mis necesidades, / en lo olvidado; retroceder a alguien, / a ella, a mí, a nosotros / dispersos: y solamente encontré al indio, / dueño de su desesperanza y de su abismo, / gastándose sin ruido, sin arder, como un fósforo mojado» («Regreso cuando llovía», 43).

Conforme avanza el poemario y la voz poética individual se ubica de manera más clara en el presente, comprendemos que estas reflexiones históricas tienen su centro de gravedad en la actualidad. En las composiciones marcadas por la realidad contemporánea, la tensión entre el tono grandilocuente y la intención política encuentra peor acomodo. Este conjunto manifiesta una influencia nerudiana más definida: el abatimiento existencial, el irracionalismo exacerbado de ciertas imágenes y símbolos o el predominio de la enumeración y las construcciones paralelísticas son de clara estirpe residencial¹³. No obstante, algunos ejemplos aúnan una temática intimista y amorosa, con un lenguaje claro y un ritmo acelerado que prefiguran la poética comunicante, como vemos en «El desvelo y las noticias»:

En mitad de la noche despierto
y me levanto como para vestirme,
como para llorar o ver si duermes
lateral y desnuda.

¹³ Uno de los casos más evidentes es «La habitación enferma»: «Porque es preciso haber ardido / con una incierta cadera en las rodillas, / es preciso haber hablado alguna vez / o haber besado a un niño, a una castigada / multitud o simplemente la pobre arena, / y entonces maldecir y no poder ya más y siempre / –acaso como el trémulo perro a la ceniza– / regresar otra vez y odiar los platos, / la madera denigrada, los pasos permitidos / poblando tercamente este silencio, / los años de basura sin urgencia construida / desde la cocina al alma, / y tantos olores que llaman de súbito como el equivocado, / y tantas bocas juntas en torno al sorprendido, / y tantos vientres girando hacia sus huesos» (71-73).

Pero es cierto:
ya no tengo tu voz saliendo
debajo de mi boca; ya no tropiezo
con tus tristes zapatos las mañanas;
ya sólo yo, yo solamente y solitario
en los almuerzos y en el hambre,
visitante extranjero de costumbres
que se me habían ido como una
edad, yo nuevamente familiar y ajeno.
[...]

Cuando en la lluvia, cuando
en mi taza de café me quedo,
cuando en mi ropa, y el sueño
a ti sola te circunda,
y no sé nada de ti, como
si nunca hubiérate esperado
en una esquina o una cama,
y me preguntan: «¿qué sabes
de tu compañera?», callo,
pienso en velorios, en trenes
que no paran hasta el norte,
ya me parece sombras, ya
me parece lloro, ya cuchillos
en donde Pepe, Antonio, Angélica
o Elías o cualquier hermano
me escribiera: «Tu compañera
fue herida ayer. Tu compañera
fue asesinada el lunes. Fue desterrada
al Sur tu compañera, a las islas
que el mar rechaza de la costa.
No está tu compañera».

¿No está mi compañera? ¿Y todo
porque tenía la costumbre
de vivir, porque acostumbra
defenderles el vientre a las mujeres,
los huesos a los trabajadores
y a los niños sus tinteros?
Todo porque vas madrugada
a madrugada a las paredes
de la ciudad, dejando allí
tu porción de patria y voluntad,
tu nombre fácil, tu nombre
Rojas, hasta abajo
del pueblo.
(79-83)

Pese a todo, el enfoque temático y la propuesta formal no dejan de mostrar la personalidad adoumiana. El pesimismo, lejos de ser un gesto temporal, se convertirá en un rasgo definitorio en la fisionomía del poeta; algunas de estas metáforas o tópicos se repetirán a lo largo

del tiempo: la duración de la vida, la rutina como muerte o la figura del desenterrado o resucitado, con las consecuentes transformaciones con el paso de los años, serán lugares comunes que, desde este primer poemario, irradian conexiones con toda la obra del autor¹⁴.

El poema «El desenterrado», que cierra el volumen, resume algunas de las ideas medulares de todo el poemario:

Porque desnudo y de nuevo
sin historia vengo: saludo, grito, golpeo
con el corazón exacto la vivienda
del residente, quiero tocar sus manos
convertidas en raíz de mujer y de tierra, y otra vez
pregunto si estuve aquí desde antes,
cuándo salí para volver amando este retorno,
si he llegado ya, si he destruido
el antiguo patrimonio de miedo y de abalorios
por donde dios se abrió paso a puñetazos,
si cuanto tuve y defendía ha muerto
de su propio ruido, de su propia espada,
para sobre la herencia del salvaje tiempo
y sus secretos, para sobre sus huesos
definitivamente terrestres y quebrados,
sobre la sangre noche a noche vertida
en la verdura rota, en los telares,
recién nacer o seguir resucitando.
(117-119)

Más allá de las deudas iniciales más evidentes, el carácter iniciático de esta obra se observa, ante todo, en los titubeos entre una propuesta formal de tendencia surrealizante y las diferentes ampliaciones hacia un lenguaje que anticipa el coloquialismo. El poemario muestra una noción poética heredada incapaz de verter los contenidos y las modulaciones hacia las que el genio del poeta se encontraba predispuerto. Saúl Yurkievich ha señalado esta dualidad, derivada del choque entre una realidad desesperante y una poesía encaminada a la sublimación y el enaltecimiento, entre las restricciones empíricas y el desborde imaginativo y un lirismo amplificador: la alianza entre imperativos éticos y estéticos que caracteriza la obra

¹⁴ Son varios los ejemplos que muestran estas ideas, retomadas desde diferentes soluciones estéticas. Mientras que en ocasiones anticipamos la creación léxica, en otras observamos una marcada inflexión nerudiana: «digo, todos los días, que en la sábana / se va mi piel sangrando hacia las camas / donde cae un dolor que nadie desencuerpa» (73), «voy, muriendo, vamos muriendo poco a poco / mientras baja la marea, dejando restos / de edad, cartílagos de barcos confundidos / con el matemático esqueleto de peces / y planillas» (111). En cualquier caso, la importancia de la duración («a garantizar que a cada alba estaré despertando, / pero llorando, pero cayendo, pero durando», 77) y el sinsentido de la vida del desenterrado (Cuando de ti me desentierra el día / con sus ásperos oficios, y me repone a los sucesos / [...] sólo entonces, fríamente despegado de tu piel, / gravemente solitario, entro a mi vacío traje / que te sintió a su lado cada víspera, / pregunto por ti, por mí, por qué sucede», 89) regresarán, más adelante, a la poesía de Adoum.

del autor se encuentra, todavía, en pos de sus mejores modos de expresión (Yurkievich 1978: 129-130)¹⁵.

La exploración, durante los años siguientes, de las vías presentadas en *Ecuador amargo*, demuestra la coherencia interna y el valor seminal de la obra inicial de Jorge Enrique Adoum. El regreso a los orígenes va a conducir a una propuesta que trata de aunar poesía e historia en *Los cuadernos de la Tierra*: en este proyecto, como veremos, los moldes de la épica se encuentran con un lenguaje cada vez más contemporáneo, capaz de plantear una reescritura del pasado nacional desde mediados del siglo XX. De manera paralela, en el camino que va desde *Carta para Alejandra* a *Yo me fui con tu nombre por la tierra*, será el compromiso con el presente más inmediato el que conduzca esta poesía hacia una dicción cada vez más testimonialista, directa y despojada de complejidades. Se trata de dos senderos afines, en ocasiones distantes y en otras paralelos, pero, en cualquier caso, interrelacionados y mutuamente enriquecedores, que tienen su punto de partida en esta *opera prima*.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹⁵ También José Olivio Jiménez plantea que se pueden ver en el poemario estas disonancias entre las influencias y la personalidad del autor: «la presencia allí de dos elementos característicos del poeta: su sentimiento inmediato de las cosas, por el que realidad y emoción se aunaban estrechamente; y una sensorialidad fuerte, elemental y áspera, que se filtraba, mediante un requerido coloquialismo, a través del empaque retórico y altisonante de la imagería, en sí de raigambre nerudiana» (1998 [1974]: 314); si bien es cierto que, enunciados así, esos elementos que se presentan como característicos del poeta ecuatoriano (subjetivismo y sensorialidad) no son muy diferentes de los del chileno.

1. 3. SEGUNDA ETAPA: COMPROMISO E IMPLICACIÓN POLÍTICOS

1.3.1. Carta para Alejandra (1952)

Tras la publicación de *Ecuador amargo*, la década del cincuenta es, para Jorge Enrique Adoum, una época de búsquedas estéticas, en la que los temas, formas y motivos sembrados en esta primera obra se ven continuados, ampliados y modificados hacia nuevos intereses. Durante estos años, la poética adoumiana vive una expansión dual, con una exploración paralela de las dos principales vetas contenidas en aquel primer poemario: por un lado, la vertiente histórica e identitaria se despliega a lo largo de la escritura de *Los cuadernos de la Tierra*, en cuyo estudio nos centraremos en la segunda parte de este trabajo; por el otro, *Carta para Alejandra* (1952), *Notas del hijo pródigo* (1953) y *Relato del extranjero* (1955)¹⁶ suponen un proceso de decantación que se aboca, progresivamente, hacia una poesía caracterizada por el compromiso y la implicación política. Esta etapa de carácter testimonialista llega a su culmen con *Yo me fui con tu nombre por la tierra* (1964, edición clandestina sin pie de imprenta, Ecuador), verdadero punto de inflexión personal y literario para el poeta. A lo largo de este período, asistimos al desarrollo y perfeccionamiento de una voz cada vez más acorde, en su formulación estética, con su finalidad ideológica¹⁷.

Carta para Alejandra es un poema extenso que anticipa la poesía más referencial de Adoum. Con un tono personal y sincero, más cercano a *Yo me fui con tu nombre por la tierra* que a los poemarios cronológicamente subsiguientes (*Notas del hijo pródigo* y *Relato del extranjero*), estos casi 140 versos conectan con la poesía comunicante de los años sesenta.

El yo poético asume la perspectiva del propio autor, que enlaza intimismo confesional y militancia. Dirigido de manera expresa a su hija primogénita, en esa forma epistolar indicada por el título, el texto se convierte en una defensa de la lucha política y la utopía:

¹⁶ Estos dos últimos poemarios presentan un error de datación en sucesivas antologías y ediciones completas (incluida la de 2008, que seguimos), en las que *Notas del hijo pródigo* aparece fechado en 1963 y, por tanto, pospuesto a *Relato del extranjero*. Aunque no hemos podido consultar personalmente la edición de 1953, puesto que hay evidencias sobradas de su existencia, restauramos este orden original.

¹⁷ El propio Adoum ha mostrado, en más de una ocasión, dudas referidas a esta parte de su trayectoria que, si nos fijamos en antologías preparadas por él, tiene una presencia muy escasa. Esta idea de búsqueda de una voz propia y tanteos por las diferentes influencias que borrarán la nerudiana se ve confirmada en diversas aseveraciones: «Tengo el vago recuerdo o una impresión, que puede ser equivocada, de que André Gide anda por las páginas de *Relato del extranjero*. De ser así, debe corresponder, de manera inconsciente, a la época de los antídotos contra Neruda, y *Notas del hijo pródigo* a cuando buscaba la adopción de una poesía totalizadora, pariente lejana de la prosa a la que es preciso recurrir» (2008b: IX).

Alejandra: si no estoy, un día
tu madre, algún amigo de hoy
que sobreviva, han de contarte
estos dolores que estuvieron
destinados a nosotros.

Te dirán
«Entonces hubo que sufrir, hubo
que morir para vivir en paz».

Pequeña ciudadana de una república
futura sin luto y sin destrozo,
pequeña camarada: estoy seguro
de que no sabrás cómo fue, en dónde,
y no podrás comprender ni comprenderlos.
Por eso escribo ahora, en esta
lluviosa noche de 1951, pensando
en tantos nombres castigados:
en tantos sufrimientos padecidos
para que tú no llegues a sufrir
(123)

Entre un descriptivismo concreto de los sufrimientos de la lucha revolucionaria («aquí fuimos / desterrados, obligados a buscar / de puerta en puerta sueño y compañía; / fuimos cercados de miseria, echados / del sitio en donde estábamos; fuimos / golpeados, nos llenaron de ácidos / cordeles y muros de inscripciones repetidas», 125) y la justificación de la necesidad de la memoria histórica («Te dejo escritas estas cosas / que no habría querido que supieras, / y que no debieron haber sido», 129), en estos versos resuena la confianza en un cercano cambio social auspiciado por el auge de las ideologías de izquierda.

Lo personal y lo colectivo se combinan, y la preocupación política se liga con las anécdotas más cotidianas y el amor familiar. El fraseo breve y abrupto se aproxima a la construcción versal de sus poemarios posteriores, y el metaforismo habitual de esta época es sustituido por un lenguaje crudo, coloquial. La intensidad proviene del propio contenido y de una elección semántica que, especialmente en el uso del adjetivo y las enumeraciones, llega a cobrar un denso valor simbólico:

Cuando leas estas palabras simples
como la noche, cuando toques los aposentos
de la tierra en donde habitan mis parientes
verdaderos, cuando bajo estas letras
halles mi único testamento y la única
herencia que he podido dejarte, tú
y todos sabrán que defendía para ti
mi patria amenazada por ejércitos,
que para ti dejaba en su lugar

las cosas necesarias: el mar que conocieron
hace meses tus yemas, el árbol
que te gusta, la tierra en donde
tú y yo hemos nacido, el hombre
y la mujer que te sonríen.

Pensaba
que no era hora de ambicionar lo que
te pertenece sino, simplemente, que debía
conservar lo que tenemos: tus dos
años, este momento para escribir,
tu pequeña cucharada de arroz,
las rodillas para tu juego
y la pelota y los sonidos que te llaman.
Eso definiendo ahora contra los miserables
que a ti te estaban atacando, a ti
recién amanecida, augurio de un país
en el que tus ojos no tendrán asco
ni llanto. Para ti, para ustedes,
guardamos la estatura de la patria
y del pueblo: para que todos tengan
su escuela intacta, tu cuaderno,
el tintero y las agujas; para que nunca
deban visitarse en cementerios matemáticamente
construidos por cálculo y planillas; para
que puedas reír, mi eco, porque ésa
es tu misión. (Mi pueblo, mi pobre
pueblo entristecido por piratas, cuando
ríe, de pronto se demuda, se inquieta
y se pregunta: ¿Qué me irá a suceder?)
(125-129)

1.3.2. Notas del hijo pródigo (1953)

En *Notas del hijo pródigo*, Adoum plantea una indagación de los motivos para el compromiso poético. El poemario se construye como el relato de un desplazamiento desde el pesimismo hacia la implicación sociopolítica, en un trasunto de la propia trayectoria del autor.

Ese malestar ontológico que en *Ecuador amargo* era, en gran medida, continuación del espíritu vanguardista heredado se presenta en estas páginas con un desarrollo mucho más personal: la sensación de sinsentido y precariedad humana es sobrevolada en círculos, desde diversas perspectivas y presupuestos, hasta encontrar su causa –un desarraigo que tiene su núcleo en la infancia– y su solución –la fraternidad popular–.

A lo largo de este volumen encontramos una serie de composiciones que relatan un proceso de conversión –palabra que empleamos con pleno sentido, pues los ecos bíblicos resuenan desde el mismo título– hacia la militancia, que son intercaladas con otras de denuncia directa, como puesta en práctica de esa nueva postura ya asumida. Esta toma de

consciencia aparece en los propios versos a través de la incorporación de una reflexión metapoética que va a ser recurrente en la obra del autor. Este insistente autocuestionamiento de su propio oficio no se encamina hacia el qué o el cómo, sino al para qué: el pensamiento de Adoum no irá, por tanto, dirigido hacia la enunciación de recetas o normas acerca del ser de la poesía o los métodos para elaborarla, sino hacia su utilidad y el papel del escritor en la sociedad.

Muchas anécdotas o actitudes dejan entrever paralelismos con la vida del poeta, por lo que, en ocasiones, el poemario parece ofrecer motivos para una interpretación en clave personal¹⁸. Lo autobiográfico atraviesa la lírica adoumiana como un río que, sin cesar, la nutre, y a partir del que se crean ramificaciones, regresos, galerías conectadas. Pero todo ello ocurre en una tensión entre la referencia vital y la autonomía del texto, que tiende a encontrar en la individualidad particular un valor documental: la voluntad de testimonio colectivo prevalece sobre la confesión del dato intimista y concreto.

«Resumen de la infancia», el poema inicial, es una exploración de la necesidad de compromiso que alienta esta obra: «Ante todo, es preciso ordenar la infancia / como un país disperso, hallar las fechas / de su límite: la dulce iniciación / en la desobediencia» (605). El temprano sentimiento de alienación familiar se remonta a la niñez, a la incomprensión de un ambiente familiar que predispone de esta forma hacia una crítica más amplia: «Y descubrí de pronto que nadie compartía / mis costumbres: la muerte había entrado / antiguamente al patio, a la bodega, / y yo crecía sobre un osario familiar. / No sé por qué, porque sí, por pura / gana, cambié las órdenes para la cena, / el sitio de los adornos, el precio / de las plumas» (*ibid.*). En consecuencia, pese a las posibles claves personales, la trascendencia se dirige más allá del caso concreto y aspira a reflejar a toda una clase social que, ensimismada ante el retrato de sus propias preocupaciones, vive de espaldas a su contexto: «afuera: un hombre pasaba sin llorar / bajo la lluvia, las aldeanas / completaban su cuerpo en la hierba, / pero debía conservar la herencia intacta» (605).

¹⁸ Ya hemos anticipado las correlaciones entre la angustia como sentimiento de época y el propio desarraigo del joven Jorge Enrique Adoum. Precisamente, en *De cerca y de memoria*, la infancia y la primera juventud son la etapa vital más revisitada, de manera que conocemos aspectos que atraviesan este poemario, como la compleja relación familiar, la marcha a Chile, entendida como cierto exilio, el acercamiento al compromiso político, o incluso ciertos episodios personales (como una temprana pérdida de la fe) que marcan el recorrido vital del escritor y constituyen, en cierto sentido, el trasfondo de esta poesía inicial. Para más información al respecto, véase la lectura de la obra adoumiana en clave autobiográfica que plantea Guzmán Bárcenas (especialmente, 2010: 35-62, y los fragmentos de las memorias del poeta a los que allí se remite).

«Situación de Dios» refleja este impulso de desobediencia juvenil que, frente a la herencia recibida (en este caso, la religión), opta por un entorno indígena y popular. El yo poético expresa su pérdida de la fe religiosa, que es sustituida por otra social, en una rebeldía que se plasma, en el nivel textual, a través de la subversión de referencias bíblicas: «En el principio era el pueblo, su raza / de maravilla, y el pueblo será hasta el final. / Fue así como dejé el augurio para encontrar / al hombre, saludé su esfuerzo torrencial, / y le pedí consejo al indio, a sus manos, / que saben más que yo la verdad de la tierra» (619).

Este rechazo de un legado impuesto, frente al contacto con la realidad diaria, representa el primer contacto con una conciencia social e indigenista; en esta contraposición se encuentra el origen de una indocilidad que es expresada en «La fecha de partida»:

«Me entristecéis, parientes. El futuro
no es cuestión de esponsales y de hacienda:
ayer he conocido el único lindero
de la propiedad: los jornaleros
con su hambre duradera. Vosotros no adoráis
a dios, doblados sobre reclinatorios:
anoche vi el caudal oculto en la pared
tras de la imagen. Me hablabais de la fe
y del honor como nuez encerrada
en el apellido exprimido hasta el vacío:
en verdad, no me estabais enseñando sino
un ruido metálico, sílabas de monedas,
porque, ¿qué habéis comprendido del hijo
sino su obligación en devenir propietario?
Mas he aquí que hay otras cosas, cercanas
al corazón del hombre, hay asuntos
ajenos a vuestra ley, no contaminados
de vuestros hábitos».
(609)

Ese desplazamiento del desasosiego personal hacia el deber social se hace totalmente evidente en «Viene el día», en el que las preguntas existenciales («¿Nada / me estaba destinado? ¿Solamente / me cabía esperar, pedir turno / para vivir, escoger la forma más / delgada de mi muerte? ¿Quién era yo, / por quién puedo averiguar, / sin nadie y sin destino?», 627) encuentran una respuesta en la unión con el pueblo:

Y esa tarde
encontré al obrero que quemaba su brasa.
«Este país no es sólo cárcel
o posada. Es verdad que tú no puedes
ser feliz, que estamos a ración

de desventura; es cierto que no puedes
hablar ni yacer sin sobresalto, que no puedo
decir de mi camisa: Esto es mío, a mí
me pertenece, porque alguien viene
y me lo niega, y establece estatutos
para justificarlo. ¿Qué nos toca
de la riqueza que hemos inventado?
Tejí y fue de otro la ola de la tela,
construí y nada habito sino flaca
catedral de piel y hueso, y del canto
que amo sólo me queda su alarido.
En verdad, ¿le importa al dueño
que mueras por tu pulmón o tu desesperanza?
No importan la pelusa del paño,
los óxidos del metal, la axila
ciega de la mina. Siempre hay pobres
de reserva para este menester.
Pero te digo: ven con nosotros, con nuestra
juventud, la vida no empieza todavía,
la vida será después. Mira
el día que viene, el día que empujamos
hasta este áspero lodazal nocturno. Ven
con los justos, haz ese día, sobrevive
a tu ruina y tu derrota, encuentra
tu parte en el combate: el sitio a donde
te llamaba, donde te hemos esperado».

Y ya no estuve solo.

La patria
se cubrió de muchedumbre: la saludé
como si fuera la primera mañana, hallé
su zócalo de voluntad, su verdad dura
como una geología de combate. Al fin
estaba entre mi familia presentida, comencé
a descubrir mi origen.

Y me llené de héroe.
Y esto es también historia exacta.
(627-629)

La rebelión relatada a lo largo del poemario y resumida en este poema es doble¹⁹: la aproximación del poeta a las clases bajas altera, también, la palabra poética. El ensimismamiento, la fragmentación y el irracionalismo vanguardista se truecan por un anhelo de colectividad, un desarrollo anecdótico y narrativo y una expresión llana y de carácter realista.

¹⁹ Dentro del relato construido en el poemario, este proceso de búsqueda que ha iniciado con la conciencia infantil y ha proseguido con la marcha del hogar y el progresivo acercamiento al pueblo concluye con el regreso del hijo pródigo al hogar en el último poema, «Fugaz retorno»; en este, el yo poético sigue encontrando la incomprensión general salvo la del hermano, que se une a su búsqueda, en una conciliación (parcial, al menos) entre esos dos mundos (público y privado) que configuran la base de esta obra. De esta manera, la obra cierra el círculo de la parábola bíblica en una curiosa reinvención, con ambos hermanos unidos en ese amor familiar y popular: «Y nos mojó los pies una espuma del alba, / llena de raíces nuestras y del mundo» (645).

Esta etapa es paralela a los *Cuadernos*, de los que no resulta del todo ajena o independiente. La evolución entre una y otra no es monolítica, sino que contiene altibajos, regresiones o anticipaciones. El interés por los problemas nacionales vira, paulatinamente, hacia una implicación cada vez más inmediata con la lucha socio-política. Algunos poemas se hunden en el pesimismo, mientras que otros se elevan hacia la fe en el cambio; todo ello es, en realidad, el reflejo de la escisión interior del propio poeta, que en ocasiones se decanta por el dolor y el sinsentido –o, más adelante, el fracaso y el desencanto políticos– y, otras, por la esperanza y el combate –incluido el literario– como manera de superarlos.

La expresión verbal muestra un progreso consecuente en esta adecuación entre forma y fondo: el metaforismo de estirpe vanguardista cede paso a algunos de los recursos más habituales de la poesía comunicante, de acuerdo con el adquirido afán realista, de testimonio o de denuncia. Así, encontramos casos como «La buena nueva», con una curiosa contradicción entre lo expresado y la manera de hacerlo, pues lo que el primer verso de esta estrofa parece prefigurar (ese fin del telurismo y la melancolía hacia el que se mueve todo el poemario) es justamente contrariado por su propio tratamiento, que perpetúa ese mismo estilo contra el que arremete: «Han callado el volcán y la melancolía. / Y he aquí que el poeta nos entrega / un canto de perfección, lluvias / para la zona seca, grandes arenales / que endurecen el cuerpo del pantano. / ¿Quién usa menos tiempo en desviar / el clima? / ¿Quién sabe más historias / de semillas y peces? Cuéntanos / los secretos de la tierra y la roca» (641). Por el contrario, «Oración» se inserta en un movimiento que será revisitado por el propio autor y otros compañeros de generación, en el que, de manera explícita, referencias o fórmulas religiosas son resignificadas en textos de carácter cívico; en este caso, la invocación religiosa se transforma en un canto a la clase obrera (albañil, minero, leñador, tejedor o tipógrafo son oficios mencionados en el poema), a la que el poeta se dirige y a la que pide pertenecer: «¡dejadme sufrir y combatir entre vosotros!» (631). La oscilación entre las múltiples relaciones entre los temas y el lenguaje del libro son, por tanto, habituales durante esta época de indagaciones estéticas²⁰.

²⁰ Por ejemplo, podemos encontrar temas como la unión de amor y política (que serán habituales durante los años de mayor efervescencia de la poética comunicante) tratados con un lenguaje claramente posvanguardista: «Y así, después, sin mineral, sin patria, / ¿cómo íbamos a cazar a la paloma / o a romper la rama errante del olivo? / Amor de paz, pertenecía al mundo / tu ternura, el joven territorio te dictaba / profecías, te nacía un olor a humanidad / entre las manos y un agua patria / goteaba sin cesar desde tu pelo. / Pero estabas deseada por el odio, y no sólo / me quitaron mi abatida geografía / sino la cita para peinararte junto al río» (635). El desánimo también puede prefigurar los vuelcos lingüísticos coloquialistas de los años posteriores: «Entonces, te pregunto, / si no tengo lo que me pertenece, / ¿qué me queda sino retornar cada / día a la corbata sucia, recoger / la gillette que aún puede servir, / contentarme con trozos, con pedazos / de cosas, hallar buen gusto a la basura,

1.3.3. Relato del extranjero (1955)

Relato del extranjero tiene mucho de culminación de ese ascenso hacia el compromiso poético que Adoum había venido recorriendo. Como poemario, la cohesión impuesta por el relato que hemos visto en la obra anterior cede paso a una mayor dispersión temática, pero este no carece de coherencia interna: la práctica totalidad de los temas que el poeta había tratado desde el inicio de su trayectoria son aquí retomados desde la plena aceptación de esa conciencia adquirida progresivamente y, en consonancia, con un habla mucho más natural y accesible, ya decantada por la referencialidad explícita y el alegato político.

«Relato del extranjero», la composición que abre y da título al conjunto, compendia el viaje al que habíamos asistido en *Notas del hijo pródigo*: el mismo sujeto lírico representa la toma de conciencia ideológica del poeta; la escisión entre un individualismo elitista y el rechazo y la incompreensión popular es superada por una defensa de la solidaridad:

Cuando salió, la plaza estaba llena
de humanidad y decisiones. Le abrazaron
los mendigos, mirándolo con un solo
ojo, los marineros le entregaron
un pez de dorada escama, y el herrero
encendió para él un cigarrillo.
Sintió un beso de mujer desconocida
sobre la herida de la frente, y oyó
la voz hilada de la tejedora. Sólo allí
comprendió que nunca había estado solo.

Le dijeron: «No mueras más,
has muerto tanto».

«A veces, dijo.
Pero voy a vivir. Os amo».

Y empezó a decir otras cosas, de otro
modo como si fuera su primera
voz. Más llena de multitud
y fuerza y transparencia. Y no quiso
partir, porque ya no lloraba.
(559-561)

/ rondar los cementerios del día / disputándole a los perros y a los viejos / su mínima oportunidad de vida, / y decir que esto está bien, que todo / está bien, porque ésa es la santa / voluntad de dios sobre la tierra?» (615).

Se trata de un poema que evidencia el desplazamiento a lo popular de la producción adoumiana de esta época, incluso en sus momentos más afectados y de exceso sentimental. El marcado subjetivismo metafórico de las primeras obras del poeta es sustituido por una mayor narratividad, si bien donde entonces se podía llegar a ciertos excesos de ensimismamiento y melancolía, ahora se bordea –en ocasiones– el prosaísmo y la ingenuidad.

El poemario es un claro ejemplo de ese viraje hacia el realismo (en sentido amplio), la solidaridad y la participación social, encaminado a un lugar enunciativo cada vez más cercano a los tópicos temáticos y retóricos de la poética coloquial. Estos textos constituyen una mezcla entre la novedad expresiva y el recuento temático de viejos intereses, esencialmente la naturaleza y la historia, retomadas aquí junto con nuevas cuestiones como la importancia de la anécdota y la realidad extratextual o la desmitificación de la figura del poeta y su unión con el trabajador.

Un buen ejemplo de esta transformación es el tratamiento de la naturaleza desde una óptica que sirve para enfatizar la solidaridad. En «El viejo amor» y «Otra vez el verano», el paisaje adquiere un bucolismo inusitado en la obra del autor, pero tan solo para convertirse en contrapunto frente a las injusticias causadas por el hombre. El segundo ejemplifica una técnica basada en la disonancia entre lo visto y lo sentido por el yo lírico que tendrá una gran importancia en esta crítica:

Hoy pude ser feliz: pude tenderme
a contemplar la página del cielo,
pude oír removerse a las raíces
discutiendo con el suelo su estatura,
pude hablar con la brisa, haber
entrado al mar que me rodea
como una cintura, de qué buena
gana me habría sometido
al gobierno del ocio y los racimos.

Pero estuve ocupado, no tengo
tiempo porque sufro: el mundo
nos preocupa: están matando todavía
al infeliz, aún le rompen
su arado al triste campesino,
aún carbonizaron en la silla
a los callados mártires sin culpa,
de qué nos sirven el tabaco
y la luna serena del estío
si nos quitaron, como siempre, el trigo.
(569-571)

Relato del extranjero tiende lazos con el ciclo de recuperación histórica de su autor. La repetición de la historia y la importancia de recordar sus lecciones –germen, en gran medida, de *Los cuadernos de la Tierra*– son ideas retomadas en composiciones como «Historia» o «No podrán atarnos». En este último, se recupera la figura de Rumiñahui, símbolo de la oposición indígena frente a la conquista española, para trazar un paralelismo entre aquel momento histórico y el actual neoimperialismo norteamericano. El relato, reactualizado desde esta óptica presente, se convierte en un mensaje de rebeldía y agitación social frente a todo tipo de abuso extranjero:

Rumiñahui –rostro de piedra y patria–
cuando vio al conquistador en su caballo
errante, gritó desde la altura: «El suelo
es nuestro, no se cambia por espejos
o cruces o abalorios, no hay ciudad
ni mujer para el extraño ni dorada
joyería para el rey». Y el español,
atándole las manos, quemándole
los pies que habían ya trazado
el único camino que conozco, decía:
«Ahí va el agitador, recibe órdenes
contra nosotros». Y Rumiñahui respondía:
«Mi tribu es grande, no podréis
atarnos. Os faltará cordel».

(El héroe aún está en la montaña
confundido con la tierra y su heroico
poblador. Cada día estuvo allí
hablándonos, creciendo con nosotros,
dictándonos a grandes voces el destino.)

Y cuando otra vez llega el extraño
e invade la bodega de la patria y sus asuntos,
e impone pactos de guerrero que no soy
y no quiero, y edictos de tierra conquistada
que negamos, me tiemblan en la boca
las antiguas palabras –sangre, sonido,
arcilla–: «La patria es nuestra
todavía, no está en venta su volcánico
archipiélago, no hay ni mineral
ni hombre que ayude a la violencia».

Y el norteamericano me señala,
me incluye en su lista de áspera
venganza (como un aro me circundan
sus leyes) y dice: «Miradle, también
éste recibe órdenes contra nosotros».
Y Rumiñahui, desde la cumbre, sigue
repetiendo: «No podréis atarnos».

Mi tribu creció a pueblo innumerable
y libre, y os faltará cordel, siempre
os faltará mucho cordel».
(581-583)

En estos versos observamos la misma evolución hacia la que empiezan a encaminarse los *Cuadernos* durante estos mismos años, de manera que anticipa el que será el principal motivo del agotamiento de los mismos, cuyo sentido y consecuencias desarrollamos en la segunda parte de este trabajo. La situación convulsa apremia a que las lecciones de historia se reduzcan al mínimo necesario para comprender el presente: el poeta se encuentra más demandado por la indignación provocada por este que por revisar o exponer sus razones históricas.

Este ejemplo evidencia la interrelación entre ambas etapas, que transcurren paralelas durante unos años. Sin embargo, con el tiempo, el proyecto histórico-épico empieza a caracterizarse por unos propósitos –y, al menos en parte, unos medios– cada vez más alejados de la vertiente más comprometida del autor. Si bien la tensión entre ambas tendencias será la que haga avanzar la poesía adoumiana, esta llegará hasta un punto insostenible: cuando se decante, caerá por el lado de la urgencia y la intervención política directa y, por tanto, supondrá el abandono de *Los cuadernos de la Tierra*.

Nueve años median entre *Relato del extranjero* y *Yo me fui con tu nombre por la tierra*. Durante este tiempo, el poeta se había entregado, casi al completo, a la elaboración de la fase más compleja de su ciclo histórico; sin embargo, la propia progresión de su poesía anticipaba un cambio estético que tuvo su impulso definitivo a causa de esas ineludibles conexiones entre obra, vida privada y vida pública.

1.3.4. Yo me fui con tu nombre por la tierra (1964)

En enero de 1963, Adoum parte de Ecuador como representante de una misión conjunta entre el Ministerio de Educación de su país y la Unesco para el intercambio cultural con Oriente, por la que visitó Egipto, India, Japón e Israel. El viaje está previsto para seis meses, pero el poeta no va a regresar a su país hasta veinticuatro años más tarde: se encuentra en Tel-Aviv cuando recibe la noticia, por radio, del golpe militar encabezado por Ramón Castro Jijón. Durante los tres años que dura la dictadura militar, Adoum es declarado *persona non grata* en su patria:

Las noticias de Quito eran desalentadoras: el propio presidente de la Junta Militar –esa que resultó ser más imbécil que las que le siguieron– me hizo saber que convendría que no volviera, pues no podía «garantizar mi integridad física». Hice decirle que ésa era la única integridad contra la cual podían atentar él y su gobierno, puesto que la otra, la intelectual y moral, sólo yo podía destruirla (Adoum 2010: 339).

Este acontecimiento supone el cambio de rumbo que ya se anticipaba en su obra anterior: la ruptura (física, que no sentimental ni intelectual) con la patria va a acentuar todavía más la índole política de su producción literaria.

En 1964, tras burlar la censura dictatorial con diferentes cambios de imprenta durante la preparación del libro, varios estudiantes reparten por las calles de Quito la primera edición, clandestina, de *Yo me fui con tu nombre por la tierra*. La rabia desde la que se concibe este poemario se hace patente en la dedicatoria que lo encabeza: «Para conmemorar cuatro siglos de miseria y un año de vergüenza» (649). Dicha nota no solo condensa la actitud del autor al escribir esta obra, centrada en ese último año de vergüenza, sino que, también, pone de manifiesto el sentido de su fase anterior y las correlaciones entre su poesía de recuperación de la historia pasada y la de testimonio de la historia actual.

No es fácil discernir hasta qué punto el exilio terminó de volcar una producción que ya se encontraba decantada hacia la tópica de la poética coloquial²¹. En cualquier caso, la experiencia de la dictadura y el exilio imprime en estos textos un compromiso todavía más inmediato. La producción intelectual de Adoum entre los años 60 y 70 se vuelca, de pleno, en el proceso de ideologización que predomina en el panorama literario y que coincide, además, con el período de madurez y mayor actividad del poeta. Las exigencias del momento determinan, de manera explícita o subyacente, la literatura de estos años: una creciente conciencia latinoamericanista, el pensamiento en torno a las causas políticas y el lugar del intelectual en la sociedad, la condena del subdesarrollo y el colonialismo o los medios más

²¹ El mismo Adoum era consciente de que, posiblemente, esta situación solo había acentuado una preferencia que ya se venía dando en su obra; preguntado al respecto, el poeta plantea que «[f]ue, más bien, una coincidencia. Al llegar, en *Los Cuadernos de la Tierra*, a hoy día, tuve la impresión de que no habíamos salido de la Colonia sino que, simplemente, había cambiado el colonizador. Fue como una sensación de fracaso, mío y de mi país. El exilio me devolvió mi amor por él» (Guzmán Bárcenas 2010: 421-422). A grandes rasgos, estamos de acuerdo, con la valoración de Martínez Arévalo respecto a este acontecimiento: «Es indudable que el exilio en Adoum no implica la ruptura de la identidad nacional e idiomática sino, por el contrario, su afianzamiento; no obstante, genera cambios sustanciales en la creación del escritor pues su producción se enriquece y amplía mediante contactos culturales diversos que le dotan de una perspectiva totalizante y objetiva, imprescindible –en el caso de los latinoamericanos– para saber qué somos y cómo somos. Estas circunstancias implican una búsqueda constante, no sólo de los medios expresivos más idóneos en términos de estética y estilística, sino también un cuestionamiento severo de las bases ideológicas que sustentan su sociedad, su escritura, su poética» (1990: 23-24).

oportunos del arte para la comunicación con el pueblo son obsesiones recurrentes durante estos años.

Aunque la poesía de Adoum se va a teñir con diversos matices (y no todos luminosos, pues este género es siempre la mejor vía de expresión para sus propias dudas y desgarramientos personales), su postura general le alinea junto al bando de los numerosos intelectuales latinoamericanos que, forzados a abandonar sus países durante estos años de dictaduras, ejercieron un «exilio combatiente», durante el que trataron de hacer «del disvalor del exilio un valor de combate» (Julio Cortázar 1984: 21), en una solitaria pero necesaria labor de «francotirador» (Torres Fierro 1979: 43)²².

Para Adoum, «aun en Europa mi preocupación fundamental sigue siendo América Latina» (*apud* Benedetti 1981: 65). Esta fractura entre la ubicación real y la sentimental o intelectual –no siempre fácilmente llevadera en lo personal, como mostrará la vertiente más intimista de su poesía– puede acarrear la ventaja de favorecer una mirada más nítida y abarcadora:

En América Latina corremos el riesgo de estar demasiado contentos o demasiado descontentos con lo que hacemos. Cuando uno tiene esta doble visión, esta posibilidad de mirar a distancia, eso desde luego constituye una ventaja y nos permite tener una actitud más honesta y una valoración más objetiva y justa. Luego, hay la perspectiva continental. En nuestros países estamos siempre con nuestros problemas espantosos, locales, casi aldeanos, a tal punto ocupados o abstraídos, que a veces ignoramos lo que pasa en el país de al lado o un poco más lejos de nuestras fronteras (*ibid.*).

Son años de militancia política e ideologización de todo discurso, de debates y disputas internas acerca del medio y el lugar idóneos para ejercer la crítica contra el sistema y la lucha revolucionaria²³. La postura de Adoum frente a esta polémica era tajante:

²² Aunque el contexto y la postura ideológica de Torres Fierro difieren en muchos puntos de los de Adoum, especialmente en cuanto a su análisis de la situación en Cuba tras la revolución y la importancia de esta para todo el continente, la definición de aquel respecto a la labor del escritor como francotirador condensa bien muchos de sus aspectos: «la tradición subversiva y crítica del escritor a la que hoy, más que nunca, no puede renunciar. Esa Autoridad altiva y absolutista que aparece en los sistemas totalitarios, en los regímenes dictatoriales e incluso en las democracias [...] es lo que el escritor no puede ni podrá aceptar porque su condición, que lo sitúa en los límites de la sociedad, en esa zona marginal y contradictoria que está más allá (o más acá) del todo social, es la de oficiar de francotirador incansable, de ojo maligno de la comunidad a la que pertenece y de la que es huella y testigo. Eso provoca múltiples conflictos morales y sociales porque el drama íntimo, la agudeza nerviosa, la tristeza sombría, el patetismo deprimente y las estridencias febriles del escritor provienen justamente de su dificultad para ubicarse» (1979: 43).

²³ Este panorama de politización de la escritura ha sido objeto de estudio de obras de relevancia, significativas para toda América Latina, aunque centradas en el cono Sur, como la editada por Saúl Sosnowski (1996) y la de Claudia Gilman (2003). Citamos el retrato que hace el primero: «Los procesos revolucionarios de los años sesenta tuvieron una consecuencia inmediata en la ideologización explícita de todo discurso. Para el análisis

Creo que cuando se nos exige que vivamos en nuestros países, es para que hagamos otra cosa, y no literatura; u otra cosa *además* de literatura. Sostenía yo que si la tarea del escritor es escribir, tiene la obligación de buscar las condiciones en que pueda cumplir mejor esa tarea. Las condiciones actuales de América Latina no son las más propicias para la creación de literatura. Posiblemente, no sea el momento más propicio para hacer literatura, sino para realizar otras tareas de la cultura más importantes, como la revolución, por ejemplo. En mi caso personal, lo cierto es que físicamente no tengo muchas aptitudes o capacidades para una acción más directa. La literatura es también un acto (*apud* Benedetti 1981: 66, cursivas en el original)²⁴.

Porque, para Adoum, revolucionario convencido hasta sus últimos días, el ideal del hombre del futuro es ese «hombre nuevo» descrito y ejemplificado por el Che Guevara, «un intelectual y un hombre de acción» (Adoum *apud* Benedetti 1981: 74). Pero la acción no es una posibilidad para todos, pues

las exigencias del combate hoy día son brutales, y el porvenir que se nos avecina en América Latina lo he descrito a veces como el de una larga carnicería: por eso creo que la acción directa impedirá, a quien participe en ella, ser al mismo tiempo escritor. Es claro que en definitiva el arte no hace sino completar el mundo, crear aquello que no existe, es una suerte de sucedáneo, y creo que la poesía de la acción es mucho más importante que la poesía escrita. Y quienes no podemos, por una u otra razón, en un momento u otro, estar directamente vinculados a la acción, tenemos que convertir nuestra obra en acto (*ibid.*).

El poeta llegó a señalar que «escribir es actuar y que todo libro es un acto. Y cuando un libro es un acto político revolucionario, el escritor ha optado ya por la *participación* en la lucha de las fuerzas de liberación [...], aunque es obvio que no se trata de una participación en la *lucha armada*» (1989: 34, cursivas en el original). Este insistente replanteamiento de la obra

del más amplio régimen literario, implicó trazar relaciones entre el texto y los factores y sistemas que hacen a su comprensión. Vivas voces demandaban una militancia política en la literatura, requisito que también fue homologado para la actividad crítica. El lugar de residencia del escritor preocupaba a algunos sectores de la izquierda y señalaba la exigencia de un compromiso personal y físico con las ideologías revolucionarias. Señalaba, asimismo, que la politización había avanzado a las mediatizadas representaciones, a las “innovaciones técnicas” de los textos, así como a la ubicación política del cuerpo del escritor. El debate era prescriptivo ya que definía cuáles eran las estrategias discursivas más aptas para promover y afianzar causas políticas» (1996: XLIX).

²⁴ La cita prosigue con la ironía de que, ante los debates y las polémicas internos, sea precisamente la persecución y represión dictatorial la que recuerda el valor de la literatura: «En el fondo, cuando se nos exige que vivamos en nuestros países, quienes nos lo exigen están, aunque no lo digan, admitiendo la teoría de la inutilidad de la literatura, porque se quiere que seamos seres útiles haciendo otras cosas. Y aquello es un poco doloroso, puesto que son las dictaduras, y no siempre nuestros compañeros, las que recuerdan la utilidad de la literatura, al establecer las aduanas culturales, los cercos a la libre circulación de las ideas, los bloqueos [...]. Tratan de impedir que los escritores estemos en contacto entre nosotros, y en contacto con nuestros pueblos, con nuestros hipotéticos lectores. Entonces resulta doloroso que sean las dictaduras las que reconozcan la función social de la literatura, y sean algunos de nuestros compañeros quienes quieran que hagamos otra cosa, y no literatura» (Adoum *apud* Benedetti 1981: 66-67).

como acto muestra la importancia concedida a la realidad política del momento y la ferviente confianza en el poder de la literatura desde –o contra, en las inevitables ocasiones en que aparezca la duda– la que se construye su obra poética de estos años.

Sobre este andamiaje se edifica *Yo me fui con tu nombre por la tierra*, poemario que presenta la expresión más directa de toda la trayectoria adoumiana, apremiada por su necesidad de denuncia. Si las anteriores búsquedas de unión con el pueblo habían llegado, en alguna ocasión, a una perspectiva ingenua y una voz impostadamente popular, este poemario implica la asunción plena de un realismo que, en su interés por expresar la realidad extratextual, no cede en representar la violencia, pero tampoco en forzar el propio lenguaje como reflejo de aquella. Nos encontramos, por tanto, ante una creciente exploración de las capacidades de la poesía para dar cabida al compromiso, en un inicio de las características que marcarán la etapa final de su obra.

La finalidad testimonial está llevada a tal extremo que el poemario abre con una «Carta al poeta Adoum», sin firma y sin fecha. En esta, se realiza una descripción de diferentes aspectos de la dictadura (los allanamientos, las persecuciones, los abusos de los militares, las reformas que siempre desfavorecen a los mismos) con un lenguaje mucho más cercano al discurso periodístico –o al teatral, pues no en vano buena parte del retrato de esta «comedia bufa, grotesca y trágica» (651) se articula a través de dieciocho escenas– que al poético²⁵.

Aunque en este prólogo se entabla un diálogo con el lector de su país (no se puede olvidar la publicación clandestina en las calles de Quito) y pese a la confianza en la participación política de la literatura, el autor conoce las limitaciones y contradicciones de su oficio: «En los raros países donde no está prohibido pensar ni leer, pero en los que el analfabetismo es, en ciertos casos, tan endémico como la pobreza, debemos resignarnos a admitir que nuestros libros no llegan sino a un grupo minoritario» (1989: 23). Sin embargo,

²⁵ En la edición de *Poesía completa* que citamos, esta carta aparece con la siguiente indicación: «Sin firma y sin fecha. Atribuida a Méntor Mera» (657; el autor hace una mención similar, sin aclarar la autoría, en 2008: IX y 2010: 373). Algunos giros lingüísticos y el tono general del texto parecen recordar al propio Adoum, con una rabia que oscila entre la descripción aséptica («Millares de ciudadanos sufren prisión, exilio, persecución. Es abolida la actividad sindical. Perseguidos y asediados los campesinos. Clausurada la libertad de acción, no sólo del partido comunista, sino de todos los partidos. Control de la correspondencia privada. Allanamiento de domicilio, etc., etc.», 652) y el juego lingüístico que delata con ironía el absurdo de la situación («Como nada tienen que hacer en el Palacio, los generales cultivan un hobby trivial: el turismo cívico, y no hay fiesta del calendario histórico –que excede al astronómico– que no tenga como priostes principales a los cuatro tiranos Banderas de la dictablanda», 654). Por otro lado, algunas afirmaciones parecen excesivamente positivas por parte de un autor respecto a las capacidades de movilización de su propia obra, aunque no dejan de ser sino la explicitación del ideario de Adoum durante aquellos años: «La gente que no ha perdido la fe en la final liberación del Ecuador leerá tus poemas y agradecerá tu contribución al general descontento, que es el único general respetable en el país» (657).

en clara continuidad con los versos escritos tiempo atrás en su *Carta para Alejandra*, insiste: «frente a esa tentativa torva y enloquecida de hacer que nuestra historia sea una página en blanco, puede decirse que escribimos para que los nuestros sepan mañana lo que pasó hoy» (*ibid.*). La obra se convierte entonces en una exposición frente al olvido que incluye, también, a los de afuera, a ese primer mundo que mira hacia otro lado, como se hace evidente en el poema que da título a este poemario:

Nadie sabe en dónde queda mi país, lo buscan
entristeciéndose de miopía: no puede ser,
¿tan pequeño? y es tanta su desgarradura,
tanto su terremoto, tanta tortura
militar, ¿más trópico que el trópico?
(659)²⁶

Frente a esa ignorancia o silenciamiento internacional a los que han sido sometidas las (antiguas) colonias en el (continuado) proceso de subdesarrollo, el poemario se erige en un memorial de los agravios cometidos no solo hacia su país, sino a buena parte de América Latina. La plasmación de los abusos y asesinatos de las dictaduras se combina con la exploración de sus causas y los perpetradores de esta secular agonía de Latinoamérica, explotada desde su descubrimiento hasta la actualidad.

El pasado todavía aparece como origen de la imposición imperialista, pero la continuidad histórica enfoca, más que nunca, lo sórdido de la realidad americana actual. Poemas como «Yo me fui con tu nombre por la tierra» o «No es nada, no temas, es solamente América» no solo asumen la producción anterior del poeta, sino que, en parte, dialogan con ella y la niegan desde una nueva óptica: frente a la anterior rebeldía y agitación social, nos encontramos ante una actitud desalentada, que oscila entre un humorismo doloroso –ironía desgarrada y auto-parodia²⁷– y la protesta desesperanzada: «Están matando, todavía, donde toda la vida / pagamos por su oficio eficaz, profesional» (677).

²⁶ Estos versos poetizan una idea que el autor repitió en varias ocasiones: «Una de las características de mi país es que nadie sabe nada de él. A causa del nombre, que le fue puesto por su ubicación geográfica, sin ninguna relación con su pasado histórico o su desenvolvimiento histórico, en general el mundo lo cree situado en África» (1971: 208).

²⁷ El proceso se ve de manera clara en el poema «Escatología americana»; este, mediante el juego con el doble sentido del término, cierra el poemario, anticipando la actitud que el autor va a presentar en su obra siguiente: «No hay que exagerar tampoco / el viejo pesimismo. / No digo que sea el mismo / perro el que orinaba / hace cien años en esta misma esquina. / Digo que es la misma orina. // Es otro el dictador, folclórico / hijo de una gran perra, / y su amo es siempre el mismo / *son of a bitch* crónico, / orinando los dos sobre mi tierra. // No hay que exagerar tampoco / este nuevo optimismo. / Un poco más allá / la mierda de una guerra» (709).

En consecuencia, esta poesía se caracteriza por un abandono casi total de la subjetividad individual en favor del testimonio colectivo. La política se vuelve el lugar central del poemario: se escribe contra la connivencia del ejército con los abusos de poder en «Condecoración y ascenso»²⁸, contra las detenciones y la represión de todo movimiento izquierdista en el extenso poema en prosa que es «La novia interrumpida»²⁹ o, en definitiva, contra todo el orden establecido, como en «Vamos a perder el paraíso», en el que se recuerda desde la prensa hasta el poder judicial o el eclesiástico, pasando por los grandes propietarios o un paralizado Partido Socialista.

Este viraje hacia una estética de vocación realista, caracterizada por la denuncia tajante y el ingreso de la realidad extrarreferencial a través de un lenguaje objetivo y narrativo, se encuentra acompañado por una ideación poética que es incorporada a los propios versos. De la misma manera que, en poemarios anteriores, la preocupación principal iba encaminada al lugar del poeta en la sociedad, en este momento el interés es la defensa de una obra de urgencia. Aunque no es expresado de manera explícita, el grado de meditación teórico-literaria resulta esencial en algunas de estas composiciones.

«Surrealismo al aire libre» y «Poética a dos voces» sintetizan el pensamiento metapoético de *Yo me fui con tu nombre por la tierra*. El primero de ellos carga contra la citada escuela vanguardista, acaso como epítome de casi todo este movimiento, al menos en su versión más extendida, y no siempre bien interpretada, como un arte deshumanizado, ajeno a la realidad. Tras citar las famosas palabras de Lautréamont —«El insólito encuentro

²⁸ El poema es un ejemplo perfecto para comprender cómo, a través del tema central (el ejército, sujeto implícito de casi toda la composición, y su complicidad con aquellos que abusan del poder frente al pueblo), Adoum vertebró diferentes intereses, aunando presente y pasado («No preguntaste nunca, nunca / supiste dónde estaba cuando la pisada / de torpes poderosas suelas vino a espantar / la iguana de las islas mayúsculas, vino / a orinar en nuestros pedestales, vino / a pegar su chicle en nuestro idioma», 673) o denuncia social en su sentido colectivo («Estaba ¡firmes! donde toda la vida / ha estado, disparándonos, templando / la red el tiro contra el pez del hombre, / puntería sin fecha fija contra el desocupado, Alto / Mando contra los panaderos para hacerlos / leña a la salida de la harina, matándonos de octubre / a julio y de mayo a enero cuando aprendíamos / a combatir con piedrecillas, ramas / de álamo, poemas», 673) y personal («Me han matado así entre otros al amigo / con quien cuando muchachos disputábamos / el único Lautréamont que llegó al pueblo. / Era tan miope que debió acercarse mucho / para verme y cuando me di cuenta me había entrado / en el alma», 675).

²⁹ En este poema en prosa, con breves espaciados entre algunas oraciones, se construye un relato en el que una voz poética femenina visita y dialoga con su pareja, dirigente revolucionario preso por difundir su ideario y movilizar grupos indígenas, de manera que se presentan los abusos de derechos humanos en las detenciones colectivas de un estado dictatorial («estaban juntos hombres y mujeres heridos porque cada día los sacan por grupos para torturarles su pequeña ración diaria para que digan cómo habían aprendido a protestar cuándo quién les enseñó porque antes era diferente había uno con el ojo vacío es decir sin ojo con el que me veía furioso pero sin quejarse», 683) o las dudas y el cuestionamiento del propio revolucionario («nadie hace nada quiero decir los que pueden por ejemplo dónde están los compañeros los dirigentes presos le dije no dijo no es eso muchos congresos muchos viajes mucha ideología mucho tiempo en el café mucha esperanza y la revolución no es esperanza sino decisión», 687).

de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones»– tomadas como ejemplo por André Breton en su *Manifiesto surrealista* de 1924, Adoum responde en el inicio de su poema:

o relojes con ojos.
De modo que pensabais
que había que inventar los increíbles.
Pero, entonces, ¿no habéis estado
en mi país, en mis países, nunca supisteis
lo que pasa en su paisaje de colores
en cólera, por ejemplo una bota
con espuela y un sombrero de cura
encima de un cadáver, de un indio
por más señas, como si no bastaran
los piojos de su historia, cuentas
de avemarías?
(669)

Cualquier tipo de poesía irracionalista, por muy imaginativa que esta sea, no solo es superada por el abuso al que América ha sido sometida sino, por eso mismo, es inválida, falaz. Si pensamos en la vertiente canónica del movimiento francés, a la que alude el intertexto, resultaría un ataque extemporáneo; sin embargo, no podemos obviar que el período posvanguardista desde el que escribe el poeta se encontraba dividido (a grandes rasgos) entre dos estéticas dominantes: los diferentes realismos comunicantes, a los que se adscribe Adoum, y las nuevas revitalizaciones de la vanguardia, herederas especialmente del surrealismo. Así pues, aunque de manera indirecta, la acusación no deja de tener actualidad, cuando va dirigida contra unas corrientes surrealizantes (o herméticas, acaso sería más correcto, si tomamos la alusión del poeta como sinécdoque) que son ya propiamente latinoamericanas.

Esta misma postura es recuperada en «Poética a dos voces», en la que, de nuevo, la reflexión es anterior (o posterior, para el lector) al propio acto poético; el texto se construye a través de la contraposición de dos voces que simbolizan dos modos de entender la literatura:

Aves corola que deshoja sin preguntar el viento
«... Vinieron en la noche, derribaron la puerta...»
por sus propios colores perseguidas
«... hirieron al hermano y quemaron los libros»
con las alas mojadas en estanques de altura
«... bajaron a registrar hasta abajo del suelo...»
flechas del paraíso clavadas a su aliento

«... rompieron los retratos, desgarraron mis ropas...»
 las lineales celosas ahogadas del aire
 «... entre caballos se llevaron al marido...»
 otoños en exilio forasteras del tiempo
 «... le colgaron de los dedos quebrándole las manos...»
 guareciendo su pluma en bodas de algodones
 «... le han dejado con los pies en agua helada...»
 amor que se adormece en la ola del vuelo
 «... ha muerto y lo enterraron no sé en dónde...»
 con burbujas de nube entre los remos
 «... hoy se llevaron ya hasta a los niños...»
 Yo quería añadir: Su orden de aluminio,
 pero no puedo, pero no me dejan
 y no quiero y me callo.
 Tal vez matar es ahora el poema más puro.
 (679-681)

Este poema se basa en una técnica concreta, la yuxtaposición, en líneas salteadas, de dos situaciones diferentes y en contraste³⁰: por un lado, los versos impares son una hipérbole de la denominada poesía pura, abstracta, hermética; por otro, los versos pares, entrecorridos como una declaración ajena, narran una historia de abuso policial, allanamiento, tortura y desaparición o asesinato. La composición constituye, por tanto, una puesta en cuestión de la utilidad del arte que culmina en una crítica de la literatura escapista, si bien bordea la depreciación general de toda ella, frente a la acción política.

Pese a la implicación que postulan estas reflexiones metapoéticas, la poesía de *Yo me fui con tu nombre por la tierra* acaba por permear los conflictos interiores del desterrado: la ira no siempre estalla en el improperio y los puños en alto, sino que también puede hacerlo en la derrota y el lamento. A partir de este momento, la poesía de Adoum resulta, también, un documento de la lucha entre el desánimo y la esperanza del exiliado. «No es nada, no temas, es solamente América» se vertebra sobre este desgarramiento interno, y anticipa el movimiento hacia la unión de intimismo y denuncia que va a presentar la obra posterior del poeta:

Cuando supe
 (porque yo soy así, aquel que se levanta

³⁰ Podemos apreciar esta misma técnica, utilizada de manera muy similar, en otro poema de Mario Benedetti. En *Poemas de la oficina*, el uruguayo incluye un poema, «Dactilógrafo», en el que hay una alternancia de situación cada varios versos: por un lado, se hace referencia al contenido de una carta comercial redactada por un oficinista mientras que, por otro, este sujeto poético cede a la expresión de sus recuerdos infantiles. Este juego formal sirve, entonces, para resaltar el contraste entre el trabajo diario y monótono y el valor lírico de la memoria, a la que se recurre como vía de escape; Adoum va a utilizar la técnica de manera similar, con unas intenciones casi inversas: la poesía como evasión de la realidad es positiva en un texto, negativa en otro.

a golpes, se desentierra, se pone el cuerpo
que dejó en la silla, la esperanza que ya no
le servía sino como una mala dentadura,
y sale, más bien se saca, para ver cómo han ido
los días de allá afuera, cómo sigue la insolente
estatua de los dictadores casco arriba y casco
abajo, animal de baraja, poniéndose mala
madre por su cuenta, mala hostia en el verano
enamorado, mala piedra en su rocío, su memoria,
sólo para que tropiece el desterrado, caiga
apenas, a duras penas, crea que se equivoca,
que no tiene razón en su raíz)

me desperté
asustado.

En dónde estoy, grité, después
de tanto esfuerzo, hasta cuándo
es antes todavía, cómo me llamo
entonces, para qué me llamo.

(Porque todo
olía a siempre, a sufrimiento viejo, muerte
de ayer que no valió de nada, absurdo
en que han quedado restos de la telarañada
cena, y todavía, todavía hay que poner
la mesa, camareros, perezosos profetas
consuetudinarios, ponerle voluntad al pan,
servir el desayuno de los pobres, sin tanto
regresar a hoy, error de fecha, digo,
y tantos siglos sin lavar la servilleta.)
Y no pude seguir desaprendiendo a pura
historia, y no pude apretarle el cinturón
al corazón para que aguante. Mejor nos fuimos,
prójimo y yo, a rehacer lo roto, los vestidos,
a preparar las vísperas.

Aún no he vuelto
y no sé cuándo volveré a morir: no tengo tiempo.
(665-667)

Por una nueva vía, la melancolía y el desarraigo reingresan en la poética del autor, junto con antiguos tópicos y metáforas de su poesía inicial: ideas como la desesperanza como muerte diaria o la duración de la vida como lucha son revitalizadas para expresar las contradicciones de un pesimismo colérico cada vez más plenamente asumido.

Pese a todo, el espíritu combativo que anima este primer poemario del exilio hace que el poeta intente inclinar la balanza hacia el lado del optimismo: «Yo me voy a aprender la esperanza como una / lengua antigua que olvidé entre los escombros» (707). Así, se regresa a la lucha, aunque sea lejana, porque: «La sangre, / no el llanto, tiene ahora la palabra, / y ha de reír mejor al último de tanto» (671). Cuando el abatimiento llama a la puerta durante aquellos años, es necesario sobreponerse y regresar a la confianza como a la vida: «Carajo,

también se resucita por capricho» (677); «Aún no he vuelto / y no sé cuándo volveré a morir: no tengo tiempo» (667).

Yo me fui con tu nombre por la tierra es punto de llegada y de partida: se trata del volumen más acorde con los postulados hacia los que se había desplazado el poeta durante los últimos años, al mismo tiempo que introduce novedades de gran trascendencia para su obra posterior. La relación con la realidad extratextual hace de estos versos un ejemplo irrevocable de esa poesía entendida como testimonio, hasta el punto de que en parte de las composiciones el yo autoral se encuentra en un segundo plano o, incluso, desaparece. Sin embargo, este carácter comprometido cede lugar a notas discordantes: el desánimo y las contradicciones del poeta desembocan en un creciente escepticismo acerca de las capacidades del lenguaje.

Este período de intervención y compromiso culmina en el momento de mayor desasosiego político. En los años siguientes, esta poética presenta unos matices cada vez más particulares dentro del afán generacional por la comunicación, con un reingreso del yo íntimo en el poema que se aprecia en diversos sentidos: temáticamente, con el ingreso de la cotidianidad y un tono más personal; en la forma, con una progresiva indagación lingüística que conducirá, incluso, a la sustitución de la anécdota y la referencialidad explícita por la introspección y el juego lingüístico.

Si, ante la exuberancia verbal de su etapa inicial, la poesía más cómplice muestra un proceso de despojamiento y simplificación, un creciente desengaño caracteriza la última fase de la trayectoria de Jorge Enrique Adoum: la experimentación expresiva, el movimiento del lenguaje hacia sus límites y la desarticulación de la palabra poética serán las señas de identidad que marquen esta época.

1. 4. TERCERA ETAPA: DESENGAÑO Y EXPERIMENTACIÓN

1.4.1. *Curriculum mortis (1968)* y *Prepoemas en postespañol (1979)*

La poesía escrita por Jorge Enrique Adoum a partir de mediados de los años sesenta y durante la década de los setenta es recopilada en *Informe personal de la situación* (Madrid, 1973; con una reedición de idéntico contenido en 1975 en Cuba) y *No son todos los que están* (1979). Ambos volúmenes son, en realidad, sendas selecciones de su producción anterior, con el añadido de dos conjuntos inéditos correspondientes a la labor de estos años: *Curriculum mortis* y *Prepoemas en postespañol*. Aunque vienen acompañados por algunos problemas de datación y fijación debidos a este recorrido editorial más complejo, no cabe duda de que se trata de dos poemarios independientes, con entidad propia y escritos de manera sucesiva, lo que se ve confirmado por la propia evolución poética³¹.

Estas obras plantean una ampliación de la dialéctica entre ética y estética característica de la literatura adoumiana a través de la aceptación de la dificultad intrínseca de la misma. Su novedad radica en una poetización de las discordancias derivadas de esta postura:

³¹ Esa trayectoria editorial, que además de las citadas recopilaciones implica a las posteriores *...ni están todos los que son* (1999), *Obras (in)completas I. Poesía* (2005) y *Poesía hasta hoy* (2008), requiere algún breve comentario. En *Informe personal de la situación* (1973), los poemarios *Curriculum mortis* y *Prepoemas en Postespañol* aparecen con la indicación de «inéditos». En *No son todos los que están* (1979), las dos colecciones de poemas se ven ampliadas en un buen número de composiciones, cuya datación exacta resulta imposible, aunque el paratexto autoral es claro: *Curriculum* aparece con una fecha anterior a la antología precedente, 1968, con lo que supone una unidad exactamente posterior a *Yo me fui con tu nombre por la tierra*, publicado en el 64; *Prepoemas*, por su parte, se presenta como la colección más reciente, al publicarse bajo fecha de esta nueva edición, 1979. Esta ordenación por parte del poeta confirma la evolución poética que muestran los propios textos: los poemarios son el testimonio de dos tramos contiguos de esta década, encaminada a un progresivo experimentalismo poético; de ahí que aceptemos esa entidad y datación en este epígrafe, pese a no haber sido editados de manera independiente. Es llamativo, además, que *...ni están todos los que son* plantea una selección variada de la obra más temprana, pero mantiene intactos, en su totalidad, estos dos conjuntos más recientes; sin embargo, la edición de las *Obras (in)completas* (2005) retoma la versión ofrecida en *Informe personal de la situación*, con lo que prescinde (muy posiblemente por error) de un buen número de poemas, que son restaurados en *Poesía hasta hoy* (2008), de acuerdo con *No son todos los que están*, y *...ni están todos los que son*.

Cabe añadir que esta confusión es mayor en lo que concierne a un grupo de textos más secundarios pero que también aquí merecen un apunte, aunque no aparecerán dentro de nuestro análisis de la poética adoumiana pues, como se deduce de su misma presentación, no constituyen en general sino textos marginales dentro de esta evolución. *No son todos los que están* incorpora una nueva serie, de carácter heterogéneo y de diversas épocas (incluyen la fecha de redacción), bajo el título de «textos ex-dispersos». Estos son aumentados en *...ni están todos los que son*, divididos además en dos secciones: «Cementerio personal» y «textos ex-dispersos». La versión definitiva, la de *Poesía hasta hoy* (2008) manifiesta algunos movimientos entre secciones y nuevas ampliaciones en este conjunto de textos dispersos, cuya ordenación final se reúne en tres apartados: «Cementerio personal», «Otros textos» e «Inéditos»; la primera sección resulta la más destacable y, pese a la distancia temporal entre los textos agrupados, el vínculo temático de homenaje y elegía a algunas de las personalidades cercanas e influyentes para el poeta resalta su interés.

la compleja unión entre el compromiso y la duda en la que se ha movido el poeta a lo largo de su trayectoria es incorporada a los mismos versos; en lugar de una oscilación entre ambas opciones, el complejo equilibrio se encuentra en ese pesimismo colérico, como el mismo poeta lo denomina.

Los textos de este período son la crónica del conflicto entre el desánimo y la esperanza y, sobre todo, de la exploración de nuevas formas para mantener esta a pesar –o a través– de aquel. La responsabilidad social se mantiene, pero es cada vez menos evidente, con un alejamiento progresivo de la realidad referencial y un ahondamiento en la subjetividad. Esta matiza el tono de denuncia o solidaridad con otras inflexiones, como son la introducción de la anécdota, el humorismo o la experimentación lingüística, que llegan a ocupar el centro del discurso. *Curriculum mortis* transita una veta intimista, en la que introduce una desestructuración verbal que estallará por completo en *Prepoemas en postespañol*.

Todo ello no supone un abandono de los ideales políticos del autor. Se trata, en cualquier caso, de la aceptación de las lecciones de la edad y de la experiencia vivida, pese a las cuales Adoum sigue expresándose de manera tajante respecto a sus valores morales. «Atención, también se puede ser revolucionario de puro pesimista», avisa el propio poeta (1989: 48). La figura del intelectual comprometido continúa siendo una de las principales preocupaciones del ecuatoriano, si bien se añaden nuevas modulaciones, como una revalorización del componente público de la vida privada:

Creo que el poeta tiene más responsabilidad que el simple ciudadano y que no hay razón para que a aquél se le perdonen gestos de cobardía o de traición. Creo que la poesía, como todo arte, está obligada a expresar su tiempo, sus habitantes, su amor y su desasosiego, pero también su esperanza. Creo que la literatura de la resignación, la incertidumbre y el fracaso, no son expresión de nuestra época de grandes esperanzas y realizaciones, sino de cierto grupo de nuestra época, ya derrotado. Creo que es inútil perderse en discusiones sobre la técnica: toda técnica es buena y por lo demás sólo es cuestión de artesanía. Creo que la poesía sólo surge en el momento en que ha terminado el dilema entre el fondo y la forma y constituye una nueva realidad, una creación en sí misma. Creo que el egoísmo, el subjetivismo absoluto, la pedantería del autor, matan voluntariamente a la poesía. Creo que en nuestro siglo, aun al cantar el tema personal, se puede –y se debe– ser épico, porque lo personal no es forzosamente lo individual. Se trata de entender aun lo íntimo como asunto del hombre, de la especie. Los casos de excepción, de presidio o de sanatorio, no definen ni retratan al hombre (Adoum *apud* De la Selva 248).

Se trata de una persistente búsqueda de otras vías de expresión más personales de un realismo que, sin dejar de lado su responsabilidad moral, se decanta por unos moldes menos

inmediatos, que se amplían hacia la anécdota intimista o el cuestionamiento de la propia habla poética.

La unión entre forma y fondo del poema es conducida a lugares cada vez más complejos. Nos movemos en una plena asunción de la idea de que el verdadero cambio mental ha de ser, también, expresivo, lo que encamina esta obra hacia una dislocación lingüística y formal. «Es muy distinto desconocer la gramática que violentarla», señala el poeta (1989: 83); eso sí, es necesario saber «por qué viola uno las leyes de la gramática. En primer lugar, porque quienes las dictan o las imponen obedecen a una ideología, porque el lenguaje está cargado de ideología» (*ibid.*). En cualquier caso,

no creo que podamos volver a caer simplemente en una actitud de desafío gratuito y violar las normas porque sí. Hay que violarlas cuando no nos sirven como vehículo de lo que queremos decir. O sea, cuando la forma obedece a la intención de un planteamiento estético-ideológico /-nuevo-/ o a un nuevo lenguaje que obedece, a su vez, a una necesidad nueva /-de expresión-/ (1989: 84)³².

Para Adoum, llegados a este punto, no es posible «concebir un arte revolucionario en su contenido y conservador en su forma, si es que existe la famosa división entre las dos» (1989: 85). En consecuencia, la gradual experimentación que observamos en *Curriculum mortis* culmina, en *Prepoemas en postespañol*, en una detonación de la palabra poética: el contenido de los poemas tiene su correlato formal en una poesía llevada hacia sus límites, tanto genéricos como lingüísticos.

La poesía adoumiana de esta época acentúa un movimiento hacia los distintos márgenes del género que ha sido, en el fondo, característico de toda su obra. Esta ampliación enunciativa conduce a una violentación de la propia escritura, cuyas facetas más evidentes y menos novedosas –la ruptura de las normas ortográficas y la liberación visual del poema, aspectos que ya había explorado con gran operatividad– no son sino el primer paso de una subversión que opera a todos los niveles del lenguaje.

³² Este planteamiento se liga, de manera muy clara, con una indagación de la identidad americana: «En el Primer Congreso de Escritores de Lengua Española, un académico, en el discurso inaugural, hacía un llamamiento a los escritores latinoamericanos para que hagamos un esfuerzo a fin de preservar la pureza del idioma. Y le contestamos que nosotros conservamos, que nosotros preservamos la pureza de nuestro idioma, no del de ellos» (1989: 84). Además de esta conciencia identitaria (1989: 35-36), en esta evolución el poeta reconoce tanto un acercamiento hacia el pueblo (1989: 85) como un cansancio de las formas habitualmente consideradas poéticas, en un movimiento compartido por muchos poetas de América Latina (1985: 86) que tiene, en estos poemarios, una de sus formulaciones más extremadas en esa indagación lingüística.

En el plano pragmático, los poemas se encuentran cada vez menos contextualizados, con escasa referencialidad sobre la situación comunicativa hasta el punto de que la anécdota acaba siendo sustituida, en muchas ocasiones, por la reflexión o el juego lingüístico. En cuanto a los procedimientos morfosintácticos, predominan cada vez más las figuras y recursos basados en el forzamiento, la ruptura y la creación de palabras o normas lingüísticas, en una de las vías más radicales entre sus compañeros de generación. Por último, en cuanto a la semántica, podemos destacar una creciente fractura de la cohesión textual (cambios de enfoque o sentido, ruptura de las expectativas, desplazamientos de tiempo o lugar, multiplicidad de voces en un mismo poema, falta de ilación entre las imágenes o contenidos) y la aparición de muy numerosos modos oblicuos de expresión (intertextualidad, uso de diferentes máscaras, parodia e ironía)³³.

Uno de los temas centrales, que marca el tono de este ciclo, es la condición de exiliado. Sin la impaciencia de los primeros años en el extranjero, pero con un creciente entendimiento de los problemas de toda América Latina, la poesía de Adoum muestra el desgarramiento psicológico del trasterrado³⁴. La lucha entre el mantenimiento del compromiso a través de la obra y la culpabilidad de la distancia física se manifiesta, en estos poemas, en un debate interno entre la esperanza y el desánimo, la lucha y la derrota.

Durante el exilio, no es inusual que el escritor se convierta en «activa filial» de su patria, especialmente cuando la situación de esta es más dolorosa, como señalaba Mario Benedetti (1994:17)³⁵. Sin embargo, cuando aparece la posibilidad del «desexilio», por nombrarlo con el neologismo acuñado por el mismo autor, se advierten nuevas y más amplias

³³ Algunas de estas ideas coinciden con las estudiadas por Francisca Noguero para la poética de Enrique Lihn (2005), parte de cuyas propuestas adaptamos libremente a los modos adoumianos, todavía escasamente analizados; entre la producción existente, Manuel Corrales Pascual (1990) ha analizado algunos rasgos del lenguaje poético adoumiano de este momento.

³⁴ Adoum, en un poema que citamos más adelante, empleó este neologismo creado por José Gaos en su sentido, ya extendido, de sinónimo de «exiliado» o «desterrado», de manera que no parece tener detrás mayor coincidencia respecto al contenido teórico con el que el filósofo español desarrolló el concepto (en un contexto, por otra parte, diferente).

³⁵ Benedetti es uno de los autores que más largamente reflexionaron durante aquellos años sobre el tema del exilio y la importancia de la memoria. Como señala en este mismo texto, «el escritor que vive desgajado de su suelo y de su cielo, de sus cosas y de su gente no es alguien que aborda el exilio como un tema más, sino un exiliado que, además, escribe. Por otra parte, creo que el deber primordial que tiene un escritor del exilio es con la literatura que integra, con la cultura de su país. Tiene que reivindicar su condición de escritor y, a pesar de todos los desalientos, las frustraciones, las adversidades, buscar el modo de seguir escribiendo» (15-16). En consecuencia, «la labor con más sentido social, cultural y político que en definitiva podemos llevar a cabo los escritores y artistas del exilio es, por tanto, crear, inventar, generar poesía, construir historias, plasmar imágenes, airear el sórdido presente con canciones, transformarnos cada uno en una activa filial de la cultura en nuestros pueblos. Ésa es una derrota perfectamente verosímil que podemos infringir, que ya estamos infringiendo, al enemigo» (Benedetti 1994: 16-17).

dificultades; la posibilidad del regreso, mezcla de decisión individual y necesidad de comprensión colectiva, resalta la transformación sufrida a lo largo de todo el proceso: tanto los que se quedaron como los que se fueron «estuvimos amputados: ellos, de la libertad; nosotros, del contexto» (Benedetti 1994: 41).

En el caso de Adoum, con el paso de los años, la necesidad de denuncia se vuelve una interrogación acerca del tiempo y la distancia, siempre entre los polos de Europa y América. Los anteojos del destierro deforman lo mirado en numerosos poemas, como «Entonces ¿no hay olvido», título que inicia una pregunta cerrada ya en el interior del texto:

y no podré jamás confundirme de puerta
ya nunca equivocarme de rostro de tranvía
comenzar el destino en la otra mano
con una llave o un sombrero diferentes
sin recorrer la misma duda y a la misma hora
la misma calle con el mismo pie?

no entrar de nuevo al cuarto de uno
donde uno se espera y nunca sale
esperando al teléfono llamadas de una voz
que antes se escuchaba con el vientre
noticias de ojalá
el horóscopo para ayer que no acierta tampoco
y se mira crecerle los adioses en la cara
y no hay *gillette* para el recuerdo
no hay jabón para lo sido lo cernido
de las ruinas de uno mismo argamasa de la edad
como un templo donde ya no sucede nada cierto
y tantas moscas rondándome
simple muñón de ti mi antes
y en la mirada también queda lo sucio de estos dolores
puesto ese sucio a remojar a fondo
(797)

En *Curriculum mortis* son varios los poemas («Bienvenida a deshora», «It was the lark, bichito, no nightingale», «Supongamos que regreso») que ahondan en el tema del exilio. A causa de este, el poemario oscila entre, por un lado, el desánimo amargo del que se castiga a sí mismo la sobrevida («No es fácil ser feliz: primero, no nos dejan / y, quién sabe, será también la falta de costumbre / o tal vez haya que aprender, pero cómo, desterrado [...] parece que hubiera que aguantar toda la vida, / hacer cola en el mundo, esperar que los demás / pasen primero a casarse o comer o a sus negocios, / para empezar a vivir sin sentirse culpable, / conmutándome a tu lado la pena de durar» (789-791); y, por otro lado, la rabia esperanzada de «Supongamos que regreso», en el que, pese a todo, se reafirma en sus

creencias: «Todas las señas particulares: desobediencia, mala / conducta, melancolía de ciertos oficios que no tuve, / como el de dinamitero, ninguna vacunación contra la cólera, / y una increíble sensación de no haber muerto. // Tampoco vengo de Cuba: estamos yendo» (845).

En cualquier caso, llegados a este punto, la moneda suele caer por el lado de la desesperanza. Carlos Montesinos ha insistido en que

la sensación de encontrarse inconexo, desatado, alejado de un mundo convulso que requiere un lenguaje convulso, enajenante, desatado e inconexo, se marca más dramáticamente en los poemas de París. No que [sic] el poeta no haya sentido su calidad de forastero desde siempre, sino que la misma se acentúa allende los mares. El choque con otras culturas, otro idioma – que en algún momento no dominaba– van dejando sus huellas en él, van demacrando el espíritu, exigiendo otros medios comunicativos que superen aquellos convencionalmente poéticos, a los que había recurrido en sus etapas elementales (1993: 200)³⁶.

La condición de trasterrado ubica al poeta en un lugar cercano al punto de salida, de regreso a esa angustia metafísica que hemos apreciado desde *Ecuador amargo*; el nuevo contexto revitaliza viejos temas y motivos: la muerte diaria, el sinsentido de la duración de la vida o la esperanza como resurrección vuelven a hacer acto de presencia en este poemario³⁷.

La innovación más llamativa es la salida de esa confrontación entre la cólera y el abatimiento por vía de la parodia y la ironía. Durante esta última etapa poética del autor, el progresivo ingreso de un humorismo doloroso tendrá diversos matices, que van desde la crítica desesperanzada –«la teoría de la evolución constante / –de Dios al mono del mono a esto y de esto al hombre– / te la echaron a perder los generalísimos los generales», («Destrucciones», 727)– hasta el cuestionamiento de las normas sociales –«poder ser –si se pudiera– honesto e intacto como un animal / o por lo menos no incurrir en ciudadano

³⁶ Una tesis similar es también la planteada por Gabriela Chauvin (2009), al observar en el exilio adoumiano tres ejes de significación –memoria, muerte y resistencia–, que corresponden con esos tres grandes ejes (o desgarramientos) que, vertebrando toda la poesía del autor, recobran fuerza renovada por esta nueva condición.

³⁷ *Curriculum mortis* y *Prepoemas en postespañol* muestran una renovación de antiguos tópicos de carácter existencialista desde esta nueva óptica que va de la ironía al juego lingüístico. Asistimos, de nuevo, a visiones que muestran la vida como espera y (des)memoria –«Y es duro recordar, quehacer / de quien espera cartas y no cuerpos, / [...] y es duro en la mañana reponerse los ojos / y ver los días como una sola estatua / injusta, y ver desmantelado y viudo / y qué desmemoriado el traje» (733)–, la rutina como muerte –«era por descostumbre de la muerte por desmuerte / que decía el lunes la semana que viene el año próximo / hablando de las cosas con que uno se mortaliza» (871), «esta desactividad de postvivo acostumbrado / a los quién sabe los cómo los qué pena» (917)– o la duración como sinsentido –«La edad se ha vuelto una enfermedad venérea / y casi casi cobardía: años de años / desperdiciados en durar, mucho tiempo boca abajo / sobre la duda» (849). Por contrapartida, también el optimismo se equipara a la resurrección: «o sea que no he muerto todavía / aún puedo renacerme con los sucesos de ahora / que pronto serán antes / la desensuciada historia del futuro» (725).

respetable / el que tiene todo en orden (los cachivaches / del corazón en el cajón de abajo) / o ése que no reclama sino lo que le toca / o el que no ama más que lo que debe» («Tarea y vacaciones», 793).

En *Prepoemas en postespañol* esta actitud se mantiene e incluso se amplía: la ironía favorece una relativización de las luchas internas del poeta –«(yo sé que aunque ésta es la verdad no es toda la verdad / lo que pasa es que el resto de la verdad no duele tanto)» («Casi como Dios», 344)– y, sobre todo, se combina con una mayor experimentación lingüística que aumenta su capacidad sorpresiva, como ejemplifica el poema «Y/O»:

aquí en la que fue antes-sala y después cuarto menguante
(lo iban invadiendo tantas cosas que creía
dispensables
sustituibles
in y resultaron ser apenas
finitamente
útiles
aprovecho este día feriado para poder enfermarme
sin que me descuenten este ensayo horizontal de la muerte
por eso es imposible no pensar en sí mismo
y capisco de golpe que el yo que creí haber sido no ha sido sino y/o
así partido en uno (unidad semántica pese a todo)
por ese tajo de mar de olvido de tiempo de egoísmo
(925)

El nuevo realismo de esta poesía adoumiana se dirige no tanto al testimonio colectivo cuanto al individual: a ese *Informe personal de la situación* que es el título de una de estas antologías. Son varias las composiciones que incorporan la anécdota intimista de temática amorosa, con un vínculo muy débil o incluso inexistente con la vida pública.

La multiplicidad de estados de ánimo, derivados de un creciente desconsuelo, son la faceta más evidente del predominio de la subjetividad durante este período: ya no hay aspiración a una correspondencia con el pueblo, sino a una comunicación abierta del yo, desde su situación particular, como parte de aquella. La experiencia propia es irrenunciable, de ahí ese mayor autobiografismo, aunque la vida personal no está exenta de una postura política.

Los poemas del exilio parisino trazan una geografía sentimental de la ciudad francesa en la que se superponen las referencias a lugares reales con el pensamiento del autor³⁸. En

³⁸ Las escasas referencias de la poesía adoumiana al exilio oriental se incluyen, casi con totalidad, en esa vertiente plenamente intimista, a través de unas cuantas estampas en las que la cotidianidad se impregna de la melancolía o la abierta desesperanza del poeta: «Pequeño drama Noh», «La muchacha de Tokio», «La bailarina de Aurangabad».

una reconfiguración de la figura del *flâneur* solitario, la condición voyeurista generalmente asociada a este paradigma se ve desplazada por una exteriorización de las escisiones del trasterrado mediante el contrapunto entre lo visto y lo sentido. La mirada está sometida a la interioridad del poeta, que hace patente la desconexión entre la ubicación geográfica y la emotiva, entre la Europa vivida y la América pensada. Las vivencias se filtran por el tamiz de un compromiso transoceánico y los temas y motivos recurrentes del escritor; de nuevo, nos encontramos ante un particular biografismo: la referencia física y la confesión íntima se traban de manera que, sin llegar a la confusión directa entre autor y yo poético, estas instancias tampoco son plenamente indesligables.

En su deambular, el sujeto lírico contempla a los jóvenes enamorados en el «Pont Saint-Michel» y solo puede preguntarse «quién envidioso los separará con una espada / o les dará colérico noticias de la guerra» (755); o, al asistir a una escena de poda, recreada en «Supersubdesarrollo» a través de una serie de preguntas y respuestas como las del lenguaje periodístico o los juegos para resolver un asesinato, concluirá: «También he visto en otras partes matar niños con ametralladoras» (763). En otras ocasiones, estos lugares parisinos servirán para insistir en la alienación de la condición moderna, ya sea apuntando al aislamiento entre la multitud («El hombre de mi tiempo en el “Café de la Gare”») o a la soledad doméstica de aquel que se preocupa por su vecino, al que no conoce en persona, pero cuyos ruidos acostumbrados no hacen acto de presencia a través de la pared («6, Rue Claude Marat»), por no hablar de la opresión de una realidad regida por multitud de prohibiciones, que son simbolizadas en forma de los carteles que salen al paso del ciudadano cada día («Prohibido fijar carteles»). Con el tiempo, al paisaje citadino se superponen sentimientos más diversos: a la primera mirada del exiliado, incapaz de sacudirse la memoria, se suceden la duda existencial o la anécdota cotidiana. De esta progresión hacia una tendencia más intimista da muestras el extenso poema «Mayo de 1968 (¿siglo XXI?)», en el que el tema amoroso opaca la crónica social de las famosas revueltas.

Las alusiones al exilio se mantienen en *Prepoemas en postespañol*, si bien desde un ludismo lingüístico en el que predomina una desesperanza que va a ser combinada con muy distintos estados de ánimo: el humor en «Good-bye Lola» («indiamente estoico estoy como desterrado descielado también», 877), la desazón de «Epitafio del extranjero vivo» («remuriendo en un círculo virtuoso / de su larga desmuerte enduelecido», 919) o la rabia de «Weekend del egoísta» o «Lo insólito cotidiano» («porque vamos generalmente de general en general degenerando», 883); o, incluso, la reactualización del discurso amoroso aplicado

a la geografía, como ocurre en «Adivina adivinador», que comienza al modo de una declaración romántica («te desamé hace tiempo me resigné a quererte y te desquise», 895), para convertirse en el poema comprometido que en realidad es («a pinochetazo puro no me dejas / sino nombres ya sin nadie en mi libreta», *ibid.*). Pero, sobre todo, el humor y la experimentación son las principales vías que tratan de reflejar el «Mal de la tierra» de su autor:

y a mi quién diantre me mandó a que me metiera
en la camisa-de-once-varas de tu vida
si me quedaba bien la soledad como un otro esqueleto

quién me mandó a inventarme en la post tarde
el pasado que quise haber tenido de ayer en adelante
si no eran conmigo tus proyectos de victoria contratigo

sudamérica otra de tu cadera izquierda para abajo
quién acaricia tu brasil desangular y ascua
quién te besa la sal húmeda de tu norte de chile

y yo bestialmente mal más mal peor o pésimo
trasterrado de un continente del otro desterrado
(887)

En *Curriculum mortis* son varias las composiciones centradas en la situación política ecuatoriana, si bien el estilo anterior es sustituido por altas dosis de ironía, múltiples referencias y un enfoque más amplio en el énfasis en los abusos imperialistas y capitalistas («Ecuador», «Versión de un testigo presencial de la lluvia», «Destrucciones», «Supersubdesarrollo», «Supongamos que regreso»). Lejos de aquella premura de poemas anteriores, el compromiso busca nuevas formas, no exentas de las contradicciones y desgarramientos del autor. «Ecuador» es uno de los mejores ejemplos de este cambio de perspectiva; la primera parte de este poema dividido en tres (1. La geografía, 2. La memoria y 3. La historia) retoma algunas ideas que ya hemos visto, desde una óptica mucho más sarcástica:

Es un país irreal limitado por sí mismo,
partido por una línea imaginaria
y no obstante cavada en el cemento al pie de la pirámide.
Si no, cómo podría la extranjera retratarse
piernabierta sobre mi patria como sobre un espejo,
la línea justo bajo el sexo
y al reverso: «Greetings from la mitad del mundo».
(Niños, grandes ojos rodeados
de esqueleto, y un indio que se llora
montañas de siglos tras de un burro).

(737)

En *Prepoemas en postespañol* la denuncia explícita desaparece casi por completo; al contrario, el tono general del poemario delata un desaliento que, aunque puede conservar parte de su rebeldía, deja poco lugar a la esperanza. «Pasadología», en este sentido, expresa una verdadera poética de este momento de la producción adoumiana:

a contrapelo a contramano
contra la corriente
a contralluvia
a contracorazón y contraolvido
a contragolpe de lo sido
sobreviviendo a contracónyuge
a contradestino y contra los gobiernos
que son todo lo absurdo del destino
a contralucidez y contralógica
a contrageografía (porque era
contra pasaportes dictadores continentes
y contra la costumbre
que es más peor que nuestros dictadores*)
contra tú y tus tengo miedo
contra yo y mi certeza al revés
contra nosotros mismos
o sea contratado
y todo para qué

*Nota: «Porque los dictadores ya eran lo peor y porque así se dice en mi país y no me excuso».

(875)

El poeta se convierte, cada vez más, no en un corresponsal de su país natal, sino en testigo de su tiempo. El creciente desánimo se liga a una expresión oblicua, en unos versos que dan cabida a una amplia gama de emociones, desde la ironía defensiva hasta el abatimiento más rotundo. El yo poético, cada vez más dividido, ensaya diferentes respuestas ante una realidad enajenante, angustiosa y represiva.

La inclusión de otras voces, aspecto que en realidad ya había formado parte de la obra adoumiana desde sus inicios, llega aquí al paroxismo: variedad de registros, incorporación de múltiples tipos de texto y de otros idiomas, abundancia de referencias culturales... Todo ello dentro de una búsqueda de innovación que arrastra la poesía hacia sus límites, acercándola al discurso oral, ensayístico o narrativo.

Aunque no hará de este un medio tan recurrente como otros compañeros de generación, también Adoum ensaya con diferentes máscaras líricas y heterónimos en su poesía: en

«Lección de historia» da voz a un desencantado profesor que recuerda el pasado, mientras que en «Prólogo: declaración del desangelado», abriéndose a la ciencia ficción, crea un narrador distópico que, tras la migración interespaical de la humanidad, confirma la persistencia de los mismos males de siempre, en dos poemas que recuperan la preocupación por la historia. Incluso, la multiplicidad de estados de ánimo se refleja en un desdoblamiento del propio sujeto lírico; así, a los tópicos ya asociados con el desencanto adoumiano, se añade una llamativa recurrencia a la figura del doble, incorporando el tema del *doppelgänger* a varias composiciones³⁹.

Entre los variados tipos de textos incorporados en estos poemas, no podemos olvidar los innumerables avisos de «Prohibido fijar carteles», la terrible nota necrológica que explica la ausencia a la cita de un amor ya para siempre ausente en «Fait divers», los numerosos tipos de lenguaje incluidos en «Mayo de 1968 (¿siglo XXI?)», subtítulo elocuentemente «Informe personal con las inscripciones de los muros», o el uso del inglés, no exento de crítica antiimperialista, en «La muchacha de Tokio».

El uso de la intertextualidad va desde la alusión a la circunstancia cotidiana o el lenguaje popular hasta la proliferación de referencias culturales, que incluyen menciones cinematográficas, musicales, literarias, históricas o científicas. Por ejemplo, las alusiones urdidas entre los hablantes y el propio poeta en «El hombre de mi tiempo en el “Café de la Gare”» van desde los Beatles hasta la Rosaura nerudiana. Son constantes las citas literarias (Shakespeare en «It was the lark, bichito, no nightingale», T. S. Eliot en «Agosto es el mes más cruel» o Vallejo en «Sunday Bloody Sunday»); musicales («La culpa fue de aquel maldito tango» o «Glosa»), lingüísticas («Americanismos»), o científicas (en los poemas «Electrocardiomatemática», «La culpa fue de aquel maldito tango» o «Las vidas comunicantes», que también emparenta con el pensamiento metaliterario, como lo hace «Lo insólito cotidiano»).

Este uso del intertexto puede funcionar de muy diversas maneras, como muestran las reminiscencias cinematográficas: si en «Elegía a uno mismo» el western y James Bond sirven de contrapunto humorístico, en «Hiroshima mon amour» la película de Alain Resnais sirve para la expresión más rotunda del desánimo, con una afirmación de la imposibilidad del arte ante el fracaso humano que coincide con la consideración de Adorno tras la

³⁹ Por ejemplo, en «La visita (Capítulo de novela)» o en «Coinciobediencia: «en mi ignorancia ciclopédica más aún matemática / acabo de aprender que un grupo puede ser uno / o sea que no estoy tan solo como me creía / que me hago compañía sin saberlo / pero mis otros yo me aburren tanto / que siempre vale más estar solo / que mal acompañado / y así volvemos otra vez a fojas uno / y de paso no violé las disposiciones / del estado de sitio en que vivimos» (867).

experiencia de Auschwitz («A quién mierda pueden importarle ahora el amor o la poesía si ya no se usan / Adiós estatua griega ciencias del hombre proporción dorada / Good-bye Dios», 785).

En definitiva, *Curriculum mortis* y *Prepoemas en postespañol* son, en muchos sentidos, la cúspide de la trayectoria de Jorge Enrique Adoum. La práctica totalidad de los temas y motivos que han jalonado este recorrido desde su inicio son revisitados, desde la plena asunción de ese pesimismo colérico que acaba por contaminar toda su poesía, hasta hacer detonar la palabra misma. Estas dos obras llevan a cabo una apertura de la palabra poética mediante su desarticulación, desmembramiento y recreación en todos los niveles, en un desarrollo personal del coloquialismo de estos años. Nos encontramos, como ha remarcado Saúl Yurkievich, ante el cierre de una evolución más formal que contenidista,

rematando en una palabra cada vez más afincada en la expresividad específicamente lingüística. El discurso de Adoum podría sintetizarse como el pasaje de los lenguajes protocolares a un coloquialismo personalizado. El cambio es más bien instrumental que temático. El principio amalgamador de su diversa producción lo constituye no una unidad tonal, de registro o de medio expresivo, sino la pervivencia obstinada de los mismos motivos, ejes obsesivos, fijaciones ligadas al anecdotario vital del poeta, a su situación, a su propia espesura subjetiva (1978: 129).

1.4.2. Últimos poemas

En 1993 aparece *El amor desenterrado y otros poemas*, volumen ecléctico compuesto por cuatro conjuntos independientes: el recuperado «Tras la pólvora, Manuela» –que será reincorporado a *Los cuadernos de la Tierra*, a los que pertenece–, la serie «Postales del trópico con mujeres» y los dos poemas extensos «El amor desenterrado» y «Sobre la inutilidad de la semiología»⁴⁰.

Este período final de la obra poética de Jorge Enrique Adoum no supone un salto significativo como *Curriculum mortis* y *Prepoemas en postespañol*. No obstante, estos textos continúan esa concepción amplia del poema planteada en los volúmenes anteriores y la

⁴⁰ La independencia de estos conjuntos queda demostrada, además, por la organización definitiva en la versión de *Poesía hasta hoy*: en este, como corresponde, *Tras la pólvora, Manuela* es integrado en el ciclo de *Los cuadernos de la Tierra*, mientras que *El amor desenterrado*, *Postales del trópico con mujeres* y *Sobre la inutilidad de la semiología* son presentados de manera independiente y con entidad individual, tras *Prepoemas en postespañol* y antes de las series heterogéneas que componen «Cementerio personal», «Otros textos» e «Inéditos», como hemos comentado más arriba. *Postales del trópico con mujeres* y *El amor desenterrado* han tenido, de hecho, ediciones particulares o dado nombre a antologías poéticas del autor, aunque de escasa circulación.

ensanchan por diferentes vías: nos encontramos ante un progresivo enriquecimiento y expansión de un discurso que, lejos de cualquier molde o norma, muestra una gran libertad y continúa su aproximación hacia géneros aledaños como la narrativa y el ensayo. Estos poemas (especialmente, «El amor desenterrado») revelan a un autor en pleno dominio de su lengua poética: todas las innovaciones propuestas desde mediados de los años 60 son integradas de manera menos radical y combinadas con un reingreso de las posibilidades metafóricas de etapas anteriores.

«Postales del trópico con mujeres» está compuesto por diez poemas que son pequeños relatos en verso unidos por su protagonismo femenino, como indica el título; en ellos, la meditación sobre el amor, la soledad o la ausencia comparte importancia con la anécdota narrativa y el hallazgo visual o lingüístico, mediante un tono elegíaco, descriptivo o introspectivo.

Si las postales mueven el poema hasta casi confundirlo con el relato breve, «Sobre la inutilidad de la semiología» aúna a esta veta narrativa un diálogo con el ensayo. En este, una escena intimista (la contemplación de una joven desnuda en el balcón vecino mientras se trata de leer un texto de Julia Kristeva) sirve de excusa para la libre asociación de ideas: la inquietud acerca del sentido de la vida o la poesía, el ingreso de la memoria personal y el intimismo cotidiano o la inclusión de citas explícitas del mencionado intertexto configuran un poema que bebe de la técnica novelesca de la corriente de conciencia, del mismo modo que esta lo había hecho del verso.

«El amor desenterrado», poema extenso compuesto por diferentes fragmentos, se sirve de la noticia –incluida al inicio del texto– de un importante hallazgo arqueológico para desarrollar una poesía que retoma algunos de los tópicos personales del poeta. José Manuel Caballero Bonald, en el prólogo a la edición francesa de este libro, insiste en la importancia del dominio del idioma durante esta última fase adoumiana:

El amor desenterrado completa una visión muy peculiar de la obra de Jorge Enrique Adoum. En este poema se decanta las diversas lecciones que comparecen en toda su obra, referidas al lenguaje. Adoum parece dar a entender en todo momento que la poesía es un hecho lingüístico. Son las palabras las que, enlazadas de una manera concreta o asociadas al texto de un modo inusitado, crean, inventan esa emoción verbal que llamamos poesía. [...] A medida que uno se adentra en la poesía de Adoum va entendiendo que esa es precisamente una de sus más notorias virtudes: la de haber sabido ir elaborando un lenguaje de exquisita

eficiencia, donde cada palabra cumple por sí sola una función integradora y autosuficiente⁴¹ (*apud* Adoum 2008a, II: 931).

El poema parte del descubrimiento, en la ecuatoriana península de Santa Elena, de los conocidos como «amantes de Sumpa», dos esqueletos enterrados en actitud amorosa y datados hacia el 8000 a.C. El dato es recogido a través de una nota informativa al inicio del poema y, a lo largo del texto, con la cita explícita, en dos ocasiones, del informe arqueológico y varias descripciones derivadas del mismo. A partir de este motivo inicial, la composición se despliega en una especie de viaje al pasado que, al contrario de lo que sucedía en la poesía inicial del autor, no tiene ningún interés político o identitario, sino que explora los tópicos del amor y la muerte desde un sentido existencialista y el gusto por el juego con el lenguaje.

De manera fragmentaria, el poeta recupera algunas de las preocupaciones más importantes de su poesía, incorporando algunas nuevas (o matices en aquellas) que responden a su situación vital: el amor como tabla de salvación (más allá de la muerte, con resonancias quevedescas) y la reivindicación de la ternura; la lucha entre el paso del tiempo y el anhelo de perennidad y un (cierto) sentido para la vida; la crítica social y la ironía descorazonada que impone el sinsentido del mundo moderno, contrapuestas a un (utópico) deseo de regreso a la bondad natural humana; el cuestionamiento de los límites del lenguaje frente a la entrega a la sensorialidad y la corporalidad. Todos estos temas, entretejidos, conforman el tapiz de un poema que tiene mucho de resumen y culminación de toda una obra:

(He aquí la vejez amargamente lúcida, tristemente impasible
al paso de las ancas que en el caderamen del verano
antes podían arrastrarte deslumbrado hasta el infierno.
He aquí la vejez que se estira la vida un día cada día,
como si el cuerpo fuera el mismo de anteaayer
y se mira sin compasión ni odio las bielas ya gastadas
y la carne presa en cárceles de sueño y de camisa.
A qué querer vivir sólo para sobrevivirse,
ni cómo obstruir las fisuras de nuestra propia estatua
trizada al trasladarla desde el paraíso donde, desnuda, duplicada,
era su orgullo someterse a los códigos carnales.
Pero la proximidad de la última grieta acogedora,

⁴¹ Aunque se trate de valoraciones generales, no podemos dejar de anotar, aunque sea al pie, las ideas de Caballero Bonald: «El despliegue metafórico ratifica sin duda la potencia expresiva del poeta, su capacidad para la creación de un mundo de secretas conexiones con la realidad, por el que se filtra a cada paso el cúmulo torrencial de la experiencia vivida ahora traspasada a la experiencia lingüística. Son como “sospechas de verdades” que van adquiriendo el tono de una espontaneidad confidencial o de un soliloquio meditabundo. La adjetivación es siempre brillante, insustituible, iluminadora. Y no es raro el uso de toda una serie de neologismos que sirven al poeta para indagar en esa necesaria cantera expresiva que subyace en la imaginación y que avala la singularidad de su dinamismo creador» (en Adoum 2008: II, 931-932).

esta conciencia de precadáver, que es lo mismo,
nos hace envidiar, porque no resucitamos a tiempo,
el amor apegado a la muerte,
condecorándose uno al otro,
y ambos mereciéndose.)
(447-448)

La geografía lírica de Jorge Enrique Adoum es, al igual que la de su patria, extensa, variada, repleta de cumbres. A lo largo de varias décadas de intensa actividad, son diferentes los senderos recorridos. Desde un inicio que, en su mixtura –formada por rasgos postmodernistas y postvanguardistas, además de adelantos de una tendencia particular al coloquialismo– anticipa la expansión posterior, su primera etapa se encamina a una recuperación histórica que ofrece una de las revisiones fundamentales de los moldes de la épica de mediados de siglo XX. Progresivamente, su discurso poético se dirige a una participación activa en la política del continente que culmina en una actitud compleja, en una particular alianza de los vaivenes entre el desánimo y la esperanza. Este desemboca, a su vez, en un ensanchamiento del lenguaje a base de su ruptura, que constituye una de las propuestas más radicales en cuanto a la experimentación lingüística dentro de la poética comunicante.

Muchas son las variaciones del primer al último paso del camino, algunas similares a los de sus coetáneos, otras más personales. En cualquier caso, la poesía de Jorge Enrique Adoum gira en torno a unas cuantas preocupaciones, temas y motivos vertebradores, guiados por un compromiso no siempre fácilmente asumible ni asumido. Esa desgarradura de la que da testimonio su poesía, y la progresiva búsqueda de una compleja adecuación entre ética y estética en un mundo convulso explican el pesimismo colérico que define la creación –y la personalidad– de Adoum, y que constituye, posiblemente, una de las crónicas más sinceras de los vaivenes de un tiempo, como el que le tocó vivir, repleto de contradicciones.

Con todo, al echar la vista atrás, el poeta sigue teniendo clara la raíz de su escritura. «Para una reflexión sobre la poesía», el texto seleccionado para abrir la versión definitiva de su obra poética, adquiere, por esa misma ubicación y por el propio contenido, matices de testamento poético. En este, encontramos una valoración de los últimos decenios de su vida y, de nuevo, una reflexión de lo que, para él, es (o debiera ser) la poesía:

[E]n la década de 1960 todo parecía fácil y cercano: la profecía estaba a la vuelta de la esquina y era para mañana; al fin y al cabo, el decenio comenzó con la Revolución Cubana y terminaba con los últimos ramalazos de ese temblor poético de la realidad que, desde mayo de 1968, se produjeron, con diferente fortuna, en París y México. Y fue en busca de la

reunificación del país del lenguaje que la poesía se puso entonces a hablar, más que nunca, como el pueblo.

Pero en el decenio siguiente, las dictaduras antropomorfas le dieron tantos puntapiés al pobrecito sudamericano y alejaron tanto la posibilidad de la utopía que, al combatirlos debido a una inaplazable exigencia de la dignidad humana, por pura nostalgia confundimos el país perdido bajo la sangre de las torturas con el país aborrecible, como si los regímenes militares hubieran brotado por generación espontánea o venido de otra estrella y no fueran excrescencias de ese mismo sistema (20-21).

Sin embargo, el proceso posterior no es mucho más halagüeño:

El fantasma que recorría Europa, y que inició una gira por América, ya no asusta a nadie: gracias a ello, el capitalismo –que era lo que habíamos combatido y que parecía ser ahora, bajo otros nombres, la meta máxima a que debía llegar, obligatoriamente, la humanidad– había superado a fines del siglo XX el apogeo que tuvo a fines del XIX. Y, como si nada, resulta que nos encarcelaron y desterraron, nos torturaron y nos mataron a muchos de los mejores. Y un día, de golpe, nos dijeron que no había ido por ahí la cosa, que el socialismo reconoció haberse equivocado y se había suicidado. Que ni siquiera dejó, dirigida a quienes salían de la cárcel o de la tumba adonde entraron por su espejismo, la consabida carta en la que habría podido decirles que, cuando la leyeran, ya no sería de este mundo y que no les reprochaba su error. Pero, a sabiendas de que tardaríamos en reponernos de esa jugada de la historia, hubo quienes nos negamos a renegar de nuestro pasado, porque con ello nos quitarían la poesía y el futuro: la mejor comprobación de ello es la triste mirada hacia atrás de quienes creyeron que había llegado el fin de la historia (22-23).

El poeta, ya sin la confianza en grandes mitos, pero todavía contra la desolación, persiste en su defensa, con escéptica esperanza, de la utilidad de la poesía y la importancia de comprender los rasgos propios de América Latina:

Y aun antes de que se hubieran resuelto los antiguos problemas viscerales [...] a América Latina le han nacido otros, entre ellos el cuestionamiento de ese ser formado, malformado o deformado por el sistema, que sufre las consecuencias de decisiones ajenas para cuya adopción nadie le ha consultado, sumido por las metrópolis en lo que alguien ha llamado «la putrefacción de la historia», y cuya indagación por medio de la poesía es tan honesta y necesaria como la indagación de la historia, e indispensable cuando ya ni siquiera esperamos la llegada del hombre nuevo (24).

Se emprende, así, una defensa de «la función salvadora de la poesía, esencia del conocimiento y el lenguaje humanos» y la necesidad «de crear una poesía que sea a la vez ideología y utopía» (26):

Porque el destino, que es más bien historia, nos ha puesto frente a una realidad en la que el lenguaje político va perdiendo significados y la concepción misma de país, degradada en nuestros países, va de tumbo en tumbo a su negación, sea por la vejez de sus instituciones o por la fuerza de su corrupción. Entonces volvemos nuevamente los ojos a la poesía tal como

fue al comienzo: forma de conocimiento para la indagación del individuo y la transformación de la realidad que conduce al poeta –ya no lírico desencantado sino ciudadano disidente–, de la mano de los lectores que aún le quedan, a desempeñar en la sociedad una función cívica: la de portador de una utopía, que no sea, como quería Lamartine, un sueño irrealizable sino una verdad prematura, que ha de bastarnos para sobrevivir, puesto que ya no anuncia la felicidad (*ibid.*).

Casi cincuenta años exactos median desde aquel prólogo a la *Poesía del siglo XX*, de 1957, que citábamos al inicio, hasta este prólogo a la *Poesía hasta hoy*, de 2008; sin embargo, estas palabras no están tan lejos de aquellas. Pese al paso del tiempo y sus derrotas, contra un desánimo y un escepticismo ineludibles, y tras toda una vida dedicada a buscar una poesía capaz de aunar ética y estética, la apuesta de Jorge Enrique Adoum sigue siendo, en el fondo, la misma que había decidido medio siglo antes.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

II

LA POESÍA ECUATORIANA HACIA 1950: LA RECUPERACIÓN HISTÓRICA COMO MEDIO PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL

2.1. LA POESÍA HACIA EL MEDIO SIGLO: LAS GENERACIONES DE LA «MAYORÍA DE EDAD»

En 1990, Jorge Enrique Adoum publica en su país la antología *Poesía viva del Ecuador: siglo XX*, compilación que tiene su origen en una versión anterior, bilingüe español-francés, preparada en 1989, aunque acabaría por aparecer más tarde en el mercado galo (1992). La selección supone un panorama de más de cincuenta autores, nacidos entre 1890 y 1959, que representan un recorrido amplio y diverso por la evolución del género durante la centuria pasada. En su introducción, el poeta-antologador se presenta como testigo –y partícipe– de este proceso, cuya trascendencia es resaltada a partir de una anécdota vital que ya hemos señalado con anterioridad:

En 1945 fui a Chile. Llevaba en mi maleta más que ropa libros de poesía ecuatoriana, de la que nos sentíamos orgullosos todos cuantos sufríamos desde la adolescencia su contagio. Ignoraba que iba a un país donde abundaban los poetas (aquí, de lejos, conocíamos, y sólo parcialmente, a Neruda y Huidobro). Y no pude hacer circular esos libros. De pronto advertí allí mi pobreza: no cabía exhibir a nuestros modernistas, allá, donde habían perdido actualidad poética inclusive los movimientos más audaces de la segunda preguerra. De la vasta obra de Carrera Andrade, los títulos más recientes, no los mejores, eran el «Canto al puente de Oakland» y el «Canto a las fortalezas volantes». Nos aferrábamos, eso sí, a *Hélices de huracán y de sol*, de Escudero, como a una poesía contemporánea de nosotros y de sí misma. Sabíamos que existían Hugo Mayo y Gangotena, pero no se encontraban obras suyas: las del primero, que había comenzado a escribir en 1921, sólo se editaron a partir de 1975 y las del segundo, que publicó desde 1928, sólo se tradujeron en 1956 (tales son sólo dos muestras de nuestro mal comportamiento nacional con la poesía). Por otro lado, no teníamos aun [sic] una valoración justa de la renovación poética emprendida por Ignacio Lasso, Jorge Reyes, Augusto Sacoto Arias, José Alfredo Llerena..., en parte porque sus libros, agotados, no se reeditaron sino mucho después.

En 1989 preparé una antología bilingüe (español-francés) de la poesía ecuatoriana del siglo XX, en la que figuran 50 autores. Creo que esa muestra –y espero que la presente también– justifica, ahora sí, cualquier orgullo de nacionalismo poético que podamos sentir quienes reconocemos que la poesía es nuestra primera patria. O sea que en los 40 años últimos adquiere mayoría de edad la poesía ecuatoriana ([1990] 1998: 8-9)⁴².

En esas breves páginas, Adoum recuerda cómo, tras el tibio impulso del modernismo, el verdadero inicio de la tradición poética ecuatoriana tiene su piedra angular en los autores posmodernistas y vanguardistas, como Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, Hugo Mayo, Alfredo Gangotena y continuadores como Jorge Reyes, Miguel Ángel León o Ignacio Lasso: «La “vanguardia” [...] introduce por primera vez en la poesía elementos nacionalistas: de ahí que exhiba, orgullosa, una toma de conciencia de América, en virtud de la cual abandona a Europa como punto de referencia» (15). Una vez sentadas estas bases para la renovación del género, «la poesía estalla hacia todos lados, hacia todos los temas, hacia todas las formas» (17):

Se explotan todas las posibilidades del lenguaje; se reniega de la Poesía con mayúscula, se la derriba del pedestal en que la habían colocado los románticos y su público; la metáfora se convierte en sujeto, ya no sólo figura retórica, de la poesía; adquiere pleno derecho de ciudadanía la poesía «negrista» que, a más de rebelarse en su lenguaje contra una poesía «blanca» y culta, introduce en ella ritmos musicales y, en particular, los de las canciones de remoto origen africano; se retoman las formas antiguas con métrica y rima –el alejandrino, la décima real, el soneto...– sólo para afirmar lo moderno: la ironía, la crítica dictada a veces por la amargura, inclusive la cólera... (17).

El panorama es breve –y lo reducimos todavía más– pero el diagnóstico es claro, además de compartido por gran parte de la crítica: la poesía ecuatoriana principia el siglo XX todavía sin una entidad propia, continuadora de un colonialismo intelectual más duradero que el político; pero, a lo largo de los años centrales de este siglo, esta literatura desarrolla su particularidad, evoluciona y se ramifica en múltiples sentidos.

Aunque la antología citada tiene un propósito más abarcador, introduce una idea modular para nuestros intereses en estas páginas: la literatura como expresión –temática y lingüística– de una identidad cultural. A lo largo de ese lapso de tiempo en el que la poesía ecuatoriana alcanza la mayoría de edad, una de sus principales líneas de desarrollo será,

⁴² Poco más adelante, insiste el poeta en la persistencia de ese «mal comportamiento nacional» con la poesía, que hace que «los poetas jóvenes, y menos jóvenes, desconozcan a algunos de sus predecesores o se asombren al descubrir hoy día, por ejemplo, que mucho de lo que creíamos ser la revolución poética de los años 60, estaba ya, por lo menos en germen, en la poesía de treinta años atrás» (1998: 18). Esta situación editorial, todavía patente, explica en gran medida las dificultades en los avances y la reconstrucción de esta historia literaria.

precisamente, no solo el reflejo sino la misma creación de una conciencia propia. Desde los años veinte y hasta bien entrados los sesenta, diferentes vertientes de la lírica convergen en torno a estas preocupaciones, en una labor de recuperación y representación de la realidad, la cultura y la historia nacionales. La llegada al panorama poético de Jorge Enrique Adoum, con *Ecuador amargo* y, sobre todo, *Los cuadernos de la Tierra*, no puede entenderse aislada de esta tentativa, compartida por muy variados poetas de sucesivas generaciones.

Mediado el siglo XX conviven en el horizonte poético ecuatoriano tres generaciones en activo, de acuerdo con el método generacional planteado por Hernán Rodríguez Castelo⁴³. En el breve panorama que trazamos en estas páginas adoptamos este procedimiento clasificatorio, habitual en la historiografía literaria, aunque teniendo en consideración dos indicaciones de signo contrario: por un lado, aceptamos que esta simplificación didáctica favorece la visibilización de determinadas tendencias, prolongaciones o rupturas durante cierto período de tiempo; por otro, no queremos obviar la complejidad y flexibilidad del hecho literario, con lo que trataremos de reflejar las necesarias y valiosas relaciones intergeneracionales. Nos moveremos, por tanto, en esa combinación entre diacronía y sincronía para mostrar el diálogo entre los diferentes autores en activo y sus concomitancias e influencias durante la época que estudiamos. Antes de centrarnos de lleno en la temática que es objeto de nuestro estudio, presentamos brevemente estas tres generaciones de poetas y los condicionantes sociohistóricos que determinan su producción.

Universitat d'Alacant

⁴³ Hernán Rodríguez Castelo ha sido no solo uno de los más prolíficos e influyentes estudiosos de la literatura ecuatoriana, sino también el principal valedor del método generacional para esta tradición. Este acercamiento a la producción literaria –que ha gozado de gran fortuna y se encuentra plenamente asentado– ha sido una constante a lo largo de sus sucesivas antologías y numerosos estudios, entre los que podemos destacar «El método generacional y la periodización de la literatura ecuatoriana de la República» (1981). En este, explicita la construcción de dicho método, que aprovecha el marco teórico propuesto por Ortega y Gasset (y, en menor medida, el desarrollo de este por Julián Marías), del que retoma algunas de las características fundamentales, como son: la segmentación en barreras de quince años, fecha en las que se establece una idea de semejanza de edad y horizonte vital; la coincidencia de tres generaciones en el tiempo; la diferenciación entre grupos de autores renovadores y continuadores o, incluso, de decadencia; y la aceptación de que habrá figuras que no encajen en los moldes sino que constituyan casos de evadidos o precursores (Castelo 1981: 47-50). Este enfoque se presenta más depurado con el tiempo, hasta llegar a sus últimas antologías (especialmente, Castelo 2004), que presentan este método de manera más funcional, centrada en los movimientos literarios que en un intento por aunar la evolución literaria con los acontecimientos político-sociales (aspecto demasiado insistente en aquellos trabajos iniciales). Optamos por seguir este esquema, del que, en realidad, parten explícita o tácitamente numerosos trabajos o antologías sobre esta época.

Existen otros ejemplos de clasificación generacional, como el propuesto por Juan Valdano (1991); este expone una división más compleja, con parcelas de treinta años subdivididas en dos vertientes de quince, con las que caracteriza la historia ecuatoriana desde su independencia (1991: 61 ss.). En cualquier caso, las promociones de 1914 y 1944, que se corresponden con las que aquí nos interesan, son consideradas como las «generaciones de la conciencia socialista (1991: 109-140) y, más allá de esas discrepancias cronológicas, la caracterización no difiere en líneas generales.

Los escritores de la generación de 1920, nacidos entre 1890 y 1905, son considerados los inauguradores de la modernidad en la tradición poética ecuatoriana; además, la duración de su hegemonía resulta extraordinaria, de modo que su influencia directa se extiende hasta bien entrada la década del cincuenta, en la que aparecerán, todavía, algunas de sus obras más logradas y representativas. Los autores agrupados bajo esta etiqueta son por un lado, los poetas modernistas, como Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927), Alfonso Moreno Mora (1890-1940), Humberto Fierro (1890-1929), Arturo Borja (1892-1912), José María Egas (1896-1982) y Medardo Angel Silva (1898-1969); y, por otro, los postmodernistas y vanguardistas, entre cuyas filas destacan Remigio Romero y Cordero (1895-1967), Hugo Mayo (1897-1988), Miguel Ángel Zambrano (1898-1969), Aurora Estrada (1901-1967) Gonzalo Escudero (1903-1971), Jorge Carrera Andrade (1903-1978), Augusto Arias (1903-1974) Alfredo Gangotena (1904-1944), Gonzalo Humberto Mata (1904-1988), César Andrade y Cordero (1904-1987) y Jorge Reyes (1905-1977)⁴⁴.

La promoción de 1935 comprende a los autores nacidos entre 1906 y 1920; es, a menudo, considerada eminentemente epigonalista, eclipsada por el dilatado dominio de la generación anterior y el mayor desarrollo del género narrativo durante estos años, incluso por parte de varios de estos poetas. Destacan Augusto Sacoto Arias (1907-1979), Ignacio Lasso (1911-1943), Carlos Suárez Veintimilla (1911-2002), Nelson Estupiñán Bass (1912-2002), José Alfredo Llerena (1912-1977), Atanasio Viteri (1912-1965), Carlos Bazante (1914-1991), Adalberto Ortiz (1914-2003), Pedro Jorge Vera (1914-1999), Alejandro Carrión (1915-1992) y César Dávila Andrade (1919-1967).

Por último, los poetas del 50, nacidos entre 1920 y 1935, son quienes empiezan a publicar y a incorporarse en la lucha por la supremacía cultural al mediarse el siglo⁴⁵. Esta generación está compuesta por: Enrique Noboa Arízaga (1921-2002), Edgar Ramírez Estrada (1923-2001), Hugo Salazar Tamariz (1923-1999), Rafael Díaz Ycaza (1925-2013), Eugenio Moreno Heredia (1925-1997), Jacinto Cordero Espinosa (1926-2018), Jorge

⁴⁴ Para confeccionar el listado de miembros tanto de esta generación como de las siguientes, partimos de los nombres propuestos en la antología última de Rodríguez Castelo (2004), culminación de numerosos trabajos anteriores y una de las más completas y detalladas del período. Hemos cotejado, además, con la presencia de unos u otros nombres en otras antologías que han abordado esta época durante los últimos años: Edwin Madrid (2007), Iván Carvajal y Raúl Pacheco (2009), Oquendo Troncoso (2011) y Vánegas Coveña (2019).

⁴⁵ Un aspecto habitual en el estudio de la poesía ecuatoriana, especialmente determinante a partir de esta generación, es el fraccionamiento en grupos poéticos –con un criterio geográfico o, incluso, de cercanía personal–, que dividen el panorama de manera casi inoperativa para nuestros intereses, por lo que no contamos con este aspecto en nuestro estudio; para un acercamiento a todos estos grupos, véase el trabajo de María Eugenia Moscoso (2007), que hace un recuento de todos ellos durante el siglo XX.

Enrique Adoum (1926-2009), Efraín Jara Idrovo (1926-2018), Filoteo Samaniego (1928-2013), Francisco Tobar García (1928-2002), Alicia Yáñez Cossío (1928), Manuel Zabala Ruiz (1928), Alfonso Barrera Valverde (1929-2013), Carlos de la Torre Reyes (1928-1996), César Dávila Torres (1932-2013), Carlos Eduardo Jaramillo (1932), Eduardo Villacís Meythaler (1932-2013), Ileana Espinel (1933-2001), David Ledesma Vásquez (1934-1961), Fernando Cazón Vera (1935) y Euler Granda (1935-2018)⁴⁶.

Con la labor de estas tres generaciones –desde mediados de los años 20 hasta aproximadamente los años 60, cuando la primera de ellas se encuentra ya en las postrimerías de su trayectoria y la más joven alcanza su punto álgido–, la poesía ecuatoriana cumple su ingreso en la modernidad y alcanza la plena sincronía respecto a las demás tradiciones latinoamericanas. Este recorrido presenta múltiples posibilidades y ramificaciones, pero permite cierta delimitación de algunas líneas conductoras, la comprensión de ciertas inquietudes recurrentes y el estudio de todas las conexiones e influencias ejercidas de una obra a otra a lo largo de los años. Entre todas estas posibles líneas de acercamiento, una problemática resalta con mayor relevancia en el avance de la lírica ecuatoriana: la creación de una conciencia nacional, que durante estos años se desenvuelve en muy variados campos de la cultura y la sociedad ecuatorianas.

No es un asunto aislado en el medio hispanoamericano. Los cuestionamientos en torno a la construcción de la identidad cultural han sido un campo de estudio frecuente en la literatura de este contexto geográfico: desde el mismo momento del –mal llamado– descubrimiento, se inician en toda América unas complejas y fructíferas relaciones entre muy diferentes realidades étnicas, sociales y culturales que son la base de una idiosincrasia por la que la cultura latinoamericana ha regresado, a menudo, al planteamiento de su particularidad⁴⁷. Así, la operación que Edmundo O'Gorman bautizó como *La invención de América*

⁴⁶ De la misma manera que la generación del 35 suele considerarse una extensión de la del 20, a menudo la del 65 se agrupa con la del 50. Creemos, no obstante, que en plenos 50 y a inicios de los 60, estas tres primeras generaciones presentan una clara línea de continuidad y unas concomitancias tales, dentro del enfoque que nos mueve, que el panorama queda más completo así para nuestros propósitos. Cabe apuntar que, en efecto, esta tendencia desemboca y continúa en buena parte de la obra de la generación del 65, algunos de cuyos poetas continúan la temática histórica e identitaria. Este trayecto queda fuera de nuestro alcance, pues avanza todavía más en el tiempo, si bien lanzaremos algunas guías que esbozan esa evolución posterior. No podemos dejar de mencionar al grupo más conocido dentro de la generación del 65, el de los tzánzicos, objeto de estudios de interés: acerca de la continuidad ideológica de estos pese al carácter parricida de su entrada en escena, véase Iván Carvajal (2006: 237 ss.); para una breve pero completa panorámica, puede consultarse Juan González Granja (2018), mientras que el estudio más exhaustivo es el de Susana Freire García (2008).

⁴⁷ Arturo Uslar Pietri ha señalado, con exactitud, esta insistencia por el autocuestionamiento identitario: «Desde el siglo XVIII, por lo menos, la preocupación dominante en la mente de los hispanoamericanos ha sido la de la propia identidad. Todos los que han dirigido su mirada, con alguna detención, al panorama de esos pueblos han coincidido, en alguna forma, en señalar ese rasgo. Se ha llegado a hablar de una angustia ontológica del

(1993 [1958]) no cesó con la conquista, sino que América ha continuado (re)inventándose; en este proceso de «invención de la tradición», de acuerdo con el término de Eric Hobsbawm (2002), la literatura ha ejercido un papel principal⁴⁸. Saúl Yurkievich expresa con claridad esta relación:

Cultura tiene que ver con una historia unificadora, con una lengua de enlace, con un modo particular de vivir, de sentir, de manifestarse, con usos y costumbres característicos, con una cierta manera de instalarse en el mundo, de apropiarse de él y de aprehenderlo. Tiene que ver con una visión integral que condiciona actitudes y conductas. Tiene que ver con la *imago mundi*, con el imaginario colectivo, con la figura que preside toda representación; tiene que ver con los modos de percibir y de simbolizar el mundo, con los sueños compartidos, con las proyecciones comunes, con los modelos que toda manifestación refleja. La literatura es a la vez reflejo y configuración de esa concepción global que toda cultura conlleva. Es el lugar donde la identidad cultural se imprime, organiza y expresa como experiencia viva (1986: 3-4).

La identidad cultural, señala Fernando Aínsa (1986: 7 ss.), no viene definida bajo el signo de la tradición sobre el que precisamente se edifica: al contrario, su mismo desarrollo implica un carácter orgánico, alejado de todo estatismo e inmerso en una insistente reformulación.

Determinadas etapas históricas comportan una mayor necesidad de fundamentación nacional. En tiempos de crisis o de amenaza de fuerzas contrarias, una sociedad recurre a ciertos acontecimientos, mitos o ritos como reafirmación de su peculiaridad⁴⁹: «El problema de la identidad cultural de Iberoamérica, como el de cualquiera otra comunidad humana, está inevitablemente ligado al problema de su autonomía (económica, política, etc.)» (Roggiano 1986: 14)⁵⁰.

criollo, buscándose a sí mismo sin tregua, entre contradictorias herencias y disímiles parentescos, a ratos sintiéndose desterrado en su propia tierra, a ratos actuando como conquistador de ella, con una fluida noción de que todo es posible y nada está dado de manera definitiva y probada» (1969:9).

⁴⁸ El mencionado concepto de Hobsbawm ha sido adaptado por José Carlos Rovira (1992) al medio hispanoamericano para explicar las relaciones entre la identidad cultural y la literatura. Esta temática ha sido objeto de diferentes estudios, entre los que destacan, además del ya citado, Paul Verdevoye (1984), Fernando Aínsa (1986) y Saúl Yurkievich (1986).

⁴⁹ Puesto que, como ya hemos dicho, la idiosincrasia latinoamericana se empieza a fraguar en el período del descubrimiento y la conquista, esta época va a ser revisitada de manera recurrente desde la literatura de carácter histórico. En palabras de José Carlos Rovira, «el descubrimiento, la conquista y la colonización plantea un momento de referencia ineludible para el pensamiento de América: la llegada de los españoles determina a comienzos del siglo XVI el acabamiento brutal de una dinámica social y cultural que se extendía en centro y Sudamérica a lo largo de los territorios de, al menos, tres grandes civilizaciones. La colonización significó una exigencia de aculturación, una *conquista espiritual* en la dimensión de Robert Ricard, la configuración de Nueva España, o Nueva Granada, o Nueva Toledo, etc., como perspectiva de los descubridores, y una supervivencia también de las antiguas culturas, tenazmente defendidas por un protagonista inevitablemente incómodo para aquel presente y el futuro, el indígena americano, sobre el que se opera como nadie la “destrucción de las Indias”, pero no de una manera definitiva» (1992: 88).

⁵⁰ Como ha explicado Fernando Aínsa (1986: 41 ss.), el concepto de identidad cultural se generalizó a partir de ideas derivadas del decolonialismo. Tras la Segunda Guerra Mundial, con la descolonización de Asia y,

No es de extrañar, por tanto, que el crecimiento de una tradición poética joven se despliegue en relación con los discursos de individualización, que van a permear en ella de diferentes maneras. La poesía ecuatoriana se desenvuelve ligada a la cimentación ideológica nacional, hasta el punto de convertirse en una vía de expresión de estas mismas problemáticas.

La tesis del nacimiento de la poesía ecuatoriana en pleno siglo XX es un tópico aceptado: la generación de escritores entre el postmodernismo y la vanguardia supone el ingreso en la modernidad lírica no solo en su aspecto formal, sino también temático. La búsqueda de una expresión sincera e independiente y el tratamiento de un contenido autóctono, que remita a la propia realidad, se encuentran imbricadas de manera indisoluble. Como resume Iván Carvajal:

En el siglo XX nos encontramos ante otra situación: la apertura cosmopolita, la escritura de poesía no epigonal, la contemporaneidad de nuestra poesía con las grandes tendencias poéticas latinoamericanas, el surgimiento de voces que producen obras vigorosas a partir de una indagación por nuestro modo de ser, nuestro mundo histórico-cultural (1995: 30).

Podemos realizar una panorámica de la poesía ecuatoriana en torno al medio siglo bajo este prisma de la construcción de la identidad cultural. No sugerimos, con ello, que se trate de la única línea poética (ni durante este lapso de tiempo, ni por lo que se refiere a los propios autores mencionados); sin embargo, sí es una de las vertientes principales y más sobresalientes del momento.

Aunque suponga una visión esquemática de una realidad mucho más poliédrica, podemos proponer que el verso ecuatoriano se dirige al encuentro de su ser a través de una serie de fases, que resultan, en la práctica, más paralelas que sucesivas, más superpuestas que lineales. El interés paisajístico, ruralista y telúrico desarrollado a partir de la década del veinte cede el paso a una vocación cada vez más comprometida, de carácter indigenista,

sobre todo, de África, estas ideas se aplican también a América Latina, por extensión. Estos planteamientos presentan un doble origen simultáneo: sociólogos, antropólogos, historiadores y ensayistas europeos que cuestionan el etnocentrismo, como Lévi-Strauss o Roger Bastide, abren un campo de estudio aplicado después a los estudios lingüísticos y literarios. Al mismo tiempo, los mismos pueblos recién independizados inician un registro de sus raíces culturales como forma de reivindicación, paralelo a una toma de conciencia de su ubicación internacional como «Tercer Mundo». Por eso, «La afirmación de la identidad es, antes que nada, una auto-defensa, una forma de protegerse frente al posible despojo de lo que se considera “privativo” y “específico” [...] Son las “diferencias” que otros resaltan las que objetivan la amenaza a lo que se pretende como integridad propia. Por eso se habla más de identidad cultural en las sociedades amenazadas en lo que consideran específico de su historia [...] que en las sociedades tradicionalmente exportadoras de creaciones culturales, como las europeas y, más recientemente, la norteamericana» (Aínsa 1986: 43).

social o panfletario, bien entrados los años treinta. Una vez mediado el siglo, esta sería superada por diversas vías, entre las que destaca una poesía a menudo calificada de épica que, aunando esas líneas anteriores, las hace converger en un viaje hacia los orígenes de su historia.

La evolución del género nos permite trazar una línea que avanza desde el descubrimiento del paisaje propio al de sus habitantes, y de la lucha política y social a la conciencia histórica. Antes de desarrollar con más detenimiento ese movimiento, será de utilidad revisar el contexto histórico del momento: el país se encuentra en un momento que conmina a una producción cultural comprometida, caracterizada por la participación en el desarrollo social y las disputas en torno a la «ecuatorialidad».



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.2. CONTEXTO HISTÓRICO

La historia de Ecuador comprendida entre los años 1925 y 1960 está marcada por grandes transformaciones a nivel político, social, económico y cultural. Es, posiblemente, el período en el que con mayor énfasis se debate, en todos los niveles, el problema de la autodefinición. Este contexto histórico influye en una literatura que responde, de variadas maneras, a esa predilección general por el cuestionamiento identitario y el compromiso social. Se trata, como ha señalado Jorge Dávila Vázquez, de una

época de crisis internas, influidas por la presencia de procesos e ideologías universales, en la que podríamos afirmar que se consolida la idea de lo ecuatoriano y su identidad. Ya no somos más la masa un tanto amorfa del período colonial, en que casi toda manifestación cultural podía identificarse con lo peninsular, hasta el extremo de que un solo poema de Aguirre, el «Breve diseño de las ciudades de Guayaquil y Quito», es quizá la única obra poética del tiempo con un sentido y un sabor genuinos de país. Tampoco somos lo que dejó la marea independentista, ese confuso magma del que el utopismo de Bolívar soñó emergería una sola patria. Atrás queda también la burguesía bicéfala de la revolución alfarista. [...] Emerge un sentido de identidad, de lo nuestro, que va en busca de raíces; para ello indaga acerca de la vida de cada día, sobre todo en el campo –ese dominio de la injusticia y la mala distribución de la riqueza–; e inquiera con insistencia por las causas de la explotación, de los sufrimientos del indio, el cholo, el montubio (2007: 9).

El clima de inestabilidad política y agitación social durante este lapso de tiempo se hace evidente en el vertiginoso ritmo de los acontecimientos: la Revolución Juliana en 1925, la Guerra de los Cuatro Días en 1932, la guerra con el Perú en 1941, la «Gloriosa» en 1944. Entre 1925 y 1948, en apenas 23 años, se suceden «alrededor de veintisiete gobiernos, entre dictaduras militares y civiles, gobiernos provisionales y regímenes democráticos» (Luna 2007: 15).

Milton Luna (2007) ha resumido los principales cambios a nivel político-social de aquellos años. El ingreso de las clases media y obrera en el panorama político determina el inicio de la toma de conciencia y la lucha social. La propagación de postulados ideológicos de izquierdas es paralela a diversas transformaciones de base capitalistas –la diáspora rural y el consecuente crecimiento urbano, todavía precario aunque significativo– e, incluso, neocolonialistas –pues la expansión económica depende de las fluctuaciones del mercado y el intervencionismo europeos y estadounidenses, conforme se observa en la explotación del banano y el cacao–.

La influencia de sistemas de pensamiento de inclinación marxista, anarquista o socialista resulta central para la formación de una ideología subversiva, que encuentra sus modelos en la revolución mexicana o la rusa. La importancia de este clima reformador ha sido destacada por Agustín Cueva, quien insiste en que

la influencia de la revolución bolchevique fue, en efecto, muy importante, pues sirvió de inspiración para la propia fundación del Partido Socialista (1926), en el que militaron Carrera Andrade, Pablo Palacio, José de la Cuadra y Enrique Terán, entre otros creadores de renombre; impulsó posteriormente la constitución del Partido Comunista (1931), del que fueron miembros escritores de la talla de Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Albert; siendo, *last but no least*, un acicate para la difusión de una visión marxista del mundo, sin la cual sería absolutamente inconcebible el realismo ecuatoriano, incluso en autores que nunca se adhirieron teórica ni políticamente al marxismo (1988: 636)⁵¹.

Como nación pluricultural, estos planteamientos en torno a la conciencia de clase se van a vincular de manera indelible con la conciencia racial: las recientes ideologías sociales ofrecen nuevas perspectivas para los seculares problemas étnicos.

El temprano desarrollo de los estudios políticos, sociológicos y etnográficos respecto a la situación de la población aborigen en el Ecuador pronto cobran una importancia capital, sobre todo gracias a la pionera labor de Pío Jaramillo Alvarado: su estudio sobre *El indio ecuatoriano* (1922) tuvo gran repercusión en la época, y supuso una gran influencia en el desarrollo tanto de estas áreas de estudio como de la literatura indigenista posterior.

Todos estos conflictos intervienen en el desarrollo de la unidad nacional. Regina Harrison ha remarcado el proceso por el que, a partir del siglo XIX y, sobre todo, en el XX –al igual que sucede en otros países multiétnicos–, el Ecuador «se aprovecha de la configuración indígena para acentuar las inquietudes culturales tanto como ocurre en otros momentos; con

⁵¹ La valoración del mismo Cueva sobre la revolución mexicana es que, aunque resultó menos importante en los planos teórico y partidario que la rusa, «no dejó de ser un hecho crucial en el ámbito de las vivencias concretas y en el del arte y la cultura en general: nuestra pintura indigenista, por ejemplo, resulta impensable sin el muralismo mexicano» (1988: 636). Por otro lado, Alejandro Moreano ha resumido bien la importancia que tuvo en toda América Latina este espíritu subversivo, desde la propia revolución mexicana hasta la cubana, que supuso tanto un punto de llegada como uno de partida, pues reforzó esa ideología que condujo a ella, expandiendo su ejemplo por todo el continente: «En efecto, si bien la revolución mexicana abrió el ciclo de las revoluciones democráticas en América Latina –que se cerraría con la revolución cubana– fue a partir de los treinta cuando los pueblos, independientemente de sus burguesías, ingresaron en el escenario de la historia universal para afirmar el derecho de América a vivir su propia vida y a crear su propia cultura. La lucha contra los déspotas del Caribe y los desembarcos imperialistas, la heroica gesta de Sandino; las grandes movilizaciones revolucionarias de las masas en la Guatemala del período de Arbenz, la Bolivia del 52, la Venezuela del 58; los procesos menos espectaculares del peronismo, el Frente Popular chileno...: en el lapso 30-60 América Latina vivió la ilusión, gracias al heroísmo de sus pueblos, del desarrollo de una sociedad burguesa nacionalmente libre y soberana y políticamente democrática, en el marco de la economía capitalista internacional» (1983: 27).

la proyección de estas imágenes, se anhela una consolidación nacional» (1996: 9)⁵². No obstante, esta apropiación mítico-sentimental y folklórica de los imaginarios indígenas por parte de los grupos hegemónicos poco tiene que ver, a menudo, con una solidaridad efectiva con los diferentes grupos originarios de la actualidad y sus problemáticas reales.

Son numerosos los estímulos que guían la literatura hacia un necesario reflejo de lo social durante estos años: las crisis políticas, las rápidas transformaciones socioeconómicas y la expansión de postulados ideológicos de izquierdas –que vienen a dar nuevos bríos a las cuestiones en torno a la ubicación de las diferentes etnias en la sociedad– encontrarán un claro acomodo en la producción literaria de la época. Durante los años 30, el discurso dominante en la literatura se vincula al tratamiento de problemáticas sociales, en una combinación de esta conciencia colectiva con la ideología de los propios escritores (la mayoría simpatizantes, cuando no militantes, de movimientos revolucionarios).

Paulatinamente, estas cuestiones son englobadas por una preocupación mayor y la producción literaria se aboca a la reflexión acerca de la esencia patria durante, al menos, las dos décadas posteriores⁵³. En este cambio –más bien, ampliación– de enfoque resulta determinante uno de los acontecimientos que ha marcado la historia y la cultura recientes del Ecuador de manera ineludible. En 1941, viejas tensiones fronterizas con el Perú se reavivan con una invasión por estos vecinos del sur; un año más tarde, el Tratado de Río de Janeiro resuelve el conflicto con la pérdida de casi un tercio del territorio estatal. Este hecho,

⁵² Regina Harrison (1996) ha estudiado la simbología indígena en la poesía ecuatoriana desde los tópicos configuradores de la idea de nación y la creación de la identidad, con un corpus centrado en autores del XIX y en antologías y revistas decimonónicas y de inicios del XX. Para una caracterización y selección de textos acerca del pensamiento indigenista ecuatoriano, puede consultarse Claudio Malo González (1988), quien resalta el insistente y contradictorio tratamiento del problema del indio a lo largo de la historia, resumido en los siguientes tópicos: como lastre, como objeto de explotación, de discriminación, de curiosidad, de admiración, de compasión, de denuncia, de reivindicación o, por último, como fundamento de las nacionalidades americanas (1988: 11-26). Al respecto, también es de especial interés la compilación editada por Blanca Muratorio (1994).

⁵³ Algunos autores, como Tinajero (1990: 207), han planteado que el declive de la narrativa de denuncia social de los treinta durante la década posterior se debe al acomodo de sus autores en la administración pública y al distanciamiento del sector proletario y campesino. A nivel sociológico-cultural, nos parece mucho más interesante la postura de Milton Luna, quien propone que «cambió el eje de la preocupación colectiva; que los problemas fundamentales de la población no tuvieron que ver con lo estrictamente “laboral”, sino con la supervivencia colectiva y con la democracia, con la supervivencia del país como territorio y como nación, y con el desalojo del poder de una tiranía. De esa manera, el quehacer intelectual y político tendría que moverse en este nuevo marco de representaciones; así, “lo nacional” desplaza a “lo laboral” como eje de “lo social”. En otras palabras, lo que se quiere decir es que “lo social” sigue siendo el referente más destacado del marco cultural, intelectual y político de la época. “Lo social” supervive con un nuevo contenido, con “lo nacional”». (2007: 44). A nivel literario, las proposiciones de Tinajero también se pueden cuestionar con muchos matices: este movimiento no solo tuvo llamativas prolongaciones durante años posteriores, sino que su extenuación puede explicarse por un propio cansancio de las formas, reiteradas hasta el estereotipo; además, y el propio crítico apunta a ello, la poesía compensó con su auge este cansancio de la novela, retomando esas problemáticas desde nuevos puntos de vista, como ejemplifican, entre otros que mencionaremos, *Los cuadernos de la Tierra*.

verdadero desastre para la sociedad ecuatoriana, supone una experiencia traumática reflejada a muchos niveles en la producción cultural de aquellos años.

Ante este clima de derrotismo y descontento, gran parte de la intelectualidad aboga por una actitud positiva y reformista que tiene su exponente más importante en la figura de Benjamín Carrión. Si el escritor lojano ya ocupaba un lugar protagónico, definido por la preocupación cultural e identitaria, en este momento se convierte en un verdadero promotor y faro cultural. Con un programa que aúna la herencia modernista –tanto en su vertiente regeneracionista de la generación del 98 como en el arielismo rodoniano– y premisas americanistas posteriores –en sintonía con Manuel González Prada o José Carlos Mariátegui–, proyecta la necesidad de reconstruir culturalmente el país⁵⁴. En sus *Cartas al Ecuador*, Carrión propone la teoría de «la nación pequeña», caracterizada no por la extensión geográfica o el poderío político, sino por la relevancia cultural; en la decimoséptima de estas cartas expresaba la «obligación suprema» de «volver a tener patria»:

Ya tenemos, ecuatorianos, a la patria achicada. Achicada en todas las dimensiones: el territorio, el prestigio, la moral, la voluntad de ser. La voluntad de renacer.

Ya tenemos por delante, hombres del Ecuador, el imperativo formidable: con esto que nos han dejado del territorio, del prestigio, del decoro, hacer una patria, construir una patria (s/f [¿1943?]: 145).

Esta tarea culminaría con la creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, órgano de impulso y difusión que vertebró el desarrollo cultural y permitió un nivel de publicación inaudito hasta el momento. Años más tarde, el propio escritor, en un artículo para la prensa neoyorkina, valora el impacto de la guerra con el Perú y su influjo en la creación de la mencionada institución, además de algunas de las ideas que la guiaron:

Fue después del gran dolor nacional de los años de 1941 y 1942. Años malvados para mi tierra, para América, en que dos pueblos –Ecuador y Perú– hermanos por todas las dimensiones de la historia y de la geografía y sobre todo, hermanos por su común destino, se fueron a las manos. Mi pequeña patria sufrió en su carne y en su esperanza. Y nuestra misión, la de los fundadores de la Casa de la Cultura, fue la de conseguir que no se perdiera su optimismo, su certidumbre nacional, su fe.

Nos acordamos de la teoría keyserliniana de la *fecundidad del insuficiente* para –como se dice en español– sacar fuerzas de flaqueza. Y ser. Ser una pequeña gran patria, por su vocación a la cultura y a la libertad.

⁵⁴ Para comprender la recepción y el alcance del arielismo en Ecuador, véase el estudio y la selección de textos de Nancy Ochoa Antich (1986). Respecto a la figura de Benjamín Carrión y algunas de sus conexiones principales con otros grandes pensadores americanistas, son ineludibles los planteamientos de Michael H. Handelsman, especialmente 1992, y la selección editada con Juan Carlos Grijalva (2014).

El símil de Arnold J. Toynbee sobre *el sauce podado* puede ser aplicado estrictamente a nuestro caso. Necesitábamos, como los españoles después del *desastre*, *volver a tener patria*, según la desgarrante pero poderosa expresión del aragonés Joaquín Costa (2001: 61, cursivas en el original).

Este restablecimiento de la identidad se emprende tanto desde la reparación de lo originario como desde el interés por lo universal; sin renunciar al cosmopolitismo, las raíces indígenas y la conexión telúrica se erigen en características fundamentales de la patria:

Y lo primero que pretendimos –y seguimos haciéndolo– fue indagar. Como los guerreros indios clavaban sus orejas en la tierra, para escuchar la vibración de los pasos del enemigo lejano, así nosotros hemos querido, primero hacerle la pregunta a la tierra, urgidamente para escucharle la respuesta clara y honrada, con oídos limpios de prejuicio, de lugar común exaltador; pero al propio tiempo también, alejados del complejo de inferioridad, del sentido derrotista, del desánimo. Con ancho amor para la idea y el hombre, que es el grande, quizá el único camino para la comprensión. Oír la respuesta de la tierra. Tratar de intuir el destino de nuestra tierra caliente: para algo la habría de haber calentado Dios en los valles de la costa, y la habría hecho suavcita de clima en los altiplanos de la serranía...

Y tratar de saber la verdad humana de nuestro habitante: indio, mestizo, blanco. Con tendencia incontenible a la unificación en el tipo total: el mestizo. El americano, con todos los ingredientes iniciales de hombre y tierra y los que vendrán, que ya están viniendo, por añadidura.

Y tratar con el mundo, con todo el mundo. Acercarnos las viejas y modernas culturas, lavado el espíritu para el rito fecundo de la comprensión. La Casa de la Cultura sabe que tenemos la insuficiencia natural de la edad y de la limitación de los recursos. Sin que merezcamos que se nos cuelgue el sambenito de *pueblos subdesarrollados*, tampoco debemos tener la absurda y pueril pretensión de creernos dueños de toda la sabiduría. Por lo mismo, invitar a nuestra tierra, para que nos visiten y nos estimulen, a todas las mentes rectoras del pensamiento universal (2001: 62-63, cursivas en el original).

Por mucho que, con el tiempo, la figura de Carrión y la Casa de la Cultura hayan sido cuestionadas desde diferentes puntos de vista, ambas representan una época marcada por la búsqueda de lo ecuatoriano a través de todas las manifestaciones culturales. Estos años son incomprensibles sin su iniciativa, de acuerdo con Iván Carvajal:

La propuesta de Carrión de forjar «la pequeña gran nación» pone en evidencia que todavía a mediados del siglo pasado continuaba el esfuerzo de las élites intelectuales del Ecuador por inventarse la nación. Dentro de este propósito de crear la nación, se habían dado pasos notables desde la fundación del Ecuador en 1830. Basados en ideas ilustradas y románticas, los intelectuales del siglo XIX ya trataron de dar cuerpo y fisonomía a la nación ecuatoriana. Luego, en las primeras décadas del siglo pasado, se describió la integración de la nación ecuatoriana en una suerte de gran mural compuesto por los relatos (la narrativa del «realismo social» de los treinta y cuarenta) y los retratos (la pintura social contemporánea) de sus fragmentos sociales y étnicos, los cuales no lograban, con todo, alcanzar una unificación suficiente para configurar una totalidad simbólica aceptada como patria común, como la nación del Estado ecuatoriano. No es casual que poco antes de la narrativa realista haya surgido en el país la sociología descriptiva, con Jaramillo Alvarado y Espinosa Tamayo, y, algo más

tarde, la etnografía. Como no es casual que poco después haya emergido la «música nacional» en sus expresiones populares y hasta académicas, en medio de un complicado esfuerzo por distinguir lo ecuatoriano de lo próximo, lo andino, lo peruano y lo colombiano –pero, con todo, quedó demarcada y circunscrita la «música nacional»: yaraví, sanjuanito, danzante, pasillo, pasacalle–. Mas, hacía falta todavía un relato unificador, más urgente después del «desastre». En cualquier caso, la descripción está sujeta a la retórica y a la ideología; se describe desde determinadas ópticas, toda descripción tiene sus sesgos; se focalizan ciertos aspectos y se deja fuera de la descripción aquello que no se inscribe en el interés político o moral, o en el propósito estético a partir del cual se describe. Es decir, la descripción literaria o pictórica (incluso fotográfica o documental-cinematográfica) recorta e interpreta la realidad, y, con ello, la inventa, la distorsiona, somete las imágenes a los efectos de la composición de campos de fuerzas simbólicas, culturales, éticas o políticas (Carvajal 2006: 213-214)⁵⁵.

Este contexto histórico resulta determinante en el desarrollo de una literatura que se volcó en el reflejo y el análisis de todas estas problemáticas ideológicas y sociales. Fue la realidad, se ha dicho a menudo, la que sacudió el ámbito literario, hasta el punto que Agustín Cueva ha sugerido que esta profunda renovación no se explica tanto por la tradición literaria previa, sino por la necesidad de responder a los avances ideológicos y sociológicos: «esa corriente no se origina cabalmente en la “serie discursiva” llamada literatura, sino que se constituye en la encrucijada de varias “series”, entre las que destacan las del nuevo discurso sociológico y, sobre todo, político» (Cueva 1988: 635; también, en términos muy similares, la valoración que presenta acerca del desarrollo del indigenismo y la creación de la cultura nacional en Cueva 1996 [1981]).

Universitat d'Alacant

⁵⁵ El mismo Carvajal es uno de los autores que demuestran la conciencia crítica desde la que posteriormente se ha revisado este proyecto. El paso de los años se hace evidente en el comentario que dedica al artículo de Carrión citado más arriba; de acuerdo con este, aquel ideario «revela las contradicciones ideológicas en que se debate la “cultura ecuatoriana” hacia mediados del siglo XX. Pese a la reducción territorial, a mediados del siglo pasado el Estado nacional ecuatoriano seguía conformado por regiones no integradas a las dinámicas políticas y económicas, centralizadas en Quito y Guayaquil. La ecuatoriana era una sociedad de estamentos determinados no sólo por las funciones relacionadas con los procesos económicos y políticos, sino por la persistencia de castas de origen colonial basadas en diferencias étnicas: blancos (criollos), indios, mestizos, negros. Las élites criollas sufrían, a su vez, de un fuerte complejo de inferioridad frente a Europa, los Estados Unidos e incluso algunas naciones latinoamericanas como México, Argentina, Chile; esa es la minoría de edad a que se refiere Carrión» (2006: 207). A esto se suma una crítica hacia «el desconocimiento que los intelectuales tenían del “ser ecuatoriano”, de “nuestro habitante”, desconocimiento que ilustra con la enumeración de los tres grupos étnicos: indios, mestizos, blancos. Esta sola enumeración, a más de dejar fuera a los grupos negros, expresa la dificultad, e incluso la imposibilidad, de una integración social y política, dentro de una nación (una patria), de los tres grupos a los que alude: los criollos, herederos del poder colonial, poder que continúa más allá de las revoluciones de independencia y liberal; los indios, que en la época luchan en algunas circunscripciones serranas por la reforma de la estructura latifundista, pero que todavía están lejos de levantar reivindicaciones culturales, como lo harán casi medio siglo más tarde, y los mestizos incrustados en las estructuras burocráticas del Estado y la Iglesia. Ni Carrión ni sus contemporáneos pudieron encontrar una propuesta política, y menos cultural, que integrase a estos tres segmentos de la sociedad ecuatoriana (y a los negros). Tampoco se advierte que se conceda un peso significativo a las mujeres en este horizonte de la “pequeña gran patria”» (*ibid.*).

El desarrollo del discurso crítico, paralelo a la creación poética misma, subraya desde temprano esta relación entre poesía e identidad. Benjamín Carrión, en su *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea* (1937), observa que «la literatura –especialmente la lírica– se impregnó de emoción social», de modo que «el anhelo de destrucción y construcción, el dolor y el amor colectivos, se abrieron paso en el poema» (1937: 38). Ya entonces, el crítico señala la existencia de una intención social, una poesía de militancia y una «épica novísima [que] quiere exaltar al hombre y a la tierra en su función necesaria de realizadores de justicia» (1937: 42).

Solo un par de años más tarde, en su *Guía de la joven poesía ecuatoriana* (1939), Jorge Carrera Andrade incide en la confluencia hacia la «autenticidad racial y estética» (1939: 22) hacia la que se mueve el género, y anticipa un futuro

llamado a incorporar a la poesía la realidad autóctona: la promisoría alegría de las tierras calientes, el gesto ceñudo de la Sierra, la vida del indio, los trabajos y los días, el cantar popular que fuga azotado por la música de las guitarras, el himno geórgico del cacao y del café, el asalto inmóvil del cañaveral –silvestre infantería–, y, en fin, la vestidura vegetal y la entraña mineral del país, que han permanecido ocultas –incógnitas– para el viajero urgido que sacrifica el deleite de ver a la prisa de llegar (1939: 28).

Esta valoración crítica, como vemos, se va construyendo al mismo tiempo que las propias obras, en un permanente diálogo de autocuestionamiento. Hacia finales de los años 60, esta línea de discurso es una de las dominantes, como prueba uno de los ensayos que mejor definen el momento, *Entre la ira y la esperanza* de Agustín Cueva (1967; también, un año posterior, la panorámica sobre *La literatura ecuatoriana*). Este traza una revisión de la expresión artística ecuatoriana de acuerdo con el reflejo o no de la propia idiosincrasia, para concluir, con una efusividad propia de la época, que el único momento auténtico era el contemporáneo. La progresiva incorporación de la realidad patria a la literatura instaura, para Cueva, «la edad de oro de la literatura ecuatoriana» (1968: 44 ss.); en este proceso, a la poesía le había «correspondido recuperar artísticamente lo nuestro: hombre, historia y geografía» (1967: 79), en un itinerario que comprende desde la obra de Miguel Ángel Legón, Gonzalo Escudero o Carrera Andrade, hasta llegar a

los *Cuadernos de la tierra*, de Adoum, y al *Boletín y elegía de las mitas*, de Dávila Andrade –momentos culminantes que integran con amor y dolor, con indignación y gran fuerza telúrica, el itinerario de nuestro tiempo. Desde el presente, estos poemas pintan el gran frasco del camino recorrido; lo iluminan. Y por ser recreación y no mero discurso alusivo (canto como al principio); por sumergir al lector en el espesor de un mundo artístico, respondiendo

sin embargo –y sin perder carácter universal– a nuestra situación concreta mediante la introducción del elemento narrativo; por todo esto, son modernos, indiscutiblemente modernos y no un «anacronismo». Epos protagonizados por héroes colectivos de la historia americana, representan formas inéditas de la poesía: producto de dos historias, de la Grande y de la literaria, sólo podría encontrárseles afinidad con otras corrientes continentales (Cueva 1967: 80).

En este breve lapso de unos treinta años, desde esos atisbos incipientes encontrados por Carrión o los augurios lanzados por Carrera Andrade, y hasta esta confirmación de Cueva, se crea un verdadero sentido de una expresión vernácula en el género poético. El verso «se ecuatorializa» (Augusto Arias, 1971: 352), en un tránsito que trataremos de resumir en las próximas páginas.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

2.3. LA GENERACIÓN DE 1920 Y EL REDESCUBRIMIENTO DE LA NATURALEZA

Conforme ha resumido Teodosio Fernández, el modernismo fue superado en toda Hispanoamérica a través de varias vías: la vertiente experimental, que acaba por enlazar con el vanguardismo mediante la exacerbación de la metáfora y la visualidad del poema; la línea de la depuración de los excesos retóricos en beneficio de un intimismo reflexivo; y, por último las tendencias mundonovistas que dirigen la mirada al entorno, la cotidianidad y la búsqueda de esencias y definiciones nacionalistas o americanistas (1987: 14-22). La poesía ecuatoriana posmodernista se decanta de manera casi unánime por esa última opción, que sienta las bases para una exploración de lo propio que perdurará, aunque con variaciones, durante las siguientes décadas⁵⁶.

Este autoctonismo que nace en el posmodernismo desemboca, sin accidentes, en una de las corrientes más características de la adaptación del vanguardismo al medio americano, que también dirige su curso hacia esos mismos lares. De nuevo en palabras de Fernández:

la imaginería científico-técnica internacionalista pronto deja paso a los motivos locales, o al menos ha de convivir con ellos, al tropezar con el sustrato cultural de cada país. La vanguardia se convierte así en un esfuerzo complejo, y a menudo contradictorio, por definir lo nacional y tender a la vez lazos definitivos con la contemporaneidad occidental. Por otra parte, a las preocupaciones mundonovistas se mezclan también otras de índole política y social, con lo que a menudo las pretensiones renovadoras no se limitan al campo de la literatura (1987: 34-35).

De ahí que la transición entre posmodernismo y vanguardia en Ecuador no implique una verdadera revolución; en la historiografía literaria, la primera etiqueta resulta más común

⁵⁶ En muchos países, este cuestionamiento del modernismo viene dado en la obra de los propios modernistas, pero la expresión más canónica de este movimiento en Ecuador resulta tardía y autoconclusiva: sus exponentes más visibles, los autores de la llamada «generación decapitada» —como la bautizó con éxito Raúl Andrade (1951)—, son continuadores de la vertiente más esteta y evasivista del movimiento que, en contraste con la realidad que les rodea, presenta una conclusión trágica para la mayoría de ellos. No podemos dejar de citar la valoración que Adoum hace en su *Poesía viva del Ecuador*, porque evidencia esta concepción comprometida de la poesía que venimos caracterizando: «Si se consideraban aquí como desterrados es porque resulta imposible escapar a la realidad: se puede soñar, pero siempre se despierta. Ellos mismos labraron su mal, pero no por eso les dolía menos. Tras haberse fabricado una cultura neoclásica de pacotilla [...] no tienen más remedio que regresar cada día a una realidad nacional con clases dirigentes mediocres, chatas, de ningún modo cultas y menos aun “nobles” y con una población mestiza, hambreada y con piojos. [...] Y no pudiendo conformarse con las burguesitas ignorantes y desgarbadas, hijas o esposas de groseros hacendados, menos aun con las muchachas mestizas o mulatas del páramo o del trópico, amaban, en lejanos paisajes de bruma, a desconocidas princesas elegantes y finas pero, ante todo, blancas y rubias. Pero esa evocación romántica, puramente literaria [...] confrontada con la verdad cotidiana, casi podría denotar un rechazo global de nuestra realidad humana» (1998: 11).

que la segunda, pues el vanguardismo nacional no supone una ruptura inmediata ni compacta, aunque su presencia sea manifiesta en determinadas innovaciones formales, especialmente en cuanto a riqueza metafórica y lingüística. La corriente dominante, una poesía encaminada al registro de la realidad extrapoética, resulta una prolongación temática estable en la superación del modernismo; pese a un breve período de polémicas y agitaciones estéticas, esta predominancia de una vía de desarrollo determinada conlleva, en los textos del momento, la unión sin estridencias de rasgos de ambas escuelas:

Nuestra vanguardia lírica es especial. De los ismos tomó la metáfora como elemento fundamental, pero a ella añadió el sentido rítmico y musical que venía desde el modernismo. De modo que los poetas de este grupo no rompieron con la tradición literaria. La asumieron y la modificaron. De la mezcla de estos dos elementos surge la gran poesía posmodernista, llamada con precisión justificable así, porque ya no es modernista, pero está relacionada con ella (Encalada Vásquez 2007: 57).

El vanguardismo ecuatoriano no solo acusa cierta demora y una originalidad menor respecto a lo que este frente supuso en otros países, sino que, sobre todo, la propia evolución literaria nacional se decanta por una interpretación de la misma poco asociada a los postulados más prototípicos de este movimiento histórico⁵⁷. Humberto E. Robles ha demostrado que la recepción y la trayectoria de dicha tendencia fue motivo de agitadas polémicas, cuyo trasfondo ideológico es revelador del proceso cultural en el que se encuentra inmerso el país. Un recorrido por las principales revistas ecuatorianas entre los años 1918 y 1934 permite comprender cómo la misma noción de «vanguardia» –importada del extranjero– genera diversas controversias que derivan hacia una crítica de la misma, por su formalismo y falta de adecuación al medio, hasta acabar con una resemantización del término, que se equipara con la literatura de compromiso y reflejo de lo autóctono. Esta nueva visión acaba por sustituir a la anterior, hasta tal punto que

Después de 1934, la noción de vanguardia deja de interesar, es historia, se ha diluido en la correntada de una literatura que, sin llegar a ser lo que preconizaba Gallegos Lara, enrumbo con características de norma y de movimiento literario hacia la preocupación social, hacia la revelación de una realidad desquiciada e injusta. Esta tendencia se convierte en academia y se constituye en canon: de 1934 es *Huasipungo* de Jorge Icaza; en 1938 se funda el Sindicato

⁵⁷ Este desarrollo secundario del vanguardismo ecuatoriano se hace todavía más evidente en su escasa presencia en algunos de los principales estudios panorámicos de la vanguardia latinoamericana (Collazos, 1977; Osorio, 1988; Schwartz, 1991). El trabajo de Humberto E. Robles (1988, 2006 [1989]) es imprescindible para la comprensión y reubicación de este movimiento literario en el Ecuador, como prueba su influencia en revisiones posteriores: de Klaus Müller-Berg y Gilberto Mendoça Teles (2005), Trinidad Barrera (2006) y Hubert Pöppel y Miguel Gomes (2008).

Socialista de Escritores al que se asocia la *intelligentsia* más prestigiosa e influyente del país; en 1944 se crea la Casa de la Cultura Ecuatoriana, cuyo programa cultural mayormente nativista hará huella en los años subsiguientes. El paradigma de una literatura de alegato social, consonante con los nuevos intereses intelectuales, sociales, políticos y económicos se ha impuesto e institucionalizado (Robles 2006 [1989]: 65).

La línea dominante en toda la trayectoria cultural durante estos años vendrá determinada por esa atención en torno a la realidad ecuatoriana, de acuerdo con el contexto histórico ya presentado. Más allá de esos debates iniciales –y la obra de unos cuantos vanguardistas solitarios, aunque cada vez más reivindicados⁵⁸–, este desplazamiento en bloque hacia el realismo y la implicación del arte es manifiesto: el ensayo, la pintura indigenista y, la vertiente más conocida, la narrativa de los años 30. El llamado «grupo de Guayaquil» y, de su mano, el desarrollo de una literatura realista, resulta de gran importancia en la configuración de la cultura ecuatoriana y su vinculación con lo social y lo indigenista. Por ejemplo, Agustín Cueva resume esta producción como:

una buena treintena de obras, unidas por un propósito común: crear no sólo un nuevo lenguaje, más cercano de las «hablas» ecuatorianas, sino también incorporar a la cultura literaria y artística «nacional» personajes, idiosincrasias y culturas hasta entonces menospreciadas: las de los indios, los cholos, los montubios [...], los mulatos, los negros y los habitantes suburbanos y proletarios del país. Todo ello, dentro de una nueva visión de la historia, de la sociedad en general y de sus múltiples conflictos (1988: 638-639)⁵⁹.

La poesía abandona la torre de marfil de otros tiempos y se suma a esa inquietud general, aunque de manera más sosegada que la novela y con sus propias etapas. En la mayoría de los poetas, explica Oswaldo Encalada Vásquez, «se encuentra una preocupación por el aspecto social, una reflexión sobre la realidad y nuestra identidad, desde la perspectiva marxista» (2007: 52): todos ellos incorporan a su obra un examen de la realidad social y la conciencia patria, que en algunos conduce hacia la obra panfletaria o de barricada, en otros desemboca en un acercamiento a posturas indigenistas, la revalorización de la cultura popular o el interés por la historia, y aún en la obra de muchos deriva hacia el (re)descubrimiento de la geografía nativa, el ruralismo o el telurismo (Encalada Vásquez 2007: 51-55).

⁵⁸ Es el caso de Hugo Mayo, el único de los poetas cuya obra en verso es la más ortodoxamente vanguardista, en clara línea de continuidad con los postulados futuristas y dadaístas, pero que presenta una trayectoria bibliográfica que ha complicado la difusión, influencia y valoración de su obra.

⁵⁹ El propio Adoum destaca como crítico y estudioso de los narradores del 30, a los que dedicó diversos textos (principalmente, 1980, 1984), en los que resalta su importancia y la influencia que tuvieron en su propia formación, pues fueron quienes le enseñaron a mirar y comprender la realidad que le rodeaba. No es descabellado, de hecho, plantear el impulso ejercido por esta narrativa en el tipo de poesía que estamos analizando.

Entre estos tópicos, el tema central de la generación, sobre todo en sus primeras obras relevantes, será el del descubrimiento, la apropiación y la designación poética de la naturaleza autóctona. El gran logro de los primeros años del posmodernismo supone, según Iván Carvajal, la creación de una poesía ecuatoriana a través de la incorporación de su propia realidad natural:

emerge en nuestra poesía la instauración de la visibilidad de la tierra, el suelo, las montañas, las selvas, los mares, el cielo, sin las mediaciones de cánones poéticos importados, sean lexicales, estróficos o rítmicos. Heredera del modernismo latinoamericano, con su fibra cosmopolita, su capacidad para absorber y transfigurar, la poesía de Carrera y sus contemporáneos tuvo la tarea de construir un imaginario en torno del ser humano y la naturaleza en los Andes ecuatoriales. Ante todo, debió signar la presencia de los Andes. *Pasión telúrica* (1995: 34).

Tres son los poetas más influyentes de la época –las tres grandes cumbres del postmodernismo, como las denominó, en diversas ocasiones, Rodríguez Castelo– y cada uno de ellos representa *grosso modo* una de las líneas por las que la lírica se mueve durante los años posteriores: Gonzalo Escudero es el máximo representante de la poesía pura y su camino hacia la depuración lingüística a través de la renovación de las formas tradicionales; Alfredo Gangotena desarrolla su obra en estrecho contacto con los surrealistas franceses, con quienes comparte ciudad, amistad e, incluso, idioma; y, por último, Jorge Carrera Andrade es quien encarna esa corriente dominante de representación de la esencia de lo ecuatoriano y, en consecuencia, el que ostentará los galones de poeta oficial y ejercerá una mayor influencia en las generaciones posteriores.

Jorge Carrera Andrade⁶⁰ resume, en su biografía y en su obra, la escisión de gran parte de la vanguardia latinoamericana entre universalismo y nacionalismo. El transcurso de gran parte de su vida en el extranjero, por su labor diplomática, no implica un olvido de su

⁶⁰ Más allá de algunos estudios breves, la crítica de Jorge Carrera Andrade poco ha avanzado en las últimas décadas: los comentarios bio-bibliográficos más exhaustivos siguen siendo los de Enrique Ojeda (1972), Peter R. Beardsell (1977) y José Hernán Córdova (1986). Además, la fijación textual de la obra poética completa del autor resulta compleja por varios motivos, que incluyen tanto la multiplicidad de lugares de publicación, la configuración de numerosos poemarios como conjuntos conformados por antiguas y nuevas composiciones y, sobre todo, la labor del poeta como auto-comentador y re-estructurador de su propia obra, hasta su fijación definitiva en la *Obra poética completa* (1976). Al respecto, es de gran valor la reciente edición crítica anotada de Álvaro Alemán, quien aclara que «[l]a trayectoria contenida en *Obra poética completa* no es únicamente la de la vida de sus poemas, o la de Carrera Andrade, sino que éstas se vuelven representativas del arco narrativo y edificante de la nación, de la región (Hispanoamérica) y de una conciencia que alcanza la condición planetaria como resultado de ese movimiento» (2017: 16-17); en este proceso, como manifiesta el citado crítico, se impone una organización del material poético que ficcionaliza el resultado, dando lugar a una autonomía temática, una perfección ideativa y una definición formal mucho más cerrada en apariencia de lo que supuso su desarrollo cronológico.

país; para Peter Beardsell, esta clave biográfica vertebró el pensamiento del poeta, desarrollado a partir del contraste entre su permanente éxodo y su nostalgia por la patria:

In Carrera Andrade's poetic vision of the twentieth century world Ecuador and foreign lands tend to stand at opposite poles. The overall picture is one of the false, materialistic, technological world of cities and manmade objects (i.e. Europe) *versus* the land close to nature (Ecuador, or Latin America as a whole). Clearly, when this is considered in relation to the climate of thought among Spanish American writers it looks extremely conventional. What makes it of especial significance is the manner in which it corresponds to Carrera Andrade's ontological thought. For here too there are two poles –problems and solutions– and they relate closely with the poles of Europe and Ecuador. Intense human solitude, man's loss of innocence, the loss of identity, the inability of man to fathom the meaning of his existence, and his perplexity when confronted with the remorseless flow of time, which transforms all things into transitory forms and brings him to old age and to the prospect of death– are all this associated with technological, urban Europe. The possible solutions are intimately linked with Ecuador. Nature as the elemental life force, as a host of guiding signs, and as a world with which to commune is epitomized by virginal Ecuador; Carrera Andrade's pre-Columbian ancestors, also, are his guides; and he perceives the necessity of grasping the present moment and living it intensely with the help of nature (particularly the nature of virginal Ecuador, which is bathed in overhead light). To these ontological problems, Ecuador acts as a kind of key (1977: 223-224)⁶¹.

Tanto en verso como en prosa, Carrera Andrade manifiesta esta búsqueda de una solución armónica entre regionalismo y universalidad; los valores que América puede encontrar en sí misma son los que supondrán la renovación de la espiritualidad occidental. El mismo escritor expresa, a menudo, ese carácter dual de su americanismo:

El hombre nuevo de América reconoce como su misión primera el descubrimiento espiritual de su continente nativo. Este descubrimiento consiste en saber ver en torno, en interpretar el lenguaje verdadero de los diversos componentes raciales de la población –mestizos, indios, negros, blancos– y en captar el mensaje del hombre eterno que se resiste a sucumbir bajo el peso de la explotación, la injusticia y la guerra. El americano de nuestros días –en el norte y en el sur– tiene una mirada nueva, virginal. Obedece al mandato telúrico. Posee un agudo sentimiento de lo inmediato, lo que constituye la base de su extraordinario realismo. Su capacidad de comprensión y su experiencia sensorial le llevan fácilmente a la síntesis. Su sentimiento de fraternidad humana le conduce, de modo lógico, a su anhelo de solidaridad universal (Carrera Andrade [1944] 2002: 582).

⁶¹ En clave menos biográfica y a partir de la que considera una de las etapas finales de la poesía de Carrera Andrade, José Hernán Córdova acaba por plantear una interpretación global similar: «Esta postulación de la esperanza y el anhelo de una palingenesis universal –que delatan una obstinada fe en el hombre y la razón– nos permiten ver claramente que la poesía de Carrera Andrade se estructura a base de un mito primordial: paraíso, pérdida del paraíso y recuperación del paraíso» (1986: 143-144). Aquella relación con la tierra natal planteada por Beardsell y la insistencia en esta búsqueda de la utopía destacada por Córdova resultan complementarias en la interpretación de esta obra, en un movimiento apuntado por este último, pues «Carrera Andrade canta también la utopía americana, pero considerada siempre dentro del contexto planetario» (1986: 172).

Desde el primer momento, la producción literaria de Carrera Andrade aparece signada por el esmero formal y la visualidad expresiva. Este ha sido el rasgo más determinante y señalado por muchos de sus comentaristas; Pedro Salinas, por ejemplo, señala que:

Cualquier poesía de Carrera Andrade funciona como una de esas cajitas de sorpresa, que con sólo levantar su tapa, o verso inicial, disparará hacia nosotros enérgicamente, la figura colorinesca y graciosa de una imagen. Todas las cosas, las famosas cosas, los objetos puros, tras los cuales se afanaba, van invariablemente escoltadas por su traslación imaginativa y se nos ofrecen en brazos de una metáfora, sólo a través de una operación metafórica (1942: 288).

Si César Dávila Andrade le denomina «titán contemplativo» (1993 [1948]), Jorge Enrique Adoum destaca que su gran aporte es el «descubrimiento de los objetos para la poesía» (1998: 16). Esta cualidad visionaria de un lenguaje dominado por la metáfora, la analogía o la correspondencia responde, en esencia, a una «voluntad nominativa y apropiadora del mundo» en calidad de «acto fundacional» (Carvajal 2004: 49).

La obra temprana de Carrera Andrade surge al influjo de sus lecturas iniciales, entre las que destacan el modernismo continental, el simbolismo francés y sus respectivas prolongaciones y superaciones, como ha señalado Enrique Ojeda (1972: 36-50). La lectura de Francis Jammes, de acuerdo con el mismo crítico, y un nativismo de carácter espiritualista e idealizador (Fernández 1993: 188) favorecen el descubrimiento de un paisaje ecuatoriano más cercano al bucolismo arcádico que a la realidad: el encanto de la naturaleza cotidiana y los placeres del mundo doméstico son las notas dominantes en *Estanque inefable* (1922) y *La guirnalda del silencio* (1926).

Boletines de mar y tierra (1930) y *El rol de la manzana (1926-1929)* (1935) son los primeros libros publicados en el extranjero, aunque todavía recogen numerosas composiciones escritas en el país natal. En estos versos, la tendencia inicial converge con una predisposición al vanguardismo en sentido amplio, sin adscripciones a ningún credo: es la libertad ingeniosa y el vuelo metafórico lo que interesa al poeta. La prueba más evidente es la génesis de los primeros «microgramas», breves poemas de audacia imaginativa, con un carácter cercano a la adaptación americana del haiku japonés realizada por José Juan Tablada y a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna.

La plasmación de la realidad ecuatoriana se amplía, con un tratamiento no solo del paisaje, sino también del habitante, ejemplificado en «Cuaderno de poemas indios», una de las partes de *Boletines de mar y tierra*. Este poemario aparece con un prólogo de Gabriela Mistral, que exalta esa poesía de tema autoctonista, a la que llega a denominar

«indofuturista» (en Ojeda 1972: 105). Sin embargo, según se ha señalado posteriormente, estos poemas no dejan de ser un acercamiento superficial, carente de una intención crítica y un compromiso socio-político mucho más tangibles en la prosa del autor⁶². Para Enrique Ojeda, el indigenismo de Carrera Andrade «fue más una preocupación social que un tema poético: después de los ocho poemas que constituyen su *Cuadernos de poemas indios* [sic] y que fueron compuestos entre 1927 y 1928, nunca ha vuelto sobre este tema» (1972: 105-106). Y, lo que es más, solo en contadas ocasiones «la protesta social es evidente, mientras que la unidad del cuaderno está determinada por la descripción de los ámbitos rurales y de la vida del indígena con ayuda de imágenes de evidente factura vanguardista» (Fernández 1993: 194). Con estas composiciones, Carrera Andrade inaugura una veta que, dentro de su propia trayectoria, quedará truncada: durante los próximos años, su inspiración cambia de rumbo, y no retomará la temática ecuatoriana sino tiempo más tarde.

La experiencia en Europa y Asia, heridas por el recuerdo de la I Guerra Mundial, y los estallidos de la Guerra Civil Española y la II Guerra mundial, mueve la obra de Carrera Andrade hacia su vertiente más vanguardista y existencialista: *El tiempo manual* (1935), *Biografía para uso de los pájaros* (1937) y *País secreto* (1940) marcan esta época de soledad, desencanto y sinsentido.

A partir de 1942, el poeta se involucra de manera cada vez más evidente en la vida política de Ecuador, al que regresa con mayor frecuencia. Su producción intelectual se vuelca hacia el comentario de la cultura, la historia y la identidad nacionales, primero en forma de ensayos y artículos, y más tarde desde el verso⁶³. A partir de los años cincuenta, la poesía de Carrera Andrade oscila entre la plasmación del *Lugar de origen* (1945; segunda ed. aumentada en 1951), título que marca el inicio del regreso al interés por la patria, y la aspiración a la universalidad del *Hombre planetario*, nombre de otra de sus recopilaciones de poemas (1957, aumentada en 1959).

⁶² Son pocas las aproximaciones a la obra en prosa de Carrera Andrade, pese a ser una faceta prolífica y determinante. Bearsell (1977: 36-48) ofrece una breve panorámica, en la que plantea una división temática en cinco categorías: los trabajos de temas de actualidad, los ensayos de temas literarios, las imágenes impresionistas de sus viajes, los relatos de historia ecuatoriana y los textos autobiográficos y autocríticos. Cabe señalar que no solo los relatos de historia ecuatoriana se encaminan a una labor de comprensión y difusión de la identidad ecuatoriana, sino que esta es compartida por muchos de los textos dedicados a temas de actualidad o las observaciones de carácter cultural o literario.

⁶³ Entre la nutrida obra en prosa de Carrera Andrade acerca de la historia y la cultura del Ecuador, cabe destacar: *Mirador terrestre. La República del Ecuador encrucijada cultural de América* (1943), *La tierra siempre verde (El Ecuador visto por los cronistas de Indias, los corsarios y los viajeros ilustres)* (1955), *El camino del sol (Historia de un reino desaparecido)* (1959), *Galería de místicos y de insurgentes (La vida intelectual del Ecuador durante cuatro siglos: 1555-1955)* (1959) o *El fabuloso reino de Quito (Historia del Ecuador desde sus orígenes más remotos hasta la conquista española)* (1963).

El esmero por vincular la creación poética con la temática americanista y, en concreto, la recuperación histórica, además de en algunas composiciones independientes, es medular en *Floresta de los guacamayos* (1964) y *Crónica de las Indias* (1965). Este último, de especial interés por su diálogo con otros textos del panorama poético nacional, es un poema extenso (de 351 versos, en su mayor parte alejandrinos aunque también endecasílabos y heptasílabos) que se enmarca en el modelo más clásico de la épica. El título, la forma, el tema y los motivos principales inciden en esta idea que ha sido reconocida, de manera unánime, por la crítica:

Podría sorprender el que tan de pronto el autor optara por dedicarse a la poesía épica y escogiera para ello asunto tan remoto como era la rebelión del conquistador Gonzalo Pizarro, su derrota y ajusticiamiento a manos de las tropas del Pacificador La Gasca. Sin embargo, este hecho histórico, si bien lejano, tenía en la mente del poeta plenaria actualidad. Como él mismo explicó en la breve introducción que precede al poema, Gonzalo Pizarro fue «el primer dictador del Nuevo Mundo». En el espacio de los cuatro últimos años Carrera Andrade había sufrido en su país las repercusiones de dos levantamientos militares, el último de los cuales, al constituirse en gobierno permanente, había quebrantado las aspiraciones democráticas de la patria. Consciente de que la dictadura aquejaba no solo al Ecuador sino también a otros países de la América Hispana, con profundo sentido cívico el poeta re-crea la trágica historia del primer tirano del Nuevo Mundo y la erige por medio de su canto en símbolo de universal escarmiento (Ojeda 1972: 355-356).⁶⁴

No deja de ser llamativo el lugar que Jorge Carrera Andrade ocupa en este intento de recuperación de los moldes de la epopeya. El poeta había sido uno de los primeros, en su etapa inicial, en inaugurar la plasmación de la realidad ecuatoriana, camino que iba a ser recorrido por numerosos autores más jóvenes; estos, como vamos a ver, avanzarían hacia una denuncia social más evidente y la recuperación de ciertos modos de lo épico. Carrera Andrade, en su regreso a una temática americanista, se acerca también a esta poesía de carácter histórico,

⁶⁴ El mismo Ojeda plantea que Carrera Andrade «había compuesto con anterioridad poemas de resonancias épicas», si bien esta es la primera que corresponde «plenamente al género épico» (357), aunque más tarde admite que «aun en el fluir de un poema eminentemente épico, el genio de Carrera Andrade crea remansos del más puro lirismo» (360). Una postura similar es la planteada por Beardsell: «Out of this chapter in Colonial history Carrera Andrade derives inspiration for a theme both epic and lyrical. In that he exalts and ennobles a heroic feature of Ecuador's history, showing the triumph of justice and the defeat of ill-used power, the poem may be said to possess an epic quality. The deliberately bombastic language elevates the theme and heightens the emotion. The heroism of the men is emphasized. But the poem falls short of epic stature. Moreover, despite its structure it is not, fundamentally, a narrative composition» (1977: 74). Córdova, por su parte, apenas dedica unas líneas al poema, al que califica como «épico en su forma y asunto» (177), si bien «el poeta trasciende el dato puramente histórico» (*ibid.*), pues la historia de Gonzalo Pizarro se convierte en expresión «contra la fatua insensatez de los tiranos de todo tiempo y lugar y, por extensión, contra la vanidad de toda desmedida pretensión humana» (*ibid.*).

pero el resultado ha llegado a ser calificado «uno de sus evidentes fracasos poéticos» (Carvajal 2004: 62)⁶⁵.

La causa de esta valoración es que el poemario resulta tardío: por un lado, llega después de algunos de los principales poemarios de esta veta épico-lírica, como las obras de los más jóvenes César Dávila Andrade y Jorge Enrique Adoum; y, por otro, se trata de un intento más cercano a la epopeya clásica, con un paradigma extemporáneo respecto a los proyectos de los otros autores. *Crónica de las Indias* prueba que esta nueva épica no funciona en su acercamiento a los modelos tradicionales del género, sino en su reinterpretación sin ceder a las innovaciones expresivas más recientes.

La relación intergeneracional da muestras aquí de las variadas influencias y evoluciones en una misma o similar línea literaria. Dentro de la poesía encaminada a la construcción de la identidad ecuatoriana, este texto demuestra que el pionero se ha quedado atrás frente a las propuestas de los autores más jóvenes; los grandes logros de Jorge Carrera Andrade son precedentes, al sentar las bases «para una recuperación lírica contemporánea del paisaje y mostró todo lo que a la lírica ecuatoriana podía dar la seducción de la historia. Lo uno y lo otro incitaría a los jóvenes poetas que por los años 50 hacían sus primeras armas», como ha señalado Hernán Rodríguez Castelo (1979: 227)⁶⁶.

Son varios los poetas de esta misma generación que emprenden el retrato de la realidad ecuatoriana. Miguel Ángel Zambrano traslada a sus versos las mismas preocupaciones en torno a la sociología y la política que le hicieron participar en la elaboración del *Código del Trabajo* promulgado en 1938, como vemos en *Diálogo de los seres profundos* (1956), *Biografía inconclusa* (1961) y, sobre todo, *Mensaje* (1968), todos de tardía publicación⁶⁷.

⁶⁵ En el mismo texto, Carvajal conecta este intento con el contexto ecuatoriano (ya estudiado por él en otros textos citados) e incide en la influencia nerudiana en esta «inquietud por la historia» y la aparición de «una poesía de tono épico» (2004: 52): «A este clima corresponde el surgimiento de una peculiar poesía, que en rigor ya no puede ser épica, pero que trata de fundar los mitos de la nación. Continuando el indigenismo de las décadas anteriores, esta vertiente mitifica el mundo indígena anterior a la Conquista, mitifica la resistencia indígena en la época colonial y, finalmente, mitifica el presente en función de ideales a la vez nacionalistas, democráticos y socializantes. Esta poesía no puede librarse de la grandilocuencia, del tono declarativo, del exceso de énfasis» (*ibid.*).

⁶⁶ El mismo crítico prosigue: «en el campo de la historia muy pronto la generación que irrumpía iba a abrirse su propio y estupendo camino: los “Cuadernos de la tierra”, de Jorge Enrique Adoum, que comienzan en 1952» (Rodríguez Castelo 1979: 227). Estas conexiones también han sido trazadas, a grandes rasgos, por Ramiro Rivas (1978) y el citado Carvajal (2004: 52 ss.).

⁶⁷ Durante estos años, es difícil el examen de la difusión de las obras, con un sistema editorial todavía incipiente (como prueban algunas fechas de publicación de poemarios), entre otros aspectos sociológicos más complejos. En este sentido, no es posible una valoración plena de la influencia o presencia de determinados autores sin un trabajo de investigación de los órganos difusores más importantes de la época, como son las revistas. Por ejemplo, gran parte de las polémicas ya señaladas en torno a la vanguardia se dieron en este tipo de publicaciones periódicas, como demuestra el ya citado Robles (2006). Michael Handelsman (1981) ha estudiado la

Labios sonámbulos (1923), poemario único de Miguel Ángel León, es sin embargo una de las muestras más destacadas del interés ruralista de estos años. Esta vertiente es continuada por *Treinta poemas de mi tierra* (1926), de Jorge Reyes, quien será también uno de los primeros en conducir ese descubrimiento paisajístico al ámbito urbano, con *Quito, arrabal del cielo* (1930). Por último, no podemos dejar pasar la mención a Aurora Estrada y Ayala: aunque sus poemarios *Como el incienso* (1925) y *Tiniebla* (1943) muestran su faceta más intimista, su obra social y comprometida está todavía pendiente de reivindicación, igual que la propia autora, cuya voz, según se ha señalado en más de una ocasión, ha de ubicarse junto a las grandes poetisas del posmodernismo latinoamericano, como Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral. Con la labor de esta nutrida promoción, la poesía ecuatoriana se encuentra camino de su particularidad.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

época modernista a través de las revistas literarias con interesantes resultados y Niall Binns (2012), en su estudio sobre el reflejo de la guerra civil española en la producción intelectual ecuatoriana, traza una interesante panorámica sobre la importancia de estas en la vida cultural.

2.4. LA GENERACIÓN DE 1935 Y LAS FORMAS POÉTICAS DE LA DENUNCIA

Los poetas nacidos entre 1906 y 1920 desarrollan su obra en una época marcada por la hegemonía extraordinariamente longeva de la generación anterior y la primacía del género novelesco en el campo literario. Se trata, por tanto, de una hornada a menudo considerada de transición, supeditada en gran medida a los logros estéticos de sus poetas mayores y de los novelistas, si bien la producción de algunos de estos autores ha sido cada vez más revalorizada⁶⁸.

Las principales propuestas líricas de esta promoción son deudoras de sus antecesores, a partir de los que proponen nuevas vías y ampliaciones que allanan el terreno a los más jóvenes. En algunos de los poemarios más representativos de estos años se aprecia una radicalización de las novedades formales y una ampliación de las temáticas precedentes: la denuncia política adquiere una importancia fundamental, y su tratamiento se enriquece con variados enfoques, desde posturas asociadas a lo antipoético, como la explicitud, el humorismo o el prosaísmo.

A caballo entre los autores de esta generación y los de la posterior, con la que compartirá planteamientos estéticos y cercanía personal, la de César Dávila Andrade es una de las voces ineludibles de la literatura ecuatoriana del siglo XX. Entre una primera etapa de herencia posmodernista y neorromántica y un período final hermético, Dávila Andrade desarrolló, a lo largo de la década del cincuenta, una poesía épico-lírica y telúrica, de acuerdo con la denominación de Vladimiro Rivas Iturralde (2008)⁶⁹.

⁶⁸ Por ejemplo, algunos autores optan, con otros criterios temporales, por no diferenciar entre esta generación y la anterior, como ocurre con el ya citado trabajo de Encalada Vásquez (2007); por el contrario, otros críticos insisten en la labor de esta generación: «la transición de una etapa a otra la hicieron autores como Augusto Sacoto Arias, Atanasio Viteri, Carlos Suárez Veintimilla, Isaac Robayo, Alejandro Carrión» (Pazos Barrera 1994: 48).

⁶⁹ Aunque, en última instancia, se refieren a un mismo corpus, optamos por estas etiquetas, en lugar de las ideadas por Jorge Dávila Vázquez, quien define estos períodos como cromático o sensorial, experimental-telúrico y hermético (1993: XX). La primera etapa abarca los textos de los años cuarenta, incluso los publicados como folleto o no recopilados más adelante («Canción a Teresita» u «Oda al arquitecto»), además del primer poemario, *Espacio me has vencido* (1946); esta poesía, de raigambre neorromántica y surrealista, emparenta con el primer Neruda y con Carrera Andrade. Tampoco podemos obviar la cercanía con la obra de Adoum de estos mismos momentos, relación en la que sin duda tuvo importancia la amistad personal, pero también una admiración poética que puede verse en la reseña que Dávila Andrade hizo de *Ecuador Amargo* (1993: 231-235). Cabe añadir que, desde estas primeras composiciones, y a través de la etapa americanista, se entrevé ya un gusto por la experimentación que desembocará en el hermetismo de los años sesenta, según ha destacado el principal comentarista de esta producción, César Eduardo Carrión (2019: 25 ss.).

Este ciclo comprende, además de algunas composiciones dispersas, los poemas de *Catedral salvaje* (1951) y *Boletín y elegía de las mitas* (1959); ambas obras comparten un impulso épico que, en el primer poemario, se dirige hacia una «épica ahistórica, cósmica, cuyos combatientes no son las ideas ni los hombres, sino los elementos en su recíproca devoración, transfigurados por la capacidad visionaria del poeta», mientras que, en el segundo, «descenderá a la historia de los hombres, de los vencidos de América» (Rivas Iturralde 2008: 50).

Catedral salvaje es un tríptico que, en toda su extensión, sintetiza ese viaje hacia la consciencia histórica que va desde el paisaje («Catedral salvaje») hacia su poblador («El habitante»), para culminar con una apuesta por la utopía («Vaticinio»). La temática americanista, el lugar del poeta como anunciador del hombre nuevo y la lengua poética, saturada de imágenes visionarias y mecanismos de repetición que acrecientan sus ecos religiosos y tono oracular, entroncan la empresa con el *Canto general* nerudiano y los primeros *Cuadernos* de Adoum, prácticamente contemporáneos.

Estas coincidencias son todavía mayores en el *Boletín y elegía de las mitas*. Este extenso poema se sitúa, desde su mismo título, en una doble condición textual, entre la objetividad del documento informativo (el boletín acerca de una realidad histórica como son las mitas) y la subjetividad del género lírico (la elegía o el planto a causa de la interpretación emotiva de aquellas). Las valoraciones críticas muestran esta dualidad siempre compleja, de manera que este «monumento épico-lírico al indio ecuatoriano» (Dávila Vázquez 1993: XX) parece, en ocasiones, acercarse a «una crónica, un poema escrito con esa voluntad de objetividad perceptible en la épica» (Rivas Iturralde 2008: 29); si bien, en última instancia, puede verse como «una épica de la derrota, una derrota cósmica; del canto de una raza vencida, no solo por el poderío español y la decadencia misma del imperio incaico, sino por su propia pena, su propio dolor» (Rivas Iturralde 2008: 110).

En estos versos, la anterior voz del vate es reemplazada por un plural colectivo, la expansión de la subjetividad se desarrolla tan solo a partir de una realidad precisa y la exuberancia visionaria da lugar a una experimentación lingüística mucho más contenida y de raigambre mestiza, emparentada con la de César Vallejo. Las fuentes historiográficas del poema han sido destacadas: *Las mitas en la Real Audiencia de Quito* (1947) de Aquiles Torres, y *Noticias secretas de América* de Jorge Juan y Antonio de Ulloa ofrecen datos a partir de los que el poeta teje su red de referencias y su creación verbal personal (Dávila Vázquez 1993: XXX-XXXI y Rivas Iturralde 2008: 97). El poema aúna una base de

espiritualidad proveniente de los himnos religiosos indígenas (Rivas Iturralde 2008: 105-106) con alusiones de base cristológica (María Rosa Crespo 1979: 336-340), en una mezcla que sirve para resaltar la unión con los antepasados aborígenes y la denuncia de su sufrimiento, a través de un marco cultural que entrelaza su doble herencia.

La misma lengua se convierte en testimonio y experimentación de ese mestizaje en todos los sentidos. De acuerdo con Regina Harrison, Dávila Andrade incorpora «con indiscutible habilidad, la sintaxis quichua en un texto en castellano» (1996: 223), mediante una serie de procedimientos que incluye: la supresión de artículos que preceden a los sustantivos (*ibid.*), la fuerza de la elipsis y el contraste entre el habla popular y el uso de arcaísmos (Dávila Vázquez 1993: XXXV-XXXVI), el uso excesivo del gerundio y la presencia del vocabulario quichua (Rivas Iturralde 2008: 99-100) o el valor del ritmo y los recursos fónicos de la lengua (Crespo 1979: 342 ss.). El influjo del sustrato indígena supone la aceptación de la insuficiencia del idioma hegemónico heredado: la lengua poética no solo se expande, sino que se transforma en «una nueva patria para el otro redimido y reivindicado en su propia voz: la escritura, entonces, se propone como espacio que constituye al sujeto, dándole voz al ausente» (Daniela Evangelina Chazarreta 2013: 312). Esta apropiación del habla popular no es mera novedad experimental, sino que condensa todos los asuntos políticos expresados en la obra: la esclavitud, la dominación, la aculturación (César Eduardo Carrión 2019: 27) y hace del *Boletín y elegía de las mitas* una de las obras centrales en esta vertiente épico-lírica dominante en la poesía ecuatoriana del medio siglo.

Junto a Dávila Andrade, otros autores marcan la importancia de esta generación más allá del mero epigonalismo. Augusto Sacoto Arias destaca por la alianza de telurismo y denuncia social (*Sismo. Exhortación a la muerte*, 1940) y Atanasio Viteri por su mixtura de lírica y épica en la evocación de la prehistoria en *La tierra de cristal obscurecida* (1957). Además, la denuncia social se amplía con la inclusión de la vertiente negrista en los poemarios de Adalberto Ortiz (*Tierra, son y tambor*, 1944; *Camino y puerto de la angustia*, 1946; *El vigilante insepulto*, 1954) y Nelson Estupiñán Bass (*Canto negro por la luz*, 1954; *Timarán y Cuabú*, 1956). Con esta generación de 1935, el paisaje ecuatoriano se puebla de unos habitantes cada vez más reales, con una voz propia que se alza en grito, se lamenta, se burla; que se expresa, al fin, en su realidad histórica.

2.5. LA GENERACIÓN DE 1950 Y LA REFORMULACIÓN DE LA ÉPICA

Hay un consenso generalizado en considerar que en los años cincuenta se inicia «la producción [poética] que podría denominarse contemporánea» (Pazos Barrera 1994: 43; también han insistido en ello Rodríguez Castelo, 1983; o Cueva, 1986). En este proceso es determinante la trayectoria de los poetas de las generaciones precedentes –que, en muchos casos, recordemos, todavía siguen produciendo algunas de sus obras más representativas– pero, sobre todo, la llegada a la lírica de los nacidos entre 1920 y 1935, con quienes los tanteos inaugurados por aquellos alcanzan su máximo esplendor.

Los poetas del cincuenta mantienen los mismos intereses que los anteriores: todos ellos, sin embargo, se ven integrados en ese problema de la autodefinición que venía despuntando desde los años veinte y que prosigue, aunque con diferentes variaciones, al menos hasta bien entrados los años ochenta. Dentro de esta representación de lo propio, por encima de la plasmación del paisaje o el reflejo de aspectos sociales y costumbristas, se incorpora una nueva vertiente que va a resultar central a partir de mediados de los 50 y durante casi toda la década del sesenta: la reflexión y recuperación históricas, corriente que subsume y lleva un paso más allá todas las anteriores.

La promoción del cincuenta, criada ya en una tradición madura, inicia su obra bajo el signo de lo autóctono, hasta el punto de convertirse en portadora de la memoria colectiva, como señala Ramiro Rivas Iturralde en un breve cuadro que resume los cambios producidos entre la poética de Jorge Carrera Andrade y la de Jorge Enrique Adoum y, por extensión, la de sus contemporáneos; esta poesía

nos habla de una memoria, de una colectividad silenciada, ha abandonado el cuarto afantasmado del poeta simplemente lírico. Su poesía alimenta la hoguera que nos consume, sacude la figura de la historia que nos interroga, en su lenguaje recobrado leemos, por fin, las palabras de la tribu (1979: 366).

Esta generación salta a escena, de acuerdo con Rodríguez Castelo, «seducida, casi aplastada por lo telúrico y lo histórico» (1979: 261). El tema mayor es «el rastreo de los orígenes ancestrales. Casi no hubo poeta que no montase su expedición –larga y solemne–» (1979: 259): Adoum, Edgar Ramírez Estrada, Enrique Noboa Arízaga, Cordero Espinoza, Salazar Tamariz, Eugenio Moreno Heredia, Filoteo Samaniego, Barrera Valverde, Dávila Torres...

El tema de lo épico americano llega a ser casi un reto para todos estos poetas, un «tributo generacional de canto a los ancestros y la tierra patria» (Rodríguez Castelo 1979: 245).

Este viaje épico-lírico hacia el pasado configura uno de los frutos más peculiares de esa fundamentación de la unidad nacional a la que habían conducido los acontecimientos históricos recientes: «Acaso aquello de Benjamín Carrión de que las patrias se nutren más de la leyenda que de la historia, haya pesado decisivamente en estas empresas», apunta Rodríguez Castelo (1979: 261).

La poesía –no solo ecuatoriana, sino en gran medida latinoamericana, según vamos a insistir más adelante, tras el gran ejemplo que supuso el *Canto general* de Pablo Neruda– se encauza hacia esa necesidad de asentar unas raíces sobre las que crecer, se conjuga desde la exigencia de establecer unos mitos fundantes para una sociedad que busca su esencia: «Hubo necesidad de instituir mitologías: una tras otra, en pos de Neruda, emergieron las construcciones de los orígenes, de las génesis a partir de lo telúrico» (Carvajal 1995: 35). Los poetas se desplazan hacia el pasado para buscar una genealogía que se encuentra en la propia tierra y en las raíces indígenas. En consecuencia, las formas del poema se acercan a lo narrativo:

El mito exige el relato. Con Adoum, con Salazar Tamariz, asistimos a un desborde de lo narrativo: el sujeto lírico bordea el canto épico, si bien cualquier epopeya se vuelve imposible en la modernidad, aunque fuese periférica. Al cantar, el hablante narra la historia –mítica– de un pueblo que emerge desde lo telúrico, la génesis desde la tierra –sol y Andes– de lo indio, la «sustancia misma de la nacionalidad», en términos de la ideología del estado nacional que se va tornando dominante de modo paulatino [...] El mito constituido en el poema establece así un orden de legitimidad anterior a los efectivamente históricos, sobre todo, el colonial y el republicano (Carvajal 1995: 36).

La interrogación nativista desemboca en una labor de recuperación histórica. La lírica se acerca a la épica. La constitución de una ciudadanía requiere tanto de un origen como de un destino común: por un lado, se recupera la cosmovisión prehispánica; por el otro, se alienta la necesidad de una utopía, la promesa de un futuro común:

[J]unto a la mitificación del pasado, se estableció una promesa de futuro, que ya en nuestro país tenía nombre: «socialismo», «comunismo». El primer Partido Socialista Ecuatoriano, del que surgieron luego el PSE y el PCE [sic] se fundó en 1926 [...] Para que ese futuro fuese posible, debía existir un suelo, un fundamento histórico: se lo intuyó en la supervivencia de lo telúrico y en el pueblo indio [...] Hay, en esa necesidad de un origen que instituye un mito, todo un conjunto de aspectos: una visión teleológica de la historia, la emergencia de la alteridad respecto de Occidente y Europa que requiere plantear un núcleo genético, la manifestación de esa singular fractura entre la cultura y la naturaleza que expresan los mitos

de fundación, la afanosa búsqueda de una vinculación armónica con la tierra ante la amenaza de las fuerzas de la modernidad, el anhelo utópico, la búsqueda de una patria para la poesía y el lenguaje, el desgarramiento de la subjetividad entre la individuación y el afán de comunidad (1995: 37)⁷⁰.

Los autores de esta generación renuevan y amplían las temáticas heredadas de sus predecesores, en un impulso revitalizador que se contagia, incluso, a la producción de estos últimos, como hemos observado con el ejemplo de Jorge Carrera Andrade. «La problemática de la apropiación del mundo en cuanto realidad objetiva compartida por la comunidad» –ha resaltado Julio Pazos Barrera (1994: 46)– sigue siendo la gran preocupación de estos poetas, de manera que «no podría abrirse un abismo entre la poesía llamada post-modernista y la que se escribió después de los años cincuenta» (*ibid.*). Este tópico va a ser expandido de muy variadas maneras, a través de numerosas innovaciones formales y de enfoque:

Las líneas temáticas se mantienen, pero su tratamiento cambia notablemente. Mientras el paisaje, la identidad, la historia, en el postmodernismo se manifestaban desde la *observación*, desde la *alegría*, desde los *héroes*, en la poesía contemporánea se *sufre* el paisaje, se *desmitifica* la identidad, se advierte que la historia la hacen las colectividades (Pazos Barrera 1994: 48, cursivas en el original).

Esos cambios de perspectiva suponen la principal originalidad de la promoción del cincuenta, que culmina, por diversos caminos, la labor iniciada en el posmodernismo; a partir de mediados de los cincuenta y, sobre todo, en los años sesenta, el lenguaje de la lírica acrecienta sus registros, de manera inusitada hasta el momento, con la incorporación de lo prosaico, lo narrativo, lo expositivo, lo cotidiano, lo anecdótico, lo antipoético, lo coloquial o lo conversacional (Rodríguez Castelo 1979: 259 ss.)⁷¹.

⁷⁰ En el mismo texto, Carvajal apunta, también, a la relación de esta determinada poesía histórica no solo con el mito sino también con las formas narrativas: «Esa necesidad de un mito sobre los orígenes y la visión dramática del pasado, que desembocaba en un mundo presente que debía ser puesto en cuestión, no solo denunciado sino transformado, devino en un acercamiento de la poesía a la prosa, en la incorporación de formas prosaicas –narrativas– en el poema, por el historicismo incorporado al pensamiento poético» (1995: 38).

⁷¹ Como se observa con esas características, es este uno de los momentos de la tradición literaria ecuatoriana en que los temas y procedimientos resultan coetáneos respecto al resto de América Latina. Jorge Enrique Adoum es el ejemplo que mejor condensa, en vida y obra, este hecho, por su presencia internacional y su participación activa y conexiones con el resto de integrantes principales de la denominada poética coloquial. Julio Pazos Barrera (1979) realiza un temprano intento por resaltar estas interconexiones entre la poesía ecuatoriana del medio siglo y la producida en el resto del continente, pese a su menor difusión; aunque el texto es apenas una panorámica, es interesante la comparación entre poemas ecuatorianos y del resto de Hispanoamérica que plantea, de la que colige rasgos definitorios de la época como son la explicitación y las formas claras, la anécdota, la narratividad, el autobiografismo, la historicidad, el afán colectivo, la preocupación por lo metapoético, el contenido político y la tendencia a lo grotesco y al humor.

El panorama poético de estos años se mueve entre la renovación y la continuidad; así lo demuestran los principales campos temáticos del período resaltados por Pazos Barrera: «tres rumbos que nunca aparecerán puros, pero que se implicarán en el carácter de la poesía. Rumbos de paisaje, historia e identidad» (1994: 49)⁷².

El primero de estos caminos, la importancia del paisaje, se ensancha para dar cabida a la compleja y variada naturaleza nativa: *Naufragio y otros poemas* (1962), de Francisco Tobar García, se erige en uno de los principales poemarios de la zona costeña, mientras que en *Oficio de río* (1984), de Filoteo Samaniego, podemos observar su equivalente para la zona del río Guayas, y las Galápagos son determinantes en la obra de Eugenio Moreno y el *sollozo por pedro jara* (1978) de Efraín Jara Idrovo. También el trazado urbano es incorporado de manera insistente en estos versos, con la importancia de Guayaquil en poemarios como *De buenas a primeras* (1976) de Fernando Nieto, o de Quito en *Parajes* (1984) de Iván Carvajal y *La ciudad de las visiones* (1980) de Julio Pazos.

Los modelos de Dávila Andrade y Adoum son casi irrenunciables para una vía de recuperación histórica que se divide en dos corrientes: por un lado, la desmitificación de la historia oficial, ejemplificada por Humberto Vinuesa en *un gallinazo cantor bajo un sol de a perro* (1970); y, por otro, la recuperación de acontecimientos ocultos o minimizados en la historia oficial, centro de la obra de Iván Carvajal (*Los amantes de Sumpa*, 1983), Javier Ponce (*Los códigos de Lorenzo Trinidad*, 1985), Julio Pazos (*Mujeres*, 1988) o Humberto Vinuesa (*Poeta, tu palabra*, 1988).

Por último, el reconocimiento de la propia realidad estimula una plasmación de la vida cotidiana y los principales tipos sociales, vertiente que se observa en el ingreso del guayaquileño en la obra de Fernando Nieto (*De buenas a primeras*, 1976), del mestizo andino en la de Julio Pazos (*Levantamiento del país con textos libres*, 1982 y *Oficios*, 1984), de Javier Ponce (*A espaldas de otros lenguajes*, 1982) o muchos poemas de Euler Granda, además de la renovación de los tópicos afrodescendientes en Antonio Preciado.

Estos poetas cierran el recorrido que planteábamos al inicio de estas páginas. Como hemos tratado de desarrollar, el surgimiento y el desarrollo pleno de la poesía ecuatoriana moderna es paralelo al de la cimentación política y cultural del país. Una de las vertientes

⁷² Los ejemplos expuestos a continuación han sido resaltados por el mismo Pazos Barrera (1994: 50-51). Aunque se superen los límites cronológicos que nos hemos planteado, mantenemos en el panorama a poetas de la generación posterior a la del 50, como muestra de las ideas ya señaladas acerca de las relaciones intergeneracionales y la continuidad y desarrollo de determinados planteamientos; además, como puede observarse, en algunos casos las fechas de publicación son, prácticamente, coexistentes.

vertebradoras del género se erige en evidencia, reflejo o cuestionamiento de esa creación de una conciencia nacional: durante al menos medio siglo, y con las consecuentes variaciones, el verso se suma a ese regeneracionismo patriótico demandado por las circunstancias socio-políticas.

A partir de los años veinte y hasta bien entrados los ochenta, diferentes poemarios realizan un inventario del medio y el entorno propios: primero, el paisaje se tiñe de matices autóctonos; más tarde, este mismo se puebla de habitantes y, con ellos, aparece la denuncia social; por último, la voluntad de comprender la propia historia se encamina a un viaje a los orígenes de carácter épico, entre el mito y la utopía, para más tarde desembocar en una crítica de aquellos mismos postulados.

Las décadas del cincuenta y el sesenta son las de una mayor tendencia a la discusión acerca del ser histórico y a la reescritura del relato de los orígenes desde la creación poética. Iván Carvajal (1995: 31-32) ha señalado el hito que marca el año 1959: el concurso Ismael Pérez Pazmiño del diario *El Universo* de Guayaquil otorga el primer premio a *Sinfonía de los antepasados* de Hugo Salazar Tamariz, el segundo a *Boletín y elegía de las mitas* de César Dávila Andrade y el tercero a *Caballo en desnudo* de Hugo Mayo; Jorge Carrera Andrade publica *Hombre planetario* y Jorge Enrique Adoum se encuentra en plena escritura de *Dios trajo la sombra*.

Las tres generaciones aquí estudiadas convergen, en torno a esta fecha, en la fundación de una poesía histórica: la trayectoria de tres de los principales representantes de cada una de ellas pone de manifiesto este proyecto entre lo lírico y lo épico. *Los cuadernos de la Tierra* de Jorge Enrique Adoum, el *Boletín y elegía de las mitas* de César Dávila Andrade y *Crónica de las indias* de Jorge Carrera Andrade, en orden de aparición de cada uno de los textos, marcan la importancia de este movimiento en el panorama ecuatoriano. En el próximo capítulo mostraremos que no se trata de una propuesta enmarcada dentro de las fronteras estatales: en torno al medio siglo, en toda América Latina, diferentes poetas emprenden un viaje épico-lírico compartido.

III

¿UNA NUEVA ÉPICA LATINOAMERICANA? LA POETIZACIÓN DE LA HISTORIA ENTRE LA POESÍA IMPURA Y LA POÉTICA COMUNICANTE

3.1. LA REVISIÓN DE LA HISTORIA EN LA POESÍA LATINOAMERICANA DEL MEDIO SIGLO

En 1972, Mario Benedetti publica la recopilación de entrevistas *Los poetas comunicantes*, entre quienes incluye a Roque Dalton, Nicanor Parra, Jorge Enrique Adoum, Ernesto Cardenal, Carlos María Gutiérrez, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Roberto Fernández Retamar, Juan Gelman e Idea Vilariño. El volumen resulta un verdadero retrato de grupo, en el que aparecen algunos de los principales representantes de la que se había convertido, a lo largo de los años sesenta, en una de las tendencias dominantes en el territorio poético de la posvanguardia. En una época ajena al propagandismo programático de los manifiestos, y pese a cierta diferencia de edad y algunas divergencias menores, el resultado tiene cierto aire de canonización de esta opción estética.

El mismo Benedetti, en su rol de entrevistador y en sus palabras preliminares, incide en una serie de intereses que marcan la obra de los aquí representados y de no pocos otros autores del momento, entre los que cabe incluir a él mismo. Esta afinidad de conjunto viene marcada, en primer lugar, por una preocupación por la poesía como oficio, con todo lo que ello representa, como la desmitificación de la figura del poeta o la consideración de la influencia de las condiciones del mercado, la producción y la recepción. De manera estrechamente relacionada, en segundo lugar, se encuentra el compromiso político y social con la realidad latinoamericana: la conciencia de las nuevas formas de colonialismo y subdesarrollo trae a escena renovados planteamientos de antiguas problemáticas, como la búsqueda de la identidad propia o la importancia del testimonio y la denuncia por parte de los intelectuales.

Y, en tercer lugar, todo ello desemboca en un cuestionamiento del propio quehacer poético: la importancia del compromiso, la voluntad de comunicación o la posibilidad de realizar ciertos sacrificios en lo estético en beneficio de la emergencia son preguntas recurrentes en estas páginas.

En el prólogo, el escritor uruguayo incide en la doble significación de la etiqueta «comunicantes»: por un lado, la «acepción más obvia, la preocupación de la actual poesía latinoamericana en *comunicar*, en llegar a su lector, en incluirlo también a él en su buceo, en su osadía, y a la vez en su austeridad» (Benedetti [1972] 1981: 16, cursivas en el original); pero, también, poetas comunicantes son «vasos comunicantes», el instrumento «por el cual se comunican entre sí distintas épocas, distintos ámbitos, distintas actitudes, distintas generaciones» (*ibid.*). Esta percepción resulta central, como incide Benedetti en una comparación con la narrativa:

Los narradores actuales son en alguna medida parricidas con respecto a sus antecesores; los poetas, en cambio, son en todo caso hijos díscolos, hijos rebeldes, pero *hijos* al fin, que de ningún modo desconocen cuánto debe su propia obra a los monstruos sagrados de la poesía continental. Pero lo más importante, a los efectos de establecer diferencias con respecto a lo sucedido en prosa, es que en poesía no hay un salto cualitativo, sino un proceso de calidades; no hay una ruptura que modifique sustancialmente el ritmo y el rumbo de creación. Los nuevos poetas experimentan, vanguardizan, tienen osadía; pero eso también pudo y puede decirse de sus mayores. En todo caso, lo que cambió fue el lenguaje (cada vez más despojado) y la clave comunicativa (cada vez más abierta). Pero no hubo grandes conmutaciones en el afán experimental, ni mucho menos, en la persistente intención de llegar hasta el hueso. [...] [S]i bien Parra asume a veces una actitud anti-Neruda, en el fondo es él quien recoge del poeta de *Residencias* la posta de la palabra, y no la rompe ni la repudia, sino que la hace decir otra cosa, original y feraz, antes de entregarla a Enrique Lihn, que tampoco la destruye sino que la enriquece. Y desde luego podrían establecerse otras rutas y otros trazos casi paralelos, con andariveles que concluyen –por ahora– en las respectivas obras de Vilariño, Gelman, Adoum, Retamar, Claribel Alegría, Belli, José Emilio Pacheco, Milton Schinca, Circe Maia, Cisneros, pero que seguramente continuarán heredándose, complementándose, granándose con nuevas búsquedas y hallazgos. Porque si la narrativa, con sus brincos y esplendores, con sus terremotos y relámpagos, se ha pasado entrando a, y saliendo de, nuestra realidad y nuestra historia, la poesía, en cambio, sin tanto ruido, se ha conformado con atravesar por dentro esa historia y esa realidad (1981: 15, cursivas en el original).

Benedetti destaca el sentido de pertenencia a una determinada promoción poética compacta, con unas preocupaciones compartidas y un marco común, el de la comunicación, que puede desgranarse en múltiples rutas paralelas. Frente a otras opciones estéticas de este momento, la insistencia en la construcción de una tradición (frente a una tradición de la ruptura) y en la relación con la historia y la realidad cotidiana no es extensa, pero se encuentra cargada de sentido.

A partir de mediados de los años cincuenta, y de manera plena durante, al menos, toda la década del sesenta, la poesía americana emprende un viaje hacia una «comunicación recuperada» (Fernández 1987: 84). Son varios los marbetes con los que se ha definido este movimiento que, pese a lo que pudiera hacer pensar esa multiplicidad nominativa⁷³, presenta un perfil general bien delineado: una renovación del género tanto en forma como en contenido, que tiene su razón de ser en el compromiso ideológico con la realidad latinoamericana.

Como definición de este movimiento, Saúl Yurkievich plantea, en una línea similar a la de Benedetti, la unidad y la continuidad histórica de la poesía hispanoamericana de esta época⁷⁴, en la que Nicanor Parra inicia

un neorrealismo que será la tónica dominante en los poetas más actuales: Ernesto Cardenal, Carlos Germán Belli, Jorge Enrique Adoum, Juan Gelman, Roque Dalton, Roberto Fernández Retamar, Enrique Lihn, Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco, Rodolfo Hinostroza y el que esto escribe. Ellos se encargarán de reforzar el contacto con la vida cotidiana, con la experiencia concreta, con la calle, con lo popular, con la historia. Dejando de lado todo ingenuo afán naturalista, aceptando y aprovechando el artificio de la formalización poética, los poetas de mi generación retomamos el vínculo con la vanguardia e intentamos reincorporar a la poesía el máximo registro de recursos verbales (1978: 158).

No es de extrañar esta confluencia de diferentes autores, a lo largo de todo el continente, hacia un mismo lugar⁷⁵. Es este uno de esos momentos en que cultura y política coinciden de manera extraordinaria: un clima revolucionario recorre América, sembrando unas preocupaciones comunes que conducen a la Revolución cubana y son reimpulsadas por ella. La importancia de esta ha sido resaltada a menudo, como resume Carmen Alemany Bay:

⁷³ No son pocas las caracterizaciones y denominaciones para la poesía de esta época, pero todas ellas, pongan el énfasis en uno u otro aspecto, vienen a hablar de unas características similares. Al respecto, Carmen Alemany Bay en su estudio sobre *Poética coloquial hispanoamericana* (1997) no solo realiza uno de los pocos intentos extensos de definición grupal, sino también un detallado estudio acerca de estos debates en torno a la denominación del movimiento, al que remitimos.

⁷⁴ «La poesía hispanoamericana contemporánea es una e indivisa. Es artificial fragmentarla en poesías nacionales. La extensión de los movimientos estéticos nunca coincide con arbitrarios límites geográficos. En Hispanoamérica, por lo menos literariamente, las fronteras están abolidas. Es imposible establecer una poética, una imagería, una voz, un registro que sean privativos de un país. La identidad de lengua, de cultura, de problemática, la mayor intercomunicación y la mejor difusión de los textos han producido una sincronización continental cada vez más manifiesta», señala el mismo Yurkievich (1978: 154).

⁷⁵ En el ya citado conjunto de entrevistas de Mario Benedetti, Jorge Enrique Adoum dice lo siguiente sobre este aspecto: «Hallo que en toda América, y en distintos países, a veces sin conocernos, estamos haciendo más o menos lo mismo, con la diferencia de nuestras limitaciones, con el mayor o menor talento que tengamos. Sin habernos puesto de acuerdo sobre un programa común ni tener manifiesto, hay una hermandad entre estos poetas latinoamericanos de hoy» (1981: 63-4). Los autores mencionados por Adoum son: Ernesto Cardenal, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís, Juan Gelman, Nicanor Parra, Francisco Urondo, Liber Falco, José Emilio Pacheco, César Fernández Moreno, Roque Dalton, Antonio Cisneros, Thiago de Melo, Idea Vilariño y Enrique Lihn.

Fue determinante no sólo en la creación de los poetas cubanos, sino también en todos los poetas coloquiales, ya que la Revolución se convirtió en un factor esperanzador para todos los pueblos de América Latina, y así se observa en muchos poemas de Sábines, Adoum, Benedetti, Gelman, Cisneros, etc. Pero además, este evento sirvió de aglutinador personal de muchos de estos poetas. Con el saludo unánime a la Revolución intercambiaron sus experiencias poéticas, y quizá en esos momentos se dieron cuenta de que entre ellos, salvando las distintas realizaciones poéticas de cada autor, tenían un proyecto común, no solo social, sino también literario (1997: 20).

La revolución favorece la instauración de un determinado modelo de poesía, incluso de una manera activa. Saúl Yurkievich ha planteado la influencia del Premio Casa de las Américas en la formación estética dominante durante el decenio 1960-1970. En los primeros once años de dotación del mismo, «a través de los autores que consagra, se pueden seguir los rumbos, establecer las coordenadas de la producción literaria latinoamericana» (1972: 7)⁷⁶.

Esta ampliación se debe, ante todo, al predominio de lo social. Para Julio Ortega,

Los mecanismos elegíacos del último Vallejo, el ejemplo americanista de Neruda, la voluntad de verdad de los poetas españoles, suscitaron una poesía entusiasmada por la posibilidad de su eficacia [...] [L]a poesía social busca lograr un nivel de habla coloquial, tiende a la comunicación inmediata porque la anima la ilusión de una realidad objetiva que se deja ver inmediatamente en el lenguaje. Por eso, su estética niega a las imágenes: su fe en la palabra que nombra es total (1971: 182).

Cedomil Goic resume este cambio como la desestructuración de los géneros literarios tradicionales:

la dicción poética se contagia de elementos prosaicos, narrativos. Se admiten géneros de decir como el discurso periodístico, publicitario, científico, y otras modalidades discursivas que van a dar en parodia; cita de crónicas en la poesía de Cardenal; de textos de carteles, botones, camisetas; de lemas de propaganda política ordinaria. Se imita la tira cómica y los dibujos animados cinematográficos. Se rompe con los modelos discursivos prestigiosos regularmente imitados (1989: 30).

De acuerdo con estos planteamientos, María L. Fischer, caracteriza este período a partir de una «ampliación de lo expresado: lenguajes múltiples y diversos encuentran cabida en los

⁷⁶ Los premiados durante esos años, en orden cronológico, son: el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, el uruguayo Roberto Ibáñez, el cubano Fayad Jamís, el venezolano Alí Lameda, el argentino Mario Trejo, el argentino Víctor García Robles, el chileno Enrique Lihn, el español Félix Grande, el peruano Antonio Cisneros, el salvadoreño Roque Dalton y el uruguayo Carlos María Gutiérrez.

textos que se hacen polifónicos y abiertos al lector» (1998: 13), definidos por la intertextualidad. Esta es remarcada, igualmente, por el citado Goic:

[L]as figuras por excelencia de la primera vanguardia, como la imagen –imagen visionaria, imagen creada, visión–, son desplazadas, cuando no instantáneamente congeladas, por el comentario metapoético o la ironía que duplica su valor referencial. Por cierto, todavía la poesía recurre a los niveles gráfico, fónico, léxico y sintáctico para su énfasis desviatorio o figurativo, pero el rasgo dominante está en la transtextualidad –la cita, la alusión, la reminiscencia, la parodia–, en una lectura de múltiples tradiciones universales y regionales. El uso del verso libre y el versículo tienden a la cancelación de las distinciones entre verso y prosa, lo que no ha impedido la recuperación de perfectas formas métricas y estróficas. Entre los determinantes discursivos, varias marcas prosaicas quedan en evidencia en las formas de la coordinación extraoracional, que pasa a tener un valor dominante en el entretejimiento de voces y lenguajes de variado origen y concurrencia (1989: 235).

Del mismo modo, Carmen Alemany señala una expansión similar en el lenguaje poético:

[H]ay un acercamiento a la naturalidad, tan propia en la expresión oral, gracias a las frecuentes fusiones en los poemas de elementos procedentes de distintos géneros y la utilización de diferentes códigos lingüísticos que buscan como alternativa impresionar al lector para, mediante la combinación de frases hechas, de giros coloquiales transfigurados, de citas de personajes conocidos, de canciones populares o de moda, generar un guiño de complicidad que se completa con un marcado compromiso, evidente en casi todos los poetas coloquiales. Estos escritores [...] buscan en última instancia la revelación de la realidad, un efecto poético espontáneo que sin escapar de la estética hable con voz propia de la inmundicia; la poesía se viste de humilde decencia cotidiana para manifestarse contra la injusticia, sin renunciar por ello a una cuidada elaboración formal y a temas cargados de intimidad (2006: 160-161).

En definitiva, la apertura tanto estilística como temática llevada a cabo por estos poetas tiene en común un acercamiento a la realidad común y los lectores cotidianos: cualquier experiencia puede convertirse en material poético a partir de un tratamiento expresivo conveniente. Esta búsqueda estética capaz de incorporar a la poesía todos aquellos aspectos considerados antipoéticos en la tradición reciente facilitará, de una u otra forma, un compromiso político que será clave durante estos años.

En este sentido, el tratamiento de la historia será una de las innovaciones más llamativas llevadas a cabo por los poetas comunicantes. Es Fischer quien ha delimitado de manera más clara este acercamiento:

La poesía más reciente comparte con la literatura hispanoamericana en general y con la narrativa en particular, el deseo de insertar su escritura en un diálogo con la historia. El sujeto poético busca encontrar su posición relativa en un diálogo con la historia que lo circunda. Una de las ampliaciones de sentido que la poesía del período opera, y que es posible gracias a la pluralidad de voces y textos de otros que la pueblan, es precisamente la mirada que se

vuelca a aprehender el contexto histórico, a ligar los textos con el entorno que provee la historia (1998: 17)⁷⁷.

A partir de ese acercamiento al carácter histórico de esta poesía, la citada crítica esboza una definición que nos parece un buen punto de partida para nuestros planteamientos:

[Esta poesía] cuando intenta dar una versión de la historia pasada, lo hace exhibiendo el lugar a partir del cual el sujeto poético escribe y habla. Recupera el discurso historiográfico para traspasarlo de la subjetividad del hablante, para emitirlo desde un lugar visible y concreto. Leemos en la poesía más reciente una historia cargada de subjetividad, en que la ilusión referencial es desocultada y en la que los hechos y sus interpretaciones no son identidades claramente discernibles y separadas. Los hechos, nos muestran estos textos, no han sido encontrados, no descansan en los documentos a la espera de un «descubridor», sino que se constituyen en el proceso mismo de elaborarlos como hechos escritos. [...] [Esta poesía] quiere practicarse como una forma de inserción histórica, cuenta la historia del presente, busca salvar la distancia entre los eventos y los discursos que los profieren (1998: 19).

Como se desprende del panorama planteado, el poema se abre a una plasmación histórica radicalmente novedosa en la evolución poética del momento. Este valor documental va a ser abordado desde diferentes enfoques según los intereses de cada poeta. A raíz de su compromiso político, los autores incorporan una conciencia histórica que se extiende en los tres ejes del plano temporal: pasado, presente y futuro.

El testimonio del presente es la actitud más común en esta producción, pero este mismo conlleva un movimiento de expansión. En algunos casos, el interés por comprender la realidad latinoamericana conduce a una búsqueda de las raíces, en una labor de recuperación y reescritura de la historia. Además, todos estos intentos comparten una marcada preocupación por el futuro: esa necesidad de memoria histórica se explica, en prácticamente todos los casos, por una confianza en el destino. La necesidad de la denuncia, el recuerdo y la utopía se entrelazan en este movimiento de la poesía hacia la historia.

En esa línea de recuperación y revisión del pasado americano que es el objeto de nuestro estudio, resulta ineludible el magisterio reciente de Pablo Neruda y su *Canto general*. A raíz —o a la sombra— de este, como se ha resaltado, aparecen una serie de poemarios

⁷⁷ La misma autora trae a colación las ideas de Andrew P. Debicki, quien señala que la lectura de poemas contemporáneos implicó la necesidad de aplicar análisis derivados de la narrativa: «el tono, la perspectiva del hablante, el punto de vista adoptado [...] la relación establecida entre el hablante y el lector, la distancia creada entre ellos [...] la manera en que una realidad descrita o narrada adquiría significados inesperados, convirtiéndose a veces en alegoría» (1976: 9). Coincidimos, en este punto, en la necesidad resaltada por Fischer de leer la poesía «como parte de una cadena de textos con inquietudes comunes, que desactiva radicalmente la noción de poesía como acto sagrado» (1998: 16), aunque ese resquebrajamiento genérico no implique un total abandono de la particularidad de cada uno de ellos.

emparentados por un propósito común: *Los cuadernos de la Tierra* (1952-1961) de Jorge Enrique Adoum, *Nuevo mundo Orinoco* (1959) de Juan Liscano, los *Comentarios reales* (1964) de Antonio Cisneros y *El estrecho dudoso* (1967) de Ernesto Cardenal conforman un grupo compacto, con numerosas intersecciones, pese a que ningún estudio comparativo ha señalado en profundidad las semejanzas y diferencias de este corpus. Además, aunque con un molde menos directo, también cabe incluir en esta línea americanista, histórica y telúrica poemarios como *El gran cacique* (1963) de Alí Lameda o *Poemas para un pueblo* (1968) de Pedro Shimose, junto con numerosas composiciones de José Emilio Pacheco incluidas en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1968) e *Islas a la deriva* (1975)⁷⁸. Como ha dicho Teodosio Fernández, el *Canto general* supo fijar como suya «la visión de esa América del origen y de algún modo mítica», que «encontró continuidad en obras que quisieron ser el canto de los países que surgían» (1999: 20).

La obra nerudiana y estos textos –especialmente los primeros, más conocidos y estudiados– participan de una serie de características comunes: si trazamos un somero repaso por las consideraciones que se han realizado en torno a esta producción, no son pocas las concordancias. Todas ellas derivan de un punto central: la compleja relación que estos textos plantean entre poesía e historia o, como la crítica ha señalado a menudo, entre lírica y épica. En las próximas páginas recuperaremos algunas de esas ideas medulares para la definición de este breve pero representativo corpus poético; a partir de ellas, encontraremos una serie de rasgos unitarios que explican mejor ese viaje épico-lírico⁷⁹.

Al albur de los acontecimientos en torno al final de la segunda república y la guerra civil españolas, Pablo Neruda se cuenta entre los vanguardistas que emprendieron un viaje de regreso: frente a ese arte deshumanizado que había supuesto la eclosión de la vanguardia histórica, como señalara José Ortega y Gasset, las circunstancias sociopolíticas acercan la literatura al compromiso político. Tempranamente, el chileno escribe su conocido «Sobre una poesía sin pureza» como prólogo para el primer número de la revista *Caballo verde para la poesía* ([1935] 2001: 381-382), manifiesto corroborado en la práctica por los poemas que

⁷⁸ Cabe tener en cuenta que en este momento nuestro interés se enfoca en un panorama amplio, americano. Dentro de esta tendencia más amplia, cada país presenta su particular evolución y especificidades, como prueba el estudiado caso ecuatoriano, en el que coinciden de manera especial esta disposición continental y las necesidades distintivas, en una combinación entre el contexto interno y externo.

⁷⁹ Aunque nuestro propósito último de este análisis es la comparación con *Los cuadernos de la Tierra*, las consideraciones en torno a estos serán, en este momento, secundarias: las reflexiones de Adoum acerca de esta obra y de las relaciones entre poesía, identidad e historia requieren un estudio específico, que abordaremos en el próximo capítulo.

iban a conformar buena parte de la *Tercera residencia* (1947). Es el momento de la «conversión» de Neruda, como la bautizó con acierto Amado Alonso en su ineludible estudio de la anterior etapa hermética ([1940] 1997): este paso de una poesía metafísica a una histórica supone, en términos sartreanos, un tránsito del ser y la nada a la razón dialéctica, como propone José Carlos Rovira Soler (1991: 14-15).

Los años posteriores acentúan todavía más el carácter político y social de esta poesía, que se encamina al mismo tiempo hacia la crónica histórica y geográfica de índole americanista. Esta evolución de Neruda se explica por razones tanto biográficas como ideológicas, que podemos resumir en una mayor implicación en la vida pública de su Chile natal como por una conciencia panamericana adquirida a lo largo de varios viajes por diversos países del continente. Durante este tiempo se fragua la *opera magna* del poeta, el *Canto general*, publicado en pleno ecuador del siglo.

Si tratáramos de reducir a un único aspecto central la definición de este poemario, este sería la heterogeneidad: esta no se aplica tan solo al resultado y su variado conjunto sino, ante todo, a la misma concepción poética sobre la que este se sustenta. Neruda presenta un texto que escapa de las definiciones estrictas del género poético, de acuerdo con el momento histórico, pues se ubica entre lo lírico y lo épico. Esta caracterización central y sus múltiples derivaciones, como la relación entre poesía y política o historia, el enfrentamiento entre subjetividad y objetividad o la oscilación entre la representación de la colectividad y la presencia de la figura autoral, resultan una vía de acceso ineludible para comprender esta obra y sus continuadoras.

El mismo Neruda se refirió, en numerosas ocasiones, a la concepción, el proceso de creación y la finalidad que, para él, determinaban el *Canto general*, de acuerdo con el panorama planteado por Enrico Mario Santí ([2011] 2018: 28-39). Recuperemos tres de las citas que nos resultan más significativas para una definición del propósito, el tema y la forma de esta obra, de acuerdo con la visión de su autor, para compararlos más tarde con algunas de sus principales interpretaciones. En 1953, en un discurso en Santiago, «A la paz por la poesía», plantea una breve genealogía que ilustra el interés de la obra:

Y bien, es Andrés Bello, cuyo ilustre nombre decora esta sala junto al de Sarmiento, quien comenzó a escribir antes que yo mi «Canto general». Y son muchos los escritores que sintieron primordiales deberes hacia la geografía y la ciudadanía de América.

Unir a nuestro continente, descubrirlo, construirlo, recobrarlo, ése fue mi propósito. Hablar con sencillez era el primero de mis deberes poéticos. Los antiguos pensadores patrios, adustos como Bello, que como rector no fue ni oportunista ni cobarde, o como Rubén

Darío, cascada inalterable del idioma, nos indicaron este camino de sencillez y de construcción continental que ahora nos reúne (Neruda 2001: 889).

Los nombres invocados y las características asociadas a ellos no son arbitrarios: Bello, cantor de la independencia y la geografía americanas; Darío, no solo en su papel de renovador de la lengua sino, también, en su movimiento de regreso hacia una vertiente autoctonista. Tras ellos, en una labor compartida a través del tiempo, se ubica Neruda: en la tradición de los cantores de Hispanoamérica. La insistencia final acerca de la sencillez del idioma se aúna, en ese mismo texto, con el propósito del *Canto*:

Luché contra la oscuridad en aquellos días dentro de mi conciencia y de mi libro naciente, pero no creo haberlo merecido. Me propongo ser más sencillo, cada día, en mis nuevos cantos. Me propuse también abarcar nuestra inmensidad americana sin tener la fulguración de los héroes ni pasar por alto los crímenes que nos han ensangrentado. Tuve serias dudas si nombrar o no junto a los progenitores de nuestras patrias a los pequeños villanos que transitoriamente las mancillan, y decidí que sí, y así lo hice. Pero comprendo que ni de héroes ni de granujas está completo el rol en mi libro.

Así fui trabajando en el terreno de la crónica o memorial, que, en un principio, me pareció pedregoso e inhospitalario. Pero pronto encontré que esa crónica poética había sido hecha por todos. No hay material antipoético si se trata de nuestras realidades. Y nosotros tenemos que cumplir esa tarea. Los hechos más oscuros de nuestros pueblos deben ser levantados a la luz. Nuestras plantas y nuestras flores deben por primera vez ser contadas y cantadas. Nuestros volcanes y nuestros ríos se quedaron en los secos espacios de los textos. Que su fuego y su fertilidad sean entregados al mundo por nuestros poetas. Somos los cronistas de un nacimiento retardado. Retardado por el feudalismo; por el atraso, por el hambre. Pero no se trata solo de preservar nuestra cultura, sino de entregarle todas nuestras fuerzas, de alimentarla y de hacerla florecer (2001: 890).

Más allá de la voluntad de sencillez y comunicación popular de esta nueva etapa, nos interesa la definición que el escritor plantea acerca de la propia obra. El interés histórico hace que aluda a ella como una crónica o memorial en el que todo cabe: el poeta reclama el lugar de vate que asume en el mismo poemario, como cantor de la realidad americana al completo, sin rechazar nada. Y, lo que es más importante, esta poesía cronística se debe al nacimiento retardado de los países americanos (al subdesarrollo, no dudarían en decir poco después los autores que retoman esta misma línea), frente al que es necesario hacer recuento y preservar la propia cultura.

Neruda aúna, entonces, la finalidad cultural con la forma adoptada. América requiere una nueva poesía, cercana a la crónica o el memorial. Esta reivindicación de una expresión plural, propia de un pueblo en construcción, se encuentra cercana a la idea de la épica, paso

que el poeta no tarda en dar. En un texto un año posterior, «Algo sobre mi poesía y mi vida», incide en estas cuestiones, a las que incorpora el citado término:

Allí comenzó a germinar mi idea de un canto general americano. Antes había persistido en mí la idea de un canto general de Chile, a manera de crónica. Aquella visita cambió la perspectiva. Ahora veía a América entera desde las alturas de Macchu Picchu. Éste fue el título del primer poema con mi nueva concepción.

Fui precisando lo que nos era necesario. Tenía que ser un poema extraordinariamente local, parcial. Debía tener una coordinación entrecortada, como nuestra geografía. La tierra debía estar invariablemente presente. [...]

Mi contacto con las luchas populares iba siendo cada vez más estrecho. Comprendí la necesidad de una nueva poesía épica, que no se ajustara al antiguo concepto formal. La idea de un largo poema rimado, en sextinas reales, me pareció imposible para los temas americanos. El verso debía tomar todos los contornos de la tierra enmarañada, romperse en archipiélago, elevarse y caer en las llanuras (2001: 932-933).

Pablo Neruda, por lo tanto, califica el *Canto general* como una «nueva poesía épica» no por el antiguo «concepto formal», sino por la inminencia de la temática americana, que vincula, del mismo modo que veremos en su práctica poética, con la geografía del continente.

En consecuencia, el proceso mismo de escritura se aleja de la subjetividad del yo creador e ingresa en el mundo objetivo: el carácter cronístico de esta poesía implica una relación con la realidad extraliteraria, manifestada a través de una labor de documentación. La importancia de las fuentes y la relación que estas imponen con la historia es señalada por el autor:

Muchas cosas curiosas pasaron con este libro. Fue algo nuevo para mí llegar a escribir poesía seis, siete y ocho horas seguidas. A medio camino me faltaron libros. A medida que profundizaba en la historia americana me hacían falta fuentes informativas. Es curioso cómo siempre aparecieron como por milagro las que yo necesitaba. En una casa hospitalaria y un poco campesina en que estuve, encontré dentro de un viejo armario una Enciclopedia Hispanoamericana [sic]. Siempre he detestado estos libros que se venden a plazo. No me gusta ver esos lomos, encuadernados para bufetes. Esta vez el hallazgo fue un tesoro. Cuántas cosas que no sabía, nombres de ciudades, hechos históricos, plantas, volcanes, ríos! [sic]

En una casa de gente de mar en que debí permanecer cerca de dos meses, pregunté si tenían algún libro. Tenían uno solo y éste era el *Compendio de la historia de América*, de Barros Arana. Justo lo que necesitaba (2001: 934).

Este fragmento alude a cómo la ejecución misma de la obra se acerca, en un apunte primero pero destacable, a la labor exhaustiva y prolongada de la prosa, frente a la de la poesía, considerada más intensiva y volátil. En esta misma línea, la necesidad de recopilación documental es presentada con un carácter *quasi* novelístico que no resulta extraño en los textos autobiográficos del poeta pero cuya importancia en la construcción de la obra no ha pasado

inadvertida: Volodia Teitelboim presenta un cuadro de mayor sistematicidad en esas lecturas⁸⁰, mientras que Santí concluye:

Un cotejo de muchos de los poemas de *Canto general* –sobre todo aquellos que figuran en las secciones II a IX, de estricto corte histórico– con las descripciones de eventos y personajes que contiene el *Compendio* de Barros Arana, indica, en efecto, cómo el poeta utilizó este manual de historia americana como texto de base para sus versiones poéticas. Pero el libro no es únicamente un compendio de historia política. A ello habría que añadir las múltiples fuentes de historia natural (ornitología, geografía, geología, libros de viaje, entre otros) que el poeta manejó a lo largo de muchos años y que también utilizó en la redacción del libro. [...] No exageramos al decir, por eso, que dentro de toda la obra de Neruda *Canto general* representa la culminación de una vida entera dedicada a la curiosidad, cuando no al estudio sistemático, de la historia natural. Y no hacemos más que examinar la biblioteca personal del poeta [...] para descubrir el marcado y sostenido interés que tenía en todos los aspectos de esa historia. De ahí que en la estructura y contenido del libro se destilen la obra de los clásicos naturalistas que figuran en esa biblioteca –Aldrovandi y Buffon, Lamarck y Linneo, Cuvier y Robinet, Philippi y House, entre muchos otros (2018: 80-81).

A partir de la revisión de los citados textos y otros similares de Pablo Neruda, el mismo Santí precisa que el carácter épico del canto, en oposición a la lírica, se sustenta en esa voluntad de unidad, y se liga además con el carácter prosaico de la crónica y con la propia realidad americana. La enunciación de estos aspectos, y la relación entre estilo y propósitos, es un rasgo deliberado pese a que no fuera comprendido, de ahí la insistencia del poeta en aclararlo (Santí 2018: 37-38).

La crítica, con unos términos similares o equivalentes, ha regresado de manera insistente a esta condición del poemario entre lo lírico y lo épico: el carácter cronístico o prosístico, la relación entre poesía e historia, o la adecuación entre el estilo y la temática son tópicos centrales en el estudio del *Canto general* y sus epígonos.

Para Rodríguez Monegal, el *Canto general* «se convierte inevitablemente en arma de una lucha política no sólo chilena sino internacional» (1966: 235): «Nacido bajo el signo político, fomentado por un partido político, el libro es una pieza de propaganda. Pero no es únicamente esto» (1966: 236). Esta particularidad será explicada de acuerdo con una interpretación principalmente biográfica, aunque con ecos universales: «Las raíces del *Canto general* están, pues, bien hundidas en la entraña y en la experiencia humana del poeta. Para él, este canto equivale a la asunción entera y todavía cifrada de su doble naturaleza americana»

⁸⁰ «El Canto General le exigía no sólo inspiración. El trabajo poético tenía que alimentarse con una información esencial. Le faltaban libros de Historia, de Geografía. Y hubo un amigo historiador, encargado de sus desplazamientos nocturnos, que se preocupó de procurarle material de consulta» (Volodia Teitelboim [1984] 2003: 309).

(1966: 236). Entre esa gestación personal, interna, y la intención política y pedagógica, externa, Rodríguez Monegal encuentra en el *Canto* una doble raíz que emparenta la obra con el Andrés Bello de las *Silvas americanas*, con quien comparte

El propósito deliberado y explícito de explorar la grandeza de América y preparar su destino futuro: el personal impulso efectivo que acompaña este propósito y lo sostiene interiormente. Este doble origen explica muchas veces la naturaleza a la vez neoclásica de la obra y su temperatura apasionada y romántica: esa mezcla de visión geográfica, crónica épica y denuncia política, que coexisten con la autobiografía, las cartas a los amigos lejanos, el retrato del poeta en su circunstancia personal (1966: 237).

Para este crítico, el carácter heterogéneo de la obra se explica en ese combate entre la cualidad lírica y la épica⁸¹. La subjetividad del poeta resulta tan determinante que el canto resulta individual, pese a su entonación épica (1966: 245). La misma estructura, continúa, refleja esa doble naturaleza: a grandes rasgos, la primera parte de la obra tiende al plan epopéyico o cronístico, mientras que en la segunda es el mismo poeta el que se encuentra en primer plano. Sin embargo, esa estructura resulta más sutil y particular, con una combinación de objetividad y subjetividad en ambas partes: «Muchas veces, cuando el poeta está haciendo una evocación histórica, introduce su figura personal (dramática, apasionada) en plena crónica; del mismo modo, cuando habla de sí mismo, personifica o dramatiza su figura» (1966: 246). En conclusión, «sobre la diversidad de ambas partes se impone la unidad de visión interior: el *Canto general* es, a la vez y no sucesivamente, épico y lírico, crónica y autobiografía, dramatización histórica y dramatización personal» (1966: 246).

⁸¹ Parte del desarrollo de este pensamiento es significativo por sus términos, que serán lugares comunes en la lectura del texto: «En su plano más obvio y discursivo, el *Canto general* se propone una interpretación histórica y política de América. Para ello utiliza la historia como ejemplo vivo y actual todavía del destino de América. Los tiempos se telescopan y hay una continua identificación dramática. Cada suceso del pasado es actualizado hasta un punto tal que es imposible determinar por la mera temperatura afectiva si se trata de algo que está ocurriendo aún o que ha ocurrido en un tiempo ya definitivamente enterrado. Por lo tanto, la labor de Neruda es menos la de un historiador que la de un cronista; su evocación épica es esencialmente periodística y tiene el vigor, la parcialidad, la demagogia y hasta el terrorismo de los titulares de periódicos. Los crímenes ocurridos en la historia de América siguen ocurriendo en estos versos candentes. Aunque hay fragmentos puramente épicos en que la visión histórica predomina y se hace consciente [...] sobresale en el *Canto general* la técnica del testigo (real o imaginario) que despoja al hecho histórico de su lejanía arqueológica y lo hace inmediato. Hay una constante identificación emocional que convierte al cantor en cada uno de los seres perseguidos y oprimidos, vejados y aplastados por la larga noche de la colonia española o por los mecanismos más sutiles pero no menos siniestros del colonialismo económico de estos tiempos. De ahí que históricamente el *Canto general* resulte tan discutible, tan parcial» (1966: 238). Como ejemplo de esa parcialidad, por supuesto, se expone en la «visión tan antiespañola» entre otros tópicos ideológicos, mientras que «en el plano emocional» valora el intento de revisionismo histórico y la búsqueda de una propia raíz del heroísmo americano (1966: 238-239); la cuestión es, en todo caso, cómo cabría revisar la historia oficial americana sin poner en cuestión la conquista hispánica, y hasta qué punto son desligables el plano ideológico y el emocional en este tipo de poesía.

Esa ubicación intermedia entre cualidades épicas y líricas se bifurca, según la perspectiva adoptada, de acuerdo con diferentes lecturas. No se encuentra lejos la interpretación de Saúl Yurkievich, para quien los dos generadores del *Canto general* son el mito y la historia, en los que encuentra el origen de una poética doble, antagónica, de la que se derivan dos visiones del mundo y dos expresiones opuestas ([1971] 2002b: 317):

Realidad, percepción y expresión cambian de una poética a otra. La una presenta un mundo permanente, natural a través de una visión mítica, primitiva, arcaizante y mediante un lenguaje metafórico, oscuro, oracular; la otra presenta un mundo histórico, social, progresivo, a través de una visión no personal, que se quiere objetiva, y mediante un lenguaje claro y unívoco (2002b: 318).

El *Canto* oscila entre estas dos poéticas alternativamente, incluso en cada poema, en dos polos que van «del rapto alucinado al simplismo épico» (2002b: 321). Por un lado, la poesía de Neruda presenta un sustrato psicológico, revelador, rapsódico, definido por una poética mítico-metafórica que el mismo Yurkievich estudia a partir de *Residencia en la tierra* ([1971]2002a) y que se prolonga en esta obra posterior; en oposición, la otra tendencia es la de una poesía militante-testimonial, historicista, impulsada por una voluntad «política, ideológica, pedagógica, que lo mueve a emprender una crónica de América para exaltar sus grandezas y condenar sus lacras, reseñar su historia como enfrentamiento permanente entre opresores y liberadores, reivindicar [...] a los oprimidos [...], vaticinar el porvenir» (2002b: 319). Ese choque conduce, en definitiva, a una nueva insistencia respecto a la parcialidad de la obra:

En Neruda no hay análisis político, enriquecimiento interpretativo de la realidad abordada, sino simplificación esquemática, sucinta comprobación. Su finalidad es ante todo dotar a esa realidad de representación verbal, su intención es principalmente icónica, vivificadora, personificadora. El enemigo es claramente identificado –el imperialismo con sus agentes locales y foráneos– y enjuiciado. La base de la denuncia es elemental porque en esta etapa de la situación latinoamericana (años de redacción del *Canto general*, 1946 a 1949) las oposiciones son contundentes, las diferencias sociales y económicas abrumadoras, la injusta distribución de la riqueza incuestionable e insoportable. Creo que el intento de Neruda de hacer una poesía documental es bastante fallido, pero respeto su intención de abandonar la poesía divertimento refinado, juguetería sublime, diapasón selecto, para volverla vehículo de una evidencia terrible y prosaica (2002b: 350).

En gran medida en consonancia con Yurkievich, Juan Villegas (1976) plantea la relación entre la imaginación metafórica de Neruda y la poetización de la realidad latinoamericana. Para este, sin embargo, no hay una contradicción entre la intencionalidad política, de carácter

materialista, y la subjetividad autoral, generadora de estructuras y arquetipos míticos: «Neruda metamorfosea la realidad y la historia de América, dándoles un contorno y una profundidad míticas» (1976: 28). En resumen,

Neruda intentó hacer la obra maestra y esencial del mundo americano. Se trata, por lo tanto, de algo más que una diatriba política nacida de las circunstancias chilenas de fines de la década del cuarenta. Por ello se enfrenta al pasado y, con una concepción maravillosa, lleva a cabo una *historia de América*. Historia que, como todas, implica un determinado punto de vista, una perspectiva. En sus rasgos más generales el instrumento que le proporciona los elementos básicos para dicha interpretación es el materialismo histórico. La creación poética, sin embargo, resulta esencialmente mítica. Es decir, Neruda se enfrenta al pasado latinoamericano y lleva a cabo una transformación de la naturaleza, el mundo y sus hombres (1976: 36-37, cursivas en el original)⁸².

Si los dos críticos recién citados observan, en última instancia, el predominio de la subjetividad del poeta, durante los mismos años otros estudiosos apuntan, precisamente, hacia el lado opuesto: su carácter plural. Nelson Osorio (1975) justifica el carácter épico del *Canto general* a partir de su configuración enunciativa como un mosaico compuesto por «*enunciaciones ficticias*, creando incluso muchas de ellas un hablante poético personal y figurado» (1975: 179, cursiva en el original). Este sujeto de enunciación funda la relativa autonomía del enunciado total y puede ser bien explícito o marcado, bien implícito o no marcado: en el segundo caso, el lugar de enunciación es externo, distanciado, cercano a la omnisciencia; en el segundo, las posibilidades varían desde una figura personalizada del mundo poético, una figura no personalizada o la misma figura personalizada del poeta (1975: 179-180). Esta fragmentación del hablante, para Osorio:

Permite demostrar formalmente la unidad de la obra como discurso poético integral y el carácter épico de este mismo discurso, carácter épico novedoso y renovador, ya que establece una dialéctica en la perspectiva de enunciación: la subjetividad –perspectiva lírica– se desplaza de la interioridad del individuo a la interioridad de los otros, sin que se anule una u otra, y al integrarse se enriquece y acrecienta, convirtiéndose en una perspectiva que es capaz de entregar la visión del mundo desde el interior de la masa y el pueblo (1975: 183)

⁸² Es interesante la interpretación que Villegas hace de este sentido histórico: «Neruda nos quiere mostrar en el plano de la “realidad” histórica la historia de América, e introduce un ritmo, un *movimiento* en la misma, el cual va desde los orígenes [...] hasta su presente en que se avecina la *salvación* del pueblo, humillado, extorsionado y explotado. El mismo emerge como el mensajero de la nueva creencia que hará posible esa redención» (1976: 38-39, cursivas en el original). Esta idea se encuentra en la base del análisis de las estructuras míticas y arquetipos realizado por el crítico, quien observa en el *Canto* una visión de la historia como la lucha de dos mundos antagónicos, movimiento que no se caracteriza tanto por la lucha de clases como por el antagonismo entre el bien y el mal o, en concreto, la dicotomía de libertad frente a opresión (1976: 39-47).

También para Jean Franco (1975) es este carácter plural la característica esencial de la epicidad del *Canto*, pues «la posibilidad de una nueva forma de poesía épica se le presenta [al poeta] como un acercamiento a un arte colectivo, parecido al de la edad media»:

El *Canto general* nunca puede alcanzar este tipo de arte colectivo, pero se le acerca a la poesía oral, y de allí a una poesía producida por la colectividad, mediante el uso de ciertas fórmulas que pertenecen o a la literatura oral o al hablar en voz alta, a la oratoria y a la polémica. Estos códigos sugieren una poesía oral con tanta fuerza que ciertos críticos hablan de lo épico o de la «oralidad» del *Canto general*. Además, la actuación simbólica de una literatura oral nos sugiere la existencia de un auditorio posible (1975: 283)⁸³.

La cualidad épico-lírica de esta obra es, como vemos, enfocada desde muy diversos intereses, que podríamos multiplicar, aunque las principales ideas y tendencias nos parecen representadas por los críticos citados, ineludibles en esta trayectoria interpretativa. Todo ello conduce a posturas que, en lugar de decantar la balanza hacia una u otra posición, ven la esencia del *Canto* en esa misma dualidad interna. Es el caso de Fernando Alegría, que no duda en calificar el texto como «la primera epopeya moderna fundamentada en una concepción dialéctica de los pueblos americanos» (1976: IX); el calificativo que acompaña a la designación genérica, y la posterior con el gran modelo clásico americano, *La Araucana*, es elocuente:

La índole épica del poema es innegable: sus cantos, partes, secciones y capítulos se concentran en torno a un personaje cuyas acciones trascienden los planos circunstanciales y se sitúan en un espacio superior; su visión abarca el tiempo pasado y penetra los misterios del porvenir; el personaje no envejece ni muere, se sitúa apreciativamente en la eternidad material del mundo de sus hazañas. No es Neruda un poeta épico en el sentido en que Ercilla lo fue: *La Araucana* es escenario de acciones predominantemente guerreras en intermedios de amor, superimposición de un ideal renacentista en la sociedad primitiva de los araucanos. El *Canto general* es cosmogonía, historia política, exaltación lírica del paisaje americano, recreación de un pasado heroico y fundamentación dialéctica del proceso de emancipación anticolonial. Ambos poemas tienen un héroe colectivo y, a través de sus acciones, intentan cambiar el rumbo de la historia en una época determinada (1976: XXVI).

Esta índole épica, en fin, resulta tanto evidente como insuficiente para explicar la obra. La postura de Manuel Durán y Margery Safir implica un paso más allá en la comprensión de esta compleja ubicación genérica:

⁸³ Para Franco, esta comunión entre poeta y público tiene un carácter utópico, pues «prefigura la colectividad futura que justificará su interpretación de la naturaleza y la historia» (1975: 283): el poema «promueve este conato hacia la poesía oral y colectiva y hacia una palabra que actúa, que provoca los cambios hacia la nueva sociedad» (1975: 289), por lo que «si no alcanza a ser “épico” en el sentido exacto de la palabra, sí representa un esfuerzo sostenido y noble por devolver los poderes creativos del genio al pueblo» (*ibid.*).

Canto General is lyrical, political and epic. It should be understood that we are here using the word *epic* in a generic way that defines poetry by its content and that does not demand strict adherence to formal structures or meters associated with the classical epic. *Epic* here is used to reflect the fact that *Canto General* is no longer only Neruda's immediate and emotional vision of the world. In the *Canto*, Neruda presents his history of the American continent, a history that describes the very beginning of the continent, its geography and flora and fauna before the existence of man, that goes on to catalogue its violent history of conquest, and ends by dealing with current political figures and problems, and with the life of the poet himself. It is the scope and attitude of the poem that classify it as epic, rather than any adherence to classical rules of epic form. And it is above all the poet's place in the poem that establishes this classification, for here Neruda rises to become the epic bard of the Americas (1981: 82).

El término épico, de acuerdo con este planteamiento, no está empleado como categoría exacta, no implica una adhesión estricta a la epopeya clásica, sino un parentesco con aquella o, más bien, con sus modos. Esta terminología no involucra la adecuación a un molde formal determinado, ajeno a la multiplicidad de la obra nerudiana: se refiere al alcance y la cualidad del poema, a la actitud del poeta como cantor de la realidad americana y a la aspiración de representar no la propia subjetividad del autor, sino el mundo objetivo (flora, fauna e historia). Es, por tanto, esta cualidad intermedia entre la lírica y la épica a la que generalmente se alude, de uno u otro modo. La recurrencia a la épica como explicación no determina un abandono pleno de lo que consideraríamos la lírica, sino a una ampliación de la misma: esta poética se sitúa en un punto entre ambas. Dicha ubicación genérica, por lo tanto, resulta una indicación respecto a la particularidad del *Canto general*; pero si, una vez apuntada la cuestión, en última instancia esta clasificación resulta desbordada por la obra, la etiqueta parece insuficiente como solución⁸⁴.

En este punto, Alain Sicard nos parece uno de los críticos que mejor han ubicado el problema: para este, «la historia de la poesía de Pablo Neruda es la de sus relaciones con la historia» (1981: 627)⁸⁵. Tras advertir esa costumbre de relacionar el *Canto general* con la

⁸⁴ En este sentido, como resume Santí, el libro «contiene muchos elementos que tradicionalmente asociamos con la épica, aun cuando habría que señalar que el libro entero está muy lejos de los textos precursores (*La Araucana*, *El Arauco domado*) que el poeta pretendía “contrabalancear”. De estos elementos se destacan en particular dos. Primero, el tema del libro: más de las tres cuartas partes de los poemas tratan de la historia, ya sea distante o contemporánea. Segundo, su forma: es un largo poema narrativo cuyo contenido traza, a grandes rasgos, el destino histórico y moral del continente. [...] No obstante todos esos evidentes rasgos épicos, es indudable también que el libro desborda esta clasificación» (2018: 73-74).

⁸⁵ De acuerdo con sus planteamientos, desde las *Residencias*, y plenamente a partir del *Canto general*, el chileno habría desarrollado un pensamiento poético que se califica como materialista: «Desde 1936, Neruda escribe según una concepción materialista de la Historia, y señalar la presencia, en la obra del poeta, de elementos que pertenecen al materialismo histórico es necesario frente a una crítica dispuesta con demasiada frecuencia a silenciarlos. Pero quedarse sólo en este inventario, sería una concesión a la confusión que la misma crítica mantiene entre ciencia y poesía. Sería, sobre todo, renunciar a definir una práctica materialista de la poesía en sus modalidades específicas» (Sicard 1981: 234-235).

epopeya o la épica, señala, con gran ironía, cómo parte de la crítica se ha apoyado en esta postura para distinguir, en el seno de la misma obra nerudiana, entre una participación política que resulta, en el fondo, criticada, y una capacidad poética independiente que se trata de aislar de toda carga ideológica:

Aunque es posible descubrir aquí y allá algunas coincidencias con la tradición épica, sin duda no es la mejor manera de abordar el poema de Neruda el compararlo con los grandes modelos de esta tradición. Nos podríamos ahorrar esa palabra si, a través de ella, no se planteara la cuestión crucial en la poesía nerudiana: la relación de la poesía con la historia.

Es fácil resumir el juicio emitido por una extensa tendencia de la crítica sobre el *Canto General*: desde el punto de vista poético, un monumento ante el que no se podría pasar sin inclinarse; y desde el punto de vista histórico, una visión «simplista», «dogmática», «sec-taria». El problema que se le plantea, a partir de ahí, a la crítica consiste en que la historia constituye más de las tres cuartas partes de la materia poética del *Canto General*. Entonces es cuando interviene la referencia a la epopeya. Ella permitirá denominar a la historia en el poema y subrayar el puesto fundamental que en ella [sic] ocupa, pero sin que nadie se prive, sin embargo, de discutir su validez. Las reticencias manifestadas ante las insuficiencias del «marxista Neruda», en el dominio del análisis histórico, no mermarán un ápice de la admiración que se le tiene al «poeta épico»; serán simplemente una oportunidad de comprobar una vez más que la historia y la poesía se llevan muy mal, sobre todo, cuando se mezclan con la ideología o la política. Habrá que buscar, tras las impurezas del lenguaje militante, el puro núcleo, por fortuna inalterable, de la Poesía (1981: 283-284).

Las implicaciones de esta postura, como continúa el mismo Sicard, perturban la esencia misma de esta poesía, cuya base se sustenta en esa relación con la historia, la lucha anti-imperialista como referente histórico y la lección del materialismo histórico en el plano ideológico:

El rasgo más característico de la poesía épica tal como la concibe Neruda y, con él, un cierto número de poetas contemporáneos⁸⁶ es que se inspira en una clara conciencia del conjunto del movimiento histórico y de las fuerzas que en él actúan. Que esta conciencia no sea idéntica al conocimiento científico propiamente dicho de la historia, no implica que le sea ajena. La propia pasión del poeta, su «parcialidad», tan a menudo reprochada, aunque sitúa el discurso del poeta en otro nivel que no es el discurso del historiador, no falsea necesariamente las conclusiones (1981: 285).

Y concluye que el carácter objetivo se basa en adoptar la lucha de clases, y esta adecuación de una práctica histórica no la considera «adoptar una actitud “subjetiva” ni faltar a la verdad histórica [...] sino que, al contrario, es adoptar con lucidez su movimiento objetivo» (1981: 285-286). En definitiva, el planteamiento último de Sicard supone:

⁸⁶ Los ejemplos que plantea, en nota, son los del turco Nazim Hikmet y el griego Yannis Ristos.

Situar mejor el problema de una poesía que pretende estar estrechamente ligada a la Historia sin aspirar, sin embargo, a substituir al historiador o a rivalizar con él; una poesía que no niega que haya vías científicas para el conocimiento de la realidad histórica, pero que se propone establecer con esta realidad relaciones no de carácter opuesto, sino diferente. Este problema es causa de un gran número de malentendidos sobre la poesía de Neruda. Enfocar las relaciones entre historia y poesía en términos de exclusión o asimilación es, inevitablemente, meterlas en un callejón sin salida, y eso a partir de una determinada definición de la historia y de la poesía (1981: 234).

Nos hemos detenido en estas consideraciones respecto al carácter épico-lírico o histórico del *Canto general* de Pablo Neruda porque son las mismas o similares que se han venido esgrimiendo para el conjunto de obras que los poetas más jóvenes escribieron a su estela.

Las etiquetas de «épica» o «nueva épica» y, en menor medida, «poesía documental» o «poesía histórica» han sido empleadas, a menudo, para este conjunto de textos, si bien no contamos con una caracterización general⁸⁷. No cabe duda, en cualquier caso, que estos poemarios presentan unas concomitancias llamativas, la mayoría de ellas descendientes,

⁸⁷ Entre los autores citados, los más reconocidos y estudiados son Antonio Cisneros y Ernesto Cardenal. El mismo Cisneros, al igual que los otros poetas, se ha expresado respecto al interés histórico de sus *Comentarios*, aunque haya sido como crítica: «*Comentarios reales* es un libro al que, francamente, no le guardo demasiado aprecio. Sin embargo es una de mis obras más recordadas, citadas, y eventualmente, festejada [sic] por el lector. Mi desgano ante sus páginas se debe a la excesiva pretensión. La cosa era meter toda la historia del Perú, desde los chamanes de Pachacámac hasta el asesinato de Javier Heraud, en un volumen. Pasando, claro está, por las barbas de los conquistadores, los esclavos, los obispos, los siervos y Túpac Amaru con los cuatro caballos descuartizadores. En cualquier caso, fue un intento de revisar la historia burguesa, tradicional, desde la poesía. Poesía, que es también, al fin y al cabo, una forma de conocimiento» (1998: 25). En cuanto a la recepción crítica, nos parecen ineludibles los trabajos de Rowe (1998), que destaca la relectura de la historia oficial y la utilización del correlato objetivo, aspectos relacionados con la insistencia en la estética realista, narrativa e histórica por parte de Cornejo Polar (1998), la importancia de la relación intertextual, analizada desde distintos puntos de vista por M^a. Luisa Fischer (1998), Peter Elmore (1998) y Carmen Alemany Bay (2017).

En el caso de Cardenal, su misma definición del exteriorismo apunta a una relación tanto con la poesía impura como con una nueva épica, en una cita que no podemos pasar por alto: «El exteriorismo es la poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos, y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía. El exteriorismo es la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía *impura*. Poesía que para algunos está más cerca de la prosa que de la poesía, y que equivocadamente la han llamado “prosaísta”, debido a que su temática es tan amplia como la de la prosa (y debido también a que por decadencia de la poesía en los últimos siglos la épica se escribía en prosa y no en verso)» (1974: 9-10). Esta visión del género impregna tanto su *Estrecho dudoso* como sus poemas de recuperación del legado indígena, si bien nos centramos en el primero. Este aparece con una carta prólogo de José Coronel Urtecho que ya señala algunas claves centrales y la idea de épica, que ha sido retomada por los principales comentaristas del volumen. Tempranamente, José Miguel Oviedo (2010 [1968]) señala la vertiente épica de la obra cardenaliana, en la que destaca el *collage* conformado por la unión de textos historiográficos y la circunstancia actual. Esta combinación entre dependencia intertextual y desarrollo alegórico respecto al presente ha sido desarrollada, especialmente, por Julio Valle-Castillo (2010) y Juan Durán Luzio (2010), quienes ofrecen los análisis más interesantes de esa clave intertextual. La etiqueta de la épica y algunas de sus características centrales aparecen, entre otros, en los análisis de Jaime de Giorgis (1975), Alfredo Veiravé (1975), Paul Borgeson (1984), Úrsula Rodríguez López (2010), Pablo Antonio Cuadra (2010), M^a. Ángeles Pérez López (2019).

derivadas o relacionadas con la obra inaugural del chileno, que cada cual extenderá de acuerdo con su propia personalidad e intereses.

En lo temático, estos poemarios se definen por la unidad de un enfoque ambicioso, abarcador y totalizante, en una revisión de la historia y la identidad nacionales o continentales. La tendencia a la exposición, la narratividad y la linealidad será mayor o menor en cada uno de ellos, pero todos plantean un conjunto coherente, guiado por ese interés cronístico o documental.

Este asunto impone, por tanto, determinados rasgos formales particulares. Sin desligarse de las características esenciales de la lengua poética, estén escritos en prosa o en verso, algunos procedimientos de estos poemarios los acercan hacia los límites del género, al encuentro de aspectos ensayísticos, novelísticos o teatrales. Esa compleja ubicación, como se ha anticipado a partir de la crítica a la obra nerudiana, es la que fundamenta la alusión a la épica: esta poesía se sitúa fuera de las formulaciones más prototípicas de la lírica, a la que queda exclusivamente asociado el género poético desde el romanticismo, de manera paralela al desarrollo de la novela como expresión de lo épico. Si tratamos de reducir a unas líneas algunos de los planteamientos más remarcados en el estudio de estos poemarios, encontraremos tres tópicos cardinales que explican dicha proximidad entre la lírica y la épica.

En primer lugar, cabe señalar que el interés simbólico de estos textos es de carácter sociopolítico. El viaje al pasado tiene su centro de gravedad, explícito o no, en el presente: la historia se convierte en el espejo en el que los poetas miran su propia realidad y la reconocen. El deseo subyacente se relaciona en todo momento bien con un cuestionamiento de la herencia o bien con una situación que se quiere cambiar, por lo que estos versos incorporan, también, un valor conativo: se apunta no solo a la actualidad, sino al mismo futuro, en una conjugación de esa necesidad de la utopía que marca mucha de la obra del momento.

En segundo lugar, nos encontramos ante una representación que aspira a la totalidad sin renunciar a la particularidad. El poeta se erige en voz del pueblo, en vate que personaliza a la colectividad, aunque sin renunciar a su postura personal, a un punto de vista comprometido con una causa: este aspecto desemboca en una profusa utilización de máscaras líricas o sujetos poéticos diferentes que aúnan, en estas obras, lo objetivo con lo subjetivo.

Y, en tercer lugar, cabe mencionar la relación intertextual. Todos estos poemas, por su carácter documental, comparten una dependencia respecto a textos previos. Esta puede ser una parte esencial de la propia construcción poética o puede permanecer implícita, pero

esta tendencia implica un diálogo con la historiografía y los referentes previos del que partir, bien para confirmar o bien para refutar una versión de la historia.

En definitiva, las constantes alusiones que la crítica ha esgrimido respecto al conjunto de poemarios como *Los cuadernos de la Tierra* no hacen sino explicitar que se trata de un grupo de obras que elude una concepción estricta de los géneros literarios. Nos encontramos ante una poesía que mezcla lo lírico y lo épico –lo poético y lo narrativo, según la sinécdoque más habitual actualmente para hablar de los géneros literarios– que, más que apuntar a una imposible coincidencia con la epopeya clásica, indica el tratamiento de la historia por parte de estos poemas.

El aspecto definitorio de estos poemarios es la incorporación y la interpretación de acontecimientos reales, en un desplazamiento desde el predominio de la subjetividad hacia la referencialidad. La cuestión central para comprender estas obras residirá, precisamente, en sus modos para la reformulación de las relaciones entre la literatura (y, en concreto, la poesía) y la historia, el principal binomio que los caracteriza. En las páginas siguientes, por lo tanto, propondremos una revisión de los postulados más comunes en el estudio de la literatura histórica y trataremos de discernir de qué manera estos facilitan algunas explicaciones acerca de esta poesía entre la lírica y la épica.

3.2. APUNTES EN TORNO A LA POESÍA HISTÓRICA Y SU ENFOQUE METODOLÓGICO

3.2.1. *La poesía histórica en el marco de la literatura histórica*

Ante la riqueza y variedad de los géneros literarios históricos a la que se llegó durante el siglo XX, además de la compleja determinación de los mismos⁸⁸, se hace cada vez más necesaria la definición y caracterización de una categoría de «Literatura histórica» considerada desde la amplitud teórica, según propone Robin Lefère (2013)⁸⁹. Dicho macrogénero se encuentra definido por un mínimo común denominador, tener la historia como objeto, bajo el que se encuentran englobadas las diversas modalidades literarias de discurso histórico, principalmente la novela histórica, el teatro histórico y la poesía histórica.

Resumiendo los planteamientos de Lefère, esta categoría engloba toda aquella «literatura que trata de la Historia» (2013: 31) de manera amplia, aunque con una matización clave: la Historia, en todos estos casos, constituye «una preocupación que estructura, de manera más o menos explícita, el texto, convirtiéndose en tema principal» (2013: 32), bien

⁸⁸ La reflexión moderna respecto a las relaciones entre literatura e historia surge y se desarrolla en una estrecha vinculación con el subgénero de la novela histórica que, a su vez, nace curiosamente ligado a su propio cuestionamiento. Ya Georg Lukács, en *La novela histórica* (1966 [1955]), apunta a la inexistencia de algún rasgo que la diferencie de la novela general y, en consecuencia, a la imposibilidad de su definición: «si consideramos todos los problemas que derivan en el drama y la novela de la relación que mantiene el poeta con la realidad histórica, no descubriremos un solo problema esencial que fuese exclusivo de la historia [...]; lo decisivo es la relación del escritor con los problemas de su propia sociedad» (Lukács 1966: 204); «¿Cuáles son los hechos vitales sobre los que descansa la novela histórica y que sean específicamente diferentes de aquellos que constituyen el género de la novela en general? [...] No los hay» (1966: 298). Esta problemática definición de la novela histórica puede conducir a su misma negación, como se desprende de las palabras de Arturo Usler Pietri, al proponer que «toda la novela es histórica por naturaleza, porque es una tentativa de contener un tiempo y de mantenerlo vivo en términos de presente» (1990 [1985]: 119). Sin embargo, la opción cada vez más asentada parece la expresada por Celia Fernández Prieto: la novela histórica no es sino «una actualización más en esa larga tradición de intercambios entre las dos modalidades básicas de la narración: la histórica y la ficcional, una tradición enormemente fecunda de la que han ido brotando diferentes géneros a lo largo de la historia» (1998: 74). Las mencionadas dificultades en la definición y caracterización de la novela histórica han conducido a buena parte de los críticos dedicados a ella hacia posturas cada vez más abarcadoras, que, en lugar de aportar una definición concreta, describan de forma amplia el objeto de estudio (Aracil 2004: 49). Este proceso de ampliación del enfoque en los análisis de las relaciones entre literatura e historia es el que conduce a la consideración global de la literatura histórica que tomamos como base.

⁸⁹ Este trabajo constituye nuestro punto de partida por ser una de las reflexiones más recientes en torno al tema y sumar aportes anteriores a diferentes ideas novedosas y de gran operatividad, especialmente esta reivindicación de una categoría abarcadora de literatura histórica. No obstante, puesto que dicha categoría no se encuentra plenamente desarrollada en todas las implicaciones que aquí nos interesan para el estudio del género poético, sumaremos otras variadas referencias bibliográficas acerca de las relaciones entre literatura e historia de manera heteróclita, siempre con el propósito de englobar los poemarios que son nuestro objeto de estudio. Por tanto, retomaremos a lo largo de esta sección explicaciones acerca de la novela histórica, especialmente los trabajos de Noé Jitrik (1995), María Cristina Pons (1996) y Celia Fernández Prieto (1998); también han sido de gran interés los aportes de los principales autores que han estudiado las particularidades del teatro histórico, como Daniel Meyran (1999), Juan Villegas (1999) y Juan Mayorga (2015). Dentro del ensayo, debemos mencionar la aportación de Héctor Jaimes (2001).

como objeto –de representación, de reflexión o cualquiera de sus combinaciones– o bien como enfoque interpretativo.

Para Lefèrè, el principal elemento caracterizador de la novela histórica es la existencia de «una especificidad que la diferencia de las demás modalidades del discurso histórico (en especial la historiografía, a pesar de los intercambios y solapamientos que se observan en la diacronía)» (2013: 30); esta se explica, principalmente, a través de un criterio basado en la teoría de las funciones del lenguaje de Roman Jakobson⁹⁰:

A este respecto, parece menos pertinente el conocido *distingo* aristotélico que un criterio de corte jakobsoniano: en la literatura domina la función poética sobre la función referencial (al revés de lo que ocurre en la historiografía, a pesar de los sugerentes reparos de H. White y de su escuela). Más taxativo es el rasgo de la ficcionalidad, pero es cierto que no caracteriza todas las modalidades del discurso literario (es discutible en el caso de la llamada *non-fiction* como en el de la poesía, y no se aplica –en principio, pero todo cabe– al testimonio o las memorias) (2013: 30)⁹¹.

En este sentido, nos encontramos ante una concepción del binomio historia-literatura como un *continuum*, en el que hay que establecer determinadas subdivisiones que sean relativamente operativas en calidad de límites internos: por un lado, se encuentra la ya mencionada separación entre literatura histórica e historiografía, basada ante todo en la intencionalidad artística del lenguaje literario, esto es, la predominancia de la función poética; por otro lado, cabe preguntarse por una posible distinción entre los géneros literarios a la hora de relacionarse con la historia, esto es, si la literaturización de la historia varía dependiendo de si este proceso se realiza mediante la novela, el teatro o la poesía.

Para Lefèrè, siguiendo con las pautas arriba presentadas, las modalidades genéricas «se diferencian por los criterios discutibles de ficcionalidad o de no ficcionalidad, como por el peso respectivo de la función poética y de la función referencial o también de la narración y de la representación» (2013: 52)⁹². En lo que respecta al género poético, esta serie de

⁹⁰ Más adelante, desarrollamos algunas de nuestras ideas a partir de los postulados de Lefèrè y la teoría de Jakobson, con lo que, para más información sobre las ideas de este último, remitimos al apartado 3.2.2.

⁹¹ Hayden White (1992, 2003) llega a proponer la indistinción entre literatura e historia al resaltar las vinculaciones entre ambas en tanto que el carácter científico de la última no es sino una pretensión, mientras que sus estrategias de explicación derivan de propósitos morales o estéticos, del mismo modo que sucede con la literatura. Como se muestra en nuestro texto, creemos, con Lefèrè, que pese a esa proximidad y la utilidad de estos postulados, el carácter epistemológico de la historia es, en esencia, diferente al de la literatura y definitorio en cuanto a las relaciones entre ambas.

⁹² Además, añade, es necesario apuntar hacia la hipótesis de Lukács sobre si «cada una de esas modalidades genéricas –que a su vez incluyen varios subtipos– se corresponde, al menos potencialmente, con una tematización específica de la Historia» (2013: 52). Sin embargo, si bien esta es difícil de aislar, consideramos que los mismos rasgos citados anteriormente ya conllevarían una diferente manera de tematizar la historia puesto que,

criterios se revela especialmente problemática: el mismo autor ya ha sugerido la difícil adecuación del rasgo de la ficcionalidad para la poesía; tampoco sirven, al menos de manera central, los rasgos de narratividad y representatividad, pues son propios –en esencia– de los géneros narrativo y teatral, respectivamente, de manera que, pese a que vamos a insistir en el acercamiento de la poesía histórica a los otros géneros y su adopción de determinados rasgos narrativos y representativos, estos no pueden tomarse como cualidades distintivas para establecer el particular tratamiento de la historia en la poesía.

Sobre esta base, por tanto, la definición de la categoría de poesía histórica proyectada por Lefère no puede ser sino difusa (su interés principal es, al fin y al cabo, la novela). Tras mencionar una serie de casos concretos⁹³, su caracterización se acerca más bien a un intento de clasificación, difícil por la variedad que el crítico admite:

Se trata de una práctica muy variada, que incluye tanto lo narrativo como lo lírico, y va desde la meditación personal –si acaso ficticia, mediante el recurso del monólogo dramático– hasta el canto patrio y la exaltación polémicamente nacionalista (o su contrario), pasando por la epopeya universalista o cósmica. Por lo tanto, cuesta encontrar una especificidad de la aproximación poética a la Historia, más allá de generalidades que remiten a tendencias notables –pero no exclusivas– del habla poética, como la tipificación ejemplar o una visión holística (la Naturaleza, el Universo) (2013: 60).

En resumen, incluso uno de los teóricos que con mayor exhaustividad formula la necesidad de hablar de la literatura histórica como un macrogénero que subsuma los diferentes géneros literarios históricos, acaba por insistir en las dificultades para encontrar una especificidad que particularice la poesía histórica; la posible definición a la que llegamos con este método, pues, genera todavía casi tantas dudas e inseguridades como certezas en cuanto a la sistematización de un estudio de este subgénero.

Debemos, por tanto, preguntarnos respecto a las capacidades de la poesía para tratar la historia y si presenta algunas peculiaridades que puedan plantear cierta sistematicidad o que expliquen, al menos, esta relación entre poesía e historia que se presenta, según parece,

en última instancia, es imposible establecer una separación entre forma y contenido, de manera que las mismas características que definen cada uno de los géneros implican, *per se*, una tematización diferente.

⁹³ A través de dichos ejemplos, Lefère agrupa casos muy diferentes de poemas, como son: un poema histórico aislado en un volumen heterogéneo, como sucede con diversos poemas de Borges; una práctica repetida y diversamente histórica, como ocurre con la trayectoria de Ernesto Cardenal o José Emilio Pacheco; poemas insertos en una dinámica circunstancial y colectiva, como los del Cancionero de la Guerra Civil o los corridos de la Revolución mexicana; un único largo poema, como considera *La Araucana* de Ercilla, *La leyenda patria* de Zorrilla de San Martín; un conjunto orgánico de poemas históricos, entre los que incluye los *Romances históricos* del duque de Rivas, el *Canto general* de Pablo Neruda o *Los abanicos del Caudillo* de Ramón Iriгойen (Lefère 2013: 59-60, todos los ejemplos son del autor).

con una mayor complejidad operativa que en los otros géneros literarios. A ello dedicamos las siguientes páginas.

3.2.2. Referencialidad y opacidad en la poesía histórica

Las funciones del lenguaje resultan un criterio eficaz para definir las relaciones entre poesía e historia, como apunta Lefèvre, aunque el autor no lo desarrolle con plenitud en su texto, en todas sus posibles implicaciones. Si rasgos como la ficcionalidad o la narratividad no pueden definir todos los géneros, deben ser únicamente característicos de algunos de ellos, lo que nos deja las funciones del lenguaje como principio diferenciador para cada tipo de discurso: entre literatura e historiografía, por un lado; y entre los géneros literarios, por otro. Así, de la misma manera que la principal divergencia entre historiografía y literatura vendría definida por el predominio de la función poética en esta última –como ya hemos señalado–, cabe plantear que uno de los principales rasgos definatorios de cada uno de los géneros literarios –ligada a otras, más o menos centrales– es la importancia que confiere cada uno de ellos a las funciones del lenguaje y, en concreto, a la función poética y la función referencial.

La poesía, señala Jakobson (1975), es el género literario que privilegia en mayor grado la particularidad esencial de la literatura, la función poética. Este es el género en el que el signo se vuelca sobre sí mismo con mayor intensidad: el interés se concentra sobre el lenguaje. Dicha superioridad de la estética frente a las otras funciones lingüísticas va a tener consecuencias en la capacidad de la poesía para transmitir determinada información referencial. En palabras del propio Jakobson, «la primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua» (1975: 382-383), debido a que «al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos» (1975: 358).

Sin embargo, debemos tener en cuenta que la función poética «no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante» (Jakobson 1975: 358), de manera que no hay que reducir la literatura a esta única función, como tampoco hay que considerar esta un privilegio únicamente de la literatura. Cada uno de los géneros, por tanto, privilegia también alguna de las otras funciones del lenguaje:

El estudio lingüístico de la función poética tiene que rebasar los límites de la poesía, al mismo tiempo que la indagación lingüística de la poesía no puede limitarse a la función poética. La poesía épica, centrada en la tercera persona, implica con mucha fuerza la función referencial

del lenguaje; la lírica, orientada a la primera persona, está íntimamente vinculada con la función emotiva; la poesía de segunda persona está embebida de función conativa y es o bien suplicante o bien exhortativa (1975: 359).

Esta importancia de la función emotiva, esto es, la expresión de la subjetividad, también va a ser un factor definitorio para la explicación del funcionamiento de la poesía histórica, como veremos más adelante, aunque en menor grado que la relación entre función poética y función referencial.

Cuando predomina la función poética, como apunta Paul Ricoeur comentando al propio Jakobson, «la función a cuyas expensas se realiza la acentuación del mensaje es la función referencial» (1980: 201). Por eso, es habitual pensar en la poesía como un discurso sin referencia: «una de las tesis corrientes de la crítica literaria es que la función poética es inversa a la función referencial. En la poesía –suele decirse–, el lenguaje sólo se relaciona consigo mismo» (1980: 53). De manera más extensa, Ricoeur resume estos argumentos en contra de la referencialidad de la poesía y sus implicaciones:

No es sólo la fusión del sentido y del sonido lo que ha suministrado un argumento contra la referencia en poesía, sino también, y de un modo aún más radical, la fusión del sentido y de las imágenes que surgen a partir de las palabras. La poesía comienza a soñar en torno a las palabras porque no conlleva ninguna información respecto a las cosas o al mundo. Estos encadenamientos de imágenes asociadas nos permiten atribuir al poema un valor *connotativo*, en contraste con la función denotativa del discurso descriptivo. Por connotación entendemos, por tanto, la capacidad evocadora de la poesía, no sólo en el orden de la imagen, sino en el del sentimiento. La unidad de un poema –señala un crítico– es la de un estado anímico, la de un *mood*. Las imágenes poéticas expresan o articulan ese estado anímico (1999: 53).

Este último argumento acerca del valor connotativo del poema servirá a Ricoeur para invertir los términos y convertirlo en la justificación del funcionamiento referencial del lenguaje poético: la combinación entre el predominio de la emoción subjetiva y la tendencia a la función poética nos permitirán explicar la particular referencialidad poética, como retomaremos más adelante. De momento, detengámonos para insistir en cómo estos planteamientos sobre la poesía explican una capacidad referencial más compleja –si la hay– que la de la novela o el teatro: puesto que la poesía privilegia el lenguaje, significante y significado son indisolubles hasta tal punto que, según se entiende a menudo, la poesía no refiere información extratextual.

Cuanto mayor sea la primacía del signo lingüístico en un discurso, menor será su capacidad referencial. Esta predisposición hacia la función poética en detrimento de la

referencial ha recibido el nombre de oscurecimiento u opacidad referencial; Tzvetan Todorov ha expresado con claridad esta diferencia entre un discurso transparente y uno opaco:

El discurso que simplemente nos hace conocer el pensamiento es invisible y por consiguiente es imposible describirlo. Pues, no lo olvidemos, el pensamiento surge de lo «natural», y por lo tanto se explica por sí solo, por lo que el retórico no tiene nada que decir sobre él. El discurso sin figuras es un discurso completamente transparente y, por ello mismo, inexistente. Entonces es cuando aparece la figura, como un diseño colocado sobre esa transparencia, diseño que nos permite por primera vez captar el discurso en sí mismo y no sólo en tanto que mediador de la significación. El «carácter propio» del discurso, que hoy se llama su función poética, lo vuelve opaco, como un traje sobre un cuerpo invisible, y nos permite verlo por primera vez. La existencia de las figuras equivale a la existencia del discurso; ése es su rasgo distintivo y su justificación (1974: 217)⁹⁴.

Por supuesto, esta capacidad no es exclusivamente única de la poesía –ni tampoco será llevada a cabo de la misma manera y en un mismo grado en todas las tendencias y producciones–, pero este es el género que permite y se sustenta, en mayor medida, en ese predominio del lenguaje por encima del contenido. En ese sentido, dicha tendencia al oscurecimiento o sobredimensión del signo es la que explica que la poesía sea el género con unas particularidades más específicas a la hora de tratar la historia, pues la literatura histórica se caracteriza por estar construida sobre la necesaria relación con un referente histórico extraliterario.

3.2.3. *Sobre la referencialidad en la literatura histórica*

La referencialidad es uno de los problemas centrales en el estudio de la literatura histórica, como ha planteado, entre otros, Noé Jitrik (1995). La literatura –la novela, en el texto de Jitrik– histórica se basa en unos acontecimientos históricamente reconocidos o enmarcados, de manera que «“refiere” un algo que debe ser entendido de dos modos: en tanto ese algo es un núcleo preexistente deberá ser considerado como “referente”; en tanto aparece transformado en el texto deberá ser considerado “referido”» (1995: 49).

⁹⁴ La cita continúa con comentarios interesantes: «Se puede concluir que existen dos polos en la conciencia humana del lenguaje: el discurso transparente y el discurso opaco. El discurso transparente sería el que deja visible la significación pero que en sí mismo es imperceptible: sería un lenguaje que no sirve más que para “hacerse entender”. Frente a él hay el discurso opaco que está tan bien cubierto de “diseños” y de “figuras” que no deja entrever nada tras él; sería un lenguaje que no remite a ninguna realidad, que se satisface en sí mismo. Todos los enunciados lingüísticos se situarían en el espacio entre esos dos polos, acercándose más o menos al uno o al otro» (1974: 217-218). Aunque no como uno de los conceptos fundamentales, la opacidad referencial presenta un interesante desarrollo en la obra de diferentes teóricos formalistas y estructuralistas.

La relación entre el referente previo (el discurso histórico) y el referido resultante (el referente transformado en materia literaria) y, por tanto, la construcción de este con base en aquel es uno de los aspectos definitorios para la comprensión del funcionamiento de la literatura histórica; ambos procesos requieren algunos comentarios adicionales.

3.2.3.1. La construcción del referente

Para explicar el funcionamiento del referente en la literatura histórica hay que entender que «lo que se representa es un discurso que representa otros discursos que, a su vez, dan cuenta de un hecho y permiten considerarlo como real y efectivamente acontecido» (Jitrik 1995: 59). Este macrogénero se encuentra mediado por otro discurso, la historia —o, más exactamente, la historiografía—, aunque esta, por sus propios modos, «tiende a producir una ilusión de desaparición como discurso» (Jitrik 1995: 49)⁹⁵.

La literatura histórica apela a un saber previo. Según Jitrik, para los lectores, «la validez o invalidez de una afirmación histórica en un texto tiene que ver con un cierto saber previo y con el peso que puede tener en el juicio que se emita» (1995: 48), pues

cada uno de nosotros conoce cierta cantidad de cosas que ha aprendido a través de determinados canales; ese saber nos habilita para juzgar aspectos de la realidad o de la historia y, sobre todo, para atribuir valores [...]. Además, ese saber adquirido trasciende lo individual, posee una organización compartida por muchos según determinadas inscripciones (1995: 48).

Es necesario «un código histórico común al escritor y su público» (1998: 183), de manera que se apela a la «competencia cultural de los lectores» (*ibid.*), como insiste Celia Fernández Prieto⁹⁶. Para que los personajes o acontecimientos funcionen plenamente como históricos, deben ser reconocidos por los lectores.

⁹⁵ En ese sentido, plantea Jitrik que «el documento [histórico] y el hecho son la misma cosa» (1995: 59): «el hecho está configurado por el documento, si no en la realidad de lo realmente acontecido al menos en el saber que pretendemos tener de ese hecho, o sea en la imagen que nos hemos construido de él» (*ibid.*). También la literatura tratará, en última instancia, de desaparecer como discurso y confundirse con el propio acontecimiento, mediante sus propios medios, según desarrollamos más adelante.

⁹⁶ Lo mismo plantea Villegas para el teatro, aunque desde la perspectiva del autor: «Desde el punto de vista de la teoría de la recepción, el productor, además, supone un conocimiento de la lectura de ese “hecho” histórico por parte del lector o espectador. Generalmente, parte del supuesto del conocimiento del espectador potencial del hecho histórico descrito por la “historia” oficial. Por lo tanto, supone una competencia cultural del espectador» (1999: 236).

Una vía de análisis ineludible en el estudio de la literatura histórica será el tratamiento que el texto literario lleva a cabo respecto al referente, que no puede hacerse sino a través de la comparación con la historiografía precedente. En mayor o menor medida, de manera más o menos explícita, esta literatura es construida siempre a través de una relación de dependencia con las fuentes históricas. Este tipo de literatura se mueve, por tanto, de modo irremediable en ese diálogo polifónico que es la «intertextualidad», como la denominó Julia Kristeva⁹⁷, si bien el tipo de funcionamiento queda mejor explicado por la formulación, más restrictiva, planteada por Gerard Genette como «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (1989 [1962]: 10)⁹⁸.

A partir de esos textos previos, Jitrik plantea cómo el escritor de literatura histórica atraviesa un complejo proceso de acumulación y destilación del saber histórico que divide en tres etapas: intuitiva, acumulativo-investigativa y de selección (1995: 74). Así, lo que se muestre o no como conocido, la mayor exigencia de un conocimiento previo y, en definitiva, la postura que el autor literario adopta respecto a las fuentes históricas, son determinantes en la reescritura que el texto literario plantea respecto a la historia⁹⁹. Este examen de la relación referencial a través del diálogo intertextual nos permitirá comprender los cambios realizados por el discurso literario respecto al discurso historiográfico precedente.

Universitat d'Alacant

⁹⁷ Recordemos que, a partir de la «heteroglosia» bajtiniana, la teórica planteaba que «todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*» (Kristeva 2001 [1969]: 190, cursivas en el original).

⁹⁸ El mismo Genette plantea que esta presencia puede ser de diversos tipos, que incluyen –en decreciente explicitud– la cita, el plagio y la alusión (1989: 10). Para el teórico francés, la intertextualidad es uno de los cinco tipos de relaciones de transtextualidad, que incluye también la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad (1989: 10 ss.). De acuerdo con sus planteamientos, la hipertextualidad sería el concepto que define, de manera más estricta, la relación de la literatura histórica con sus fuentes historiográficas, en tanto implica «toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...]. Tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto [...] “habla” de un texto [...]. Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo» (1989: 14).

⁹⁹ En relación con esta importancia del saber previo, a menudo se ha insistido en una idea de trascendencia histórica: «lo que hace históricos a ciertos eventos o figuras históricas no es una determinada distancia temporal con el presente sino su determinada trascendencia en cuanto al desarrollo posterior de los acontecimientos de un grupo social», plantea María Cristina Pons (1996: 56). Por tanto, no solo será necesario advertir determinado acontecimiento, sino reconocerlo como fundante para la colectividad que se contempla en esa historia; esto se relaciona con la finalidad identitaria de la literatura histórica, de la que hablamos más abajo.

3.2.3.2. La construcción del referido

Si el referente es «aquello que se toma de un discurso establecido o desde donde se parte», el referido será «lo que ha sido construido con el material retomado o desde donde se partió» (Jitrik 1995: 53). El referido del texto literario se construye a partir de un referente previo, la historiografía, pero logra autonomía plena en tanto discurso estético a través de unos procedimientos y códigos propios, que serán diferentes según el género al que se adscriba.

En el caso de la novela, estudiado por Jitrik, dicha construcción del referido es llevada a cabo, como es evidente, «mediante ciertos procedimientos propios de la narración novelística» (1995: 53), respondiendo a las exigencias retóricas del género¹⁰⁰. Una idea similar plantea Juan Villegas respecto al teatro:

El discurso teatral requiere de la utilización de códigos teatrales legitimizados en el espacio cultural de sus espectadores potenciales. Tiene que cumplir necesariamente con los códigos de producción teatral y puesta en escena de su tiempo, los que incluyen tanto códigos estructurales, como literarios, teatrales, visuales y «estéticos» (1999: 235).

Entonces, cada uno de los géneros emplea sus propios procedimientos de representación, de conversión del referente histórico previo en el referido del propio texto literario, que funciona, pese a esa mediación, de manera independiente. Para Jitrik, esta relación difiere según el medio literario desde el que se realiza, de manera que la representación es más compleja en la novela que en el teatro por sus propias características (y, podemos sugerir, aún más compleja en la poesía que en la novela):

En el teatro se suele entender por representar, en un sentido amplio, «poner en escena», y «actuar», en un sentido restringido y, aunque habría mucho que decir acerca de los niveles de representación, en principio esta idea no difiere demasiado de lo que se entiende por representación en pintura y en literatura. En literatura, no obstante, es más difícil percibir la representación porque la idea, un tanto mecánica, de traslado, no funciona sino a través de innumerables mediaciones y lo que resulta –una imagen– posee una índole totalmente diferente a lo que ha sido representado (1995: 58).

¹⁰⁰ Como el mismo Jitrik apunta, «el proceso de transformación, que en principio es uno solo pues responde a las exigencias retóricas de la novela, va modificándose según se modifican los procedimientos escriturarios en general y novelísticos en particular» (1995: 53). Esta cita plantea, de nuevo, la ya mencionada historicidad de la misma literatura y, sobre todo, da pie a mencionar otra de las ideas, como la hibridación de los géneros a la que también venimos haciendo alusión: «Es probable, dicho también ligeramente, que las modificaciones en la novela, al menos contemporáneamente, tengan otras fuentes (determinados logros de la poesía, cierta incidencia de técnicas recogidas por otros discursos o bien una general tendencia a la interdiscursividad), pero también es cierto que determinadas novelas históricas aparecen como resumiendo modificaciones y, por consecuencia, proponiendo modelos para la novela en su conjunto» (1995: 51).

El dramático es el género que posee unos mecanismos de representación más directos; este aspecto es especialmente fructífero en el terreno del teatro histórico, como expresa Juan Mayorga: «Ningún medio realiza la puesta en presente del pasado con la intensidad con que lo hace el teatro, en el que personas de otro tiempo son encarnadas –reencarnadas– por personas de éste» (2015: 2).

Por su parte, la forma de representación de la novela es algo más compleja que la teatral; sin embargo, se trata del género más estudiado porque esta comparte su núcleo principal con la historiografía: la narratividad, como se ha planteado en la bibliografía aludida sobre novela histórica, en especial los citados Ricoeur (1980, 1999) y White (1992, 2003).

El referente del discurso histórico es trasladado a materia literaria, convirtiéndose en referido, «mediante mecanismos de “representación”, que consideramos propios de una relación simbólica de las cosas» (Jitrik 1995: 55). Este proceso es el que explica la originalidad y la autonomía del discurso literario frente al historiográfico: la literatura recrea ese referente histórico previo y lo hace suyo a través de sus propios mecanismos, que responden a los recursos y finalidades particulares del discurso literario en general y de cada uno de los géneros en concreto. La literatura, al igual que la historiografía, tiende a producir una ilusión de desaparición como discurso o, al menos, como discurso en segundo grado, dependiente de aquel: «La novela histórica, entonces, espacializa el tiempo de los hechos referidos pero trata, mediante la ficción, de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia que, como todo discurso, también espacializa» (Jitrik 1995: 14).

Estos procedimientos propios del discurso literario revelan no solo su diferencia como referido respecto al referente historiográfico inicial, sino también explican y fundamentan la autonomía de la literatura frente a la historia, a través del carácter en esencia simbólico de la primera. Pese a la estrecha relación de dependencia con la historiografía, la literatura histórica resulta, en última instancia, plenamente independiente porque accede a la realidad –aunque a través de aquella– con otros medios y otras motivaciones. La relación mantenida por la literatura es, al contrario que la de la historiografía, más simbólica que mimético-referencial, y su representación siempre implica unas finalidades particulares.

Robin Lefère resume de qué manera toda esta complejidad referencial acaba por ser –en parte– ilusoria, en tanto que la literatura posee sus propias herramientas para re-crear un referente interno, propio, que responde, en definitiva, más a la intencionalidad del autor que a una obligación mimética respecto a la verdad histórica:

Mientras el historiador se atiene en principio a la consideración particular de la época que trata, y se acerca a ella –es decir, a sus variadas huellas– con una intencionalidad básicamente mimética (decir «lo que fue», a pesar de las muchas mediaciones pero también gracias a ellas), el novelista enfoca la Historia –en su caso, una materia histórica hecha casi exclusivamente de representaciones y significados– en clave de ejemplaridad. Esto es, su intencionalidad es menos mimética –cuando pretende cierta *mimesis*– que simbólica: la materia histórica es un punto de partida para armar, haciéndose cargo de todas las mediaciones (especialmente literarias), un artefacto textual sugerente (con respecto al valor y al sentido históricos de dicha materia, y si acaso con respecto al referente histórico inicial). Por lo tanto, la referencia a una realidad histórica extratextual es algo ilusoria, en virtud de una traslación al campo de referencia interno de la ficción que legitima la libertad de selección y de invención del novelista al mismo tiempo que favorece la referencialidad intertextual y simbólica (2013: 159).

Por compleja y dependiente que sea la relación referencial de la literatura histórica, la obra resultante es autónoma –una autonomía que puede ser más o menos explotada, según la actitud adoptada respecto a la historiografía previa– porque responde a unos intereses y unas finalidades propias. Como insiste Jitrik, pese a esta compleja relación referencial, en el fondo el aspecto más determinante es la intencionalidad literaria:

La novela histórica representa ese discurso de dos instancias pero, como la intención es literaria, hay una modificación que, a través de cierta interpretación o inteligencia de las cosas, imprime un sentido a la representación, configura una finalidad propia que quizá no estaba en el o en los discursos representados. Dicho de otro modo, pero sesgando la respuesta, la novela histórica no representa pasivamente sino que intenta dirigir la representación hacia alguna parte, es teleológica y sus finalidades son de diverso orden (1995: 59-60).

En definitiva, la literatura histórica se mueve entre la dependencia que implica su compleja relación referencial con la realidad histórica previa que es incorporada como materia literaria y una autonomía fundada en sus propios mecanismos de representación simbólica. Todo este proceso responde a una determinada intencionalidad, que es la verdadera razón de ser de este tipo de producción literaria.

3.2.4. *Sobre la finalidad en la literatura histórica*

Aunque la literatura histórica surge en la confluencia de ambos discursos, el resultado se mueve hacia la independencia de lo literario respecto a lo histórico a través de la persecución de determinados intereses propios –alcanzados, como hemos visto, mediante sus particulares mecanismos–. Por tanto, esta finalidad es la que, en gran medida, da un sentido a la existencia de la literatura histórica como discurso independiente de la historiografía.

«Cierta mentira –no cualquiera– irradia o construye más verdad que lo que era entendido como verdad o, lo que es lo mismo, como relación precisa y bien fundada entre aparatos intelectuales y cosas», plantea Jitrik como explicación de esta finalidad de la literatura histórica (1995: 10). A consecuencia de este postulado básico, lo definitorio de este tipo de discurso será el intento no simplemente de recuperar acontecimientos, sino de darles un sentido; este intento de la novela histórica por explicar o demostrar –y no simplemente mostrar– la significación de determinadas corrientes históricas es uno de los enfoques básicos en casi la totalidad de estudios¹⁰¹.

La literatura histórica se revela así como un discurso dirigido, guiado por una intencionalidad por parte de su creador. La literatura histórica «no representa pasivamente sino que intenta dirigir la representación hacia alguna parte, es teleológica y sus finalidades son de diverso orden» (Jitrik 1995: 60): estéticas, políticas, ideológicas, lúdicas..., pero, en todo caso, cualquiera de esas finalidades tienen lugar de manera secundaria o se encuentran subordinadas a la que Jitrik considera la finalidad principal de estos textos: el tratamiento de la identidad.

De hecho, las dos tendencias que conllevan el surgimiento y la concretización de la novela histórica en el imaginario colectivo son la necesidad de reconocerse en un proceso histórico y la definición de la identidad, por lo que esta mantendrá un fuerte vínculo con los acontecimientos sociopolíticos (Jitrik 1995: 17)¹⁰². El desarrollo insistente de una literatura histórica, en determinadas coordenadas geográficas, socio-políticas y culturales, tiene una estrecha relación con procesos de crisis o de construcción de la identidad cultural.

¹⁰¹ Ya Lukács señalaba que «de lo que se trata en la novela histórica es de *demostrar* con medios *poéticos* la existencia, el “ser así” de las circunstancias históricas y sus personajes. Lo que tan superficialmente se ha denominado “verdad del colorido” en las novelas de Scott es en verdad esta prueba poética de la realidad histórica» (1966: 46, cursivas en el original). Esta idea es permanente en la tradición crítica sobre la novela histórica, de manera que Jitrik retoma incluso los mismos términos: «La verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino intentará explicar» (1995: 12).

¹⁰² Respecto a la necesidad de reconocerse en un proceso, Jitrik añade que «hay determinados momentos en que los integrantes de una sociedad se preguntan con más vehemencia y acuciosidad acerca de su relación con ella que en otros, seguramente cuando una disminución de la represión es acompañada por una incertidumbre política y económica» (1995: 17). La construcción de la identidad, por su lado, se acentúa «en períodos de sacudimientos basados en cambios de estructuras radicales, como el del paso del feudalismo al capitalismo o del capitalismo al socialismo, o de confusión “republicana”, como ocurre cuando las instituciones no tienen muchas respuestas o están amenazadas por golpes militares o por dudas acerca de su eficacia» (*ibid.*). En su texto, podemos ver una breve panorámica sobre el surgimiento de la novela histórica durante el Romanticismo europeo y, más interesante para nuestro caso, su rápida adaptación americana a partir de la Independencia; las conexiones de todas estas ideas con el momento histórico que estudiamos aquí, expuesto en sus claves básicas en el apartado anterior, son lo bastante llamativas como para no tener que insistir en ellas. Además, cabe mencionar que estamos en un período de búsquedas para nuevas fórmulas de tratamiento de la historia en la literatura, como demuestra la poco posterior generalización de la denominada nueva novela histórica latinoamericana, como ha estudiado Seymour Menton (1993).

La reconstrucción del pasado es realizada desde la mentalidad del presente y con unos propósitos que responden a problemas de este. A través de este viaje a los orígenes se busca comprender los momentos que, ya por paralelismo o ya por una relación causal, permiten explicar el propio momento de la escritura: «la novela histórica intenta, mediante respuestas que busca en el pasado, esclarecer el enigma del presente» (Jitrik 1995: 19).

«La condición de posibilidad del teatro histórico –plantea Mayorga– no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que atraviesa los tiempos y que permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo» (2015: 2). En ese sentido, los verdaderos propósitos de la literatura histórica nunca apuntan al pasado, sino hacia una toma de decisiones respecto al presente e, incluso, una apuesta por el futuro: un texto fundado en un hecho histórico, dice Villegas, «es siempre una toma de posición con respecto al pasado, del modo cómo ha sido leído por las narrativas históricas y, por consiguiente, implica también una ubicación con respecto al presente y al futuro de su espacio social» (1999: 236). O, todavía más claro en palabras de Pons: «La ficcionalización del pasado en la novela histórica (no importa cuán distante o cercano sea) tiene como centro de gravedad el presente, y se proyecta hacia el futuro» (1996: 62). Este viaje conjuga, de una u otra manera, los tres tiempos del verbo: pasado, presente y futuro¹⁰³.

En definitiva, la literatura histórica surge ligada a determinadas preocupaciones históricas y sociales del propio momento de escritura y se encuentra estrechamente vinculada con los procesos de crisis y construcción de la identidad cultural: este viaje al pasado rara vez supone una huida hacia otros tiempos –e, incluso, cuando lo es, esta implica determinada postura respecto al presente, aunque sea por negación– sino que responde a un compromiso con la actualidad y cierta clave utópica.

3.2.5. *Postulados para el estudio de la poesía histórica*

Recapitemos las principales ideas presentadas hasta este punto y sentemos sobre esta base algunas propuestas para nuestro estudio de la poesía histórica. Asumimos que toda literatura

¹⁰³ Esta idea de transversalidad temporal que implica la intencionalidad de la literatura histórica conlleva que Lefère (2013) haya incluido en su propuesta sobre la literatura histórica, con gran utilidad, también un eje temporal más abarcador de lo que habitualmente se ha considerado, subsumiendo en esta categoría a las novelas que tratan del futuro como extensión de determinadas corrientes históricas que tienen su origen en el presente, y por tanto suponen una reflexión sobre el mismo. En determinados momentos, también la poesía se tiñe de un marcado carácter utópico como consecuencia de estas preocupaciones por la historia, como ya hemos mencionado en el apartado anterior.

histórica es construida con base en un referente previo; es decir, nace mediante una compleja relación intertextual con la historiografía. Dicha conexión se mueve en una particular tensión entre la dependencia y la independencia, debido a que la literatura emplea diferentes procedimientos de representación que hacen al texto literario autónomo, creando un referido (intratextual) propio, ya se encuentre más o menos subordinado respecto a ese referente (extratextual) histórico. Por tanto, este tipo de literatura, aunque tenga su base en la realidad histórica –la historiografía–, en última instancia (re)crea su propio referido, a través de sus particulares mecanismos literarios y con determinadas intencionalidades estéticas e ideológicas.

Así sucede, de acuerdo con los planteamientos presentados, con la novela –a través, principalmente, de la narración– y el teatro –mediante la representación–, pues sus mecanismos referenciales y de representación simbólica permiten y favorecen la transmisión de contenidos históricos de una manera que resulta fácilmente decodificable para el receptor y que, en última instancia, implican un procedimiento similar al de la propia historiografía: cierta suplantación de la realidad, la confusión entre lo contado y lo realmente sucedido, puesto que se olvida la existencia de un referente previo –o se suspende la diferencia entre este y el referido textual–, gracias a esos mecanismos empleados. Entonces, cabe plantear si la poesía, cuya referencialidad y mecanismos simbólicos son diferentes, es capaz de presentar unos propósitos y proponer unas soluciones similares; o, lo que es lo mismo, qué posibilidades y mecanismos particulares presenta el género dentro de la literatura histórica.

Para estudiar el funcionamiento de la poesía histórica en relación con los demás géneros literarios históricos, podemos plantearnos los siguientes interrogantes: ¿de qué manera puede la poesía relacionarse con un referente histórico previo si tiende a la opacidad en lugar de a la transparencia referencial? ¿Estamos ante un género más dependiente de las fuentes históricas al no ser capaz de sustentar una referencialidad propia? ¿Requiere entonces mayor conocimiento previo por parte del lector? ¿Tiene la poesía mecanismos similares a los de la novela y el teatro para crear un referido propio, más allá de ese referente externo, o será únicamente un discurso híbrido, que necesita desplazarse hacia la narratividad o la representatividad para tener éxito? ¿Cuál será la finalidad que pueda perseguir la poesía histórica?

Para tratar de plantear algunas –al menos, posibles– respuestas a estas cuestiones, debemos regresar al punto en que dejábamos la caracterización de la poesía a través de las funciones del lenguaje como el género que muestra una mayor opacidad referencial a causa de la sobredimensión de la función poética en que se sustenta su propia identidad.

Debido a esta capacidad para el oscurecimiento lingüístico, la poesía parece ser el género que, *a priori*, obstaculiza en mayor grado esa relación con un referente previo y ajeno al propio texto literario¹⁰⁴. Esto quiere decir que sus aptitudes para comunicar determinada información histórica –propósito último de este tipo de literatura, como hemos visto– resultarían menores que las del teatro o la novela. Esta es la característica fundamental del funcionamiento de la poesía histórica y justifica, en efecto, la mayor dificultad para su definición y caracterización dentro del conjunto de la literatura histórica. Sin embargo, este tipo de poesía presenta una serie de recursos –empleados en mayor o menor medida, pero con una entidad reseñable– que parecen derivar precisamente de esa complejidad referencial y que sirven para superarla de algún modo y conseguir esa finalidad ideológica de toda literatura histórica por una vía propia.

Estos mecanismos de la poesía derivados de su tendencia al oscurecimiento y la compleja relación con el referente previo responden a dos posibilidades:

a) En primer lugar, una respuesta que implica un movimiento externo, que podemos agrupar bajo la etiqueta, en sentido amplio, de transtextualidad. Esta se presenta, además, a través de dos grandes vías: por un lado, como acercamiento a los otros géneros literarios, esto es, lo que denominamos transgenericidad o hibridación genérica¹⁰⁵; por otro lado, como

¹⁰⁴ Esta capacidad, en cualquier caso, será más o menos acusada de acuerdo con los intereses del poeta, quien decidirá si prefiere privilegiar una mayor explicitación referencial, con un lenguaje más transparente y comunicativo o, por el contrario, enfocar la dimensión artística del discurso poético frente al mensaje histórico. El amplio espectro que exhibe la poesía para la transparencia u opacidad referencial se comprende mejor si pensamos en las múltiples opciones que la poesía hispanoamericana ofrece para reflejar la historia presente durante estos años que venimos analizando. Ante situaciones de evidente urgencia política, como las incorporadas por los poetas coloquiales a sus versos (véase el apartado anterior), podemos vislumbrar poéticas que tienden a la denuncia explícita, con un lenguaje claro y combativo (el propio Adoum durante sus primeros años en el exilio, la producción más comprometida de Mario Benedetti...), mientras que otros autores optarán por una denuncia mucho más implícita, ya fuera por vencer a la censura impuesta o por determinada postura vital o autocensura propia (la mayoría de la producción de Juan Gelman, poemarios como *El paseo Ahumada* de Enrique Lihn). Esta posibilidad para el vaivén entre la opacidad y la transparencia que parece permitir el presente como materia histórica para la poesía se debe, especialmente, al propio momento aludido. El tratar de un pasado cercano (o casi actual) conlleva una identificación informativa total (o casi) entre escritor y lector, por el simple hecho de compartir, en calidad de coetáneos, un mismo horizonte cultural. Por tanto, la alusión referencial del propio texto viene acompañada por la enciclopedia extra-referencial común, lo que implica no solo el conocimiento de los acontecimientos socio-políticos, sino también una visión del mundo. Estos apuntes son importantes cuando el interés poético cambia y enfoca una realidad histórica más lejana. Al aludir a hechos de un tiempo remoto –si bien la visión del mundo desde la que se escribe es, como acabamos de ver, eminentemente actual, en tanto que responde a una reescritura o reactualización histórica del pasado desde los postulados del presente– la poesía tiende a un mayor oscurecimiento del referente por el simple hecho de que este pertenece a una realidad, *a priori*, compartida en menor medida entre emisor y receptor, y el potencial simbólico-referencial de la poesía no admite una recreación del mundo tan completa como la de la novela y el teatro para suplir esa falta de contexto.

¹⁰⁵ Aunque no tiene un uso muy extendido, tomamos el término de «transgenericidad» tal como se plantea en los diversos ensayos editados y prologados por Silvana R. López (2015). Como la misma autora resume en el prólogo, esta etiqueta parte de la siguiente consideración: «La literatura latinoamericana, constituida en el

mayor dependencia de las relaciones transtextuales respecto a otros textos (con especial importancia de la historiografía, aunque no únicamente).

b) En segundo lugar, una respuesta interna, que responde a los procedimientos de la poesía como género independiente. En este sentido, podemos preguntarnos de qué manera la existencia de unos medios propios para la creación de un referido textual a través de la expresión del sentimiento explican el particular acercamiento del género al tratamiento de la historia.

Veamos estos aspectos detenidamente, pues se encuentran en la base de nuestro acercamiento a los poemarios estudiados.

3.2.5.1. Transgenericidad

Puesto que la poesía es el género que más difícilmente permite la transmisión de información objetiva y contenidos argumentativos, el acercamiento a los otros géneros literarios va a ser una de las posibles respuestas a la hora de tratar temáticas históricas: de ahí su condición épico-lírica, de la que ya hablamos.

La transgenericidad es una característica central de la poesía histórica y de su funcionamiento: el género amplía su registro y adopta rasgos de los otros géneros para compensar esa referencialidad histórica más compleja que lo define. Nos encontramos ante un tipo de poesía que se aleja de los cánones estrictos del género y se acerca, de diversas maneras, a lo narrativo y lo teatral, cuyas huellas pueden ser rastreadas en algunos aspectos centrales de nuestro estudio. Sin embargo, esta propensión hacia la hibridación genérica se encuentra compensada, en todo momento, por los propios modos del discurso poético, de ahí que el resultado sea siempre una combinación. Podemos estudiar dos tendencias centrales: una a la narratividad, que moverá esta poesía entre el desarrollo de personajes y acontecimientos y la abstracción; y otra a la teatralidad que se manifiesta, especialmente, a través de la utilización de las voces poéticas.

entramado de complejas relaciones entre tradiciones y fenómenos disruptivos, ha producido textualidades que se singularizan, entre otras, por sus desplazamientos y transgresiones de los protocolos de clasificación genérica» (2015: 11); se propone, por tanto, estudiar «las operaciones literarias que interactúan en el espacio textual produciendo deslizamientos transgenéricos cuyas incidencias trastornan los lenguajes, las poéticas y las categorías fundamentales de la literatura al provocar transformaciones en los géneros literarios, desvíos retóricos, establecimiento de nuevos linajes y genealogías, alteraciones en la continuidad espacial y temporal y en la construcción de verosímiles y subjetividades (2015: 11-12), «esa diseminación transgenérica como forma recurrente de transformación, borra, desdibuja o refigura, en forma incesante, los límites del espacio literario» (2015: 12).

A) Tendencia a la narratividad: entre el desarrollo y la abstracción

El carácter narrativo de esta poesía se refleja, principalmente, en la importancia que confiere al desarrollo de elementos estructurales propios de los textos épicos o narrativos, como son los personajes y, sobre todo, los acontecimientos.

La narración es significativa en un nivel microestructural, con lo que en nuestro análisis de los poemas observaremos la importancia de la presencia verbal y el valor que se otorga a la ilación argumental, en comparación con los cánones de la poesía lírica. Sin embargo, la narratividad en estos poemarios funciona, en última instancia, a un nivel macroestructural, de manera que estos poemarios constituyen verdaderos ciclos¹⁰⁶. La anécdota alcanza pleno sentido en la coordinación entre todos los poemas, que constituyen un conjunto cerrado cuya finalidad es la comunicación de ese contenido histórico.

En este sentido, podemos plantear el avance del argumento del poemario a través de secuencias narrativas. Cada uno de los poemas –o determinados fragmentos– oscilará entre una tendencia a la narración, confirmando mayor importancia a los acontecimientos del relato, o hacia el estatismo, con una transmisión de sentidos más característica de lo poético. Se observa, por tanto, una tensión entre la narración lineal y el fragmentarismo, entre lo narrativo y lo poético, que configura este discurso híbrido; de ahí que, aunque estos poemarios puedan funcionar de manera independiente en sus partes, únicamente adquieren todo su sentido histórico en su totalidad.

Como se desprende de lo anterior, tanto los personajes como los acontecimientos no van a tener un desarrollo plenamente temporal como sucede en la narrativa, sino que son más bien presentados en su esencia, casi de manera simbólica. Esto sucede porque la aproximación hacia los otros géneros es compensada, siempre, con las características propias del discurso poético, que se relacionan con la búsqueda de la abstracción y lo simbólico. Este, que en realidad es un rasgo literario en general, es llevado en la poesía a su máxima expresión, de igual manera –y en calidad de– que es el género que más privilegia la función poética, es el más esencialista. Así, toda figura o anécdota será incorporada con un propósito simbólico, como síntesis de determinados sentidos históricos. De hecho, la idea de la

¹⁰⁶ Como señala Kayser, la lírica en su sentido prototípico no tiene asunto (1992: 72); sin embargo, determinado grupo de poemas «puede resultar un conjunto cerrado y con él un auténtico ciclo cuando la serie de poemas corresponde a una serie temporal que llega a un término. Como fácilmente se comprende, con este desarrollo de la acción en el tiempo penetra en la lírica un elemento épico» (1992: 221); esta condición temporal nos ubica, de nuevo, entre la lírica y la épica.

literatura histórica como vehículo de ideas históricas esenciales o como condensación de ciertos significados y movimientos históricos –que ya hemos comentado respecto a la finalidad de la literatura histórica– implica esta tendencia a la abstracción que es llevada a su máximo exponente en la poesía.

B) Tendencia a la teatralidad: las voces poéticas

Aunque con una entidad menos definitoria que la narratividad, la poesía histórica también presenta un acercamiento a lo teatral. Además de cierta conatividad y presentización de lo representado que podemos considerar como base del discurso pero que resultan más complejas de determinar, las consecuencias de esta tendencia se observan, sobre todo, en el uso de las voces líricas.

El nombre de voz poética o sujeto poético alude a «la persona, personaje o ente de ficción que poetiza, es decir, aquella voz a quien debe atribuirse el discurso poético», como la define Vicente Cervera Salinas (1992: 15)¹⁰⁷. Este aspecto es especialmente variado en el campo de la poesía histórica, por el juego de voces poéticas que llega a permitir, como prueba la insistencia crítica respecto al uso de «máscaras líricas» o denominaciones similares. En consecuencia, podemos extraer algunas consideraciones de utilidad, a partir de los planteamientos de Cervera Salinas (1992: 16-17), quien diferencia entre:

a) Un sujeto poético implícito: cuando no es posible atribuir el texto a una voz poética determinada, sino que se debe a una voz anónima, identificada con el propio discurso, que no desliza alusiones que permitan aislar al sujeto que poetiza. Esta ocultación del sujeto al que atribuimos el discurso poético se relaciona con una búsqueda de objetividad y con el uso de la segunda o la tercera persona verbal. En este caso, la comparación más cercana y útil para nuestros propósitos es con el narrador omnisciente de la novela.

¹⁰⁷ La consideración de la voz poética ha sido uno de los principales avances en los estudios del género durante el siglo XX, con interesantes planteamientos derivados, sobre todo, del formalismo o el estructuralismo. Además, este aspecto se encuentra estrechamente relacionado con la consideración de la poesía desde un cierto grado de ficción, pues la voz lírica no tiene por qué coincidir con el autor del poema, como expresa claramente Carlos Bousoño: «la persona que habla en el poema [...] es, substancialmente, un personaje» (1966: 27). Por su parte, Jonathan Culler añade que «el personaje poético es una construcción, una función del lenguaje del poema, pero, aun así, desempeña el papel unificador del sujeto individual, y hasta poemas que dificultan la construcción de un personaje poético se basan para sus efectos en que el lector haya de construir una situación enunciativa» (1978: 242). La consideración de estas particularidades respecto a la creación de la voz poética son el principal argumento que permitiría hablar de la existencia de cierta ficcionalidad en la base del género poético; sin embargo, esta es tangencial y secundaria respecto a los rasgos dominantes de poeticidad y subjetividad. Además, estas ideas también sirven como argumento a favor de la especial construcción referencial de la poesía basada en el sentimiento, como tratamos poco más abajo.

b) Un sujeto poético explícito: cuando la voz poética es susceptible de ser reconocida en el propio texto como generadora del mismo. En este caso, es posible establecer algunas subdivisiones de interés:

- Sujeto explícito identificable personalmente: la voz poética se atribuye a un personaje concreto, ya sea real e histórico, ya sea ficticio; este procedimiento se encuentra relacionado con los llamados monólogos dramáticos y es de gran operatividad en la poesía histórica.

- Sujeto explícito no identificable: es posible atribuir el texto a un personaje pero este no puede ser determinado con un sujeto concreto; son casos en que la poetización se realiza desde una primera persona pronominal (yo, nosotros) que no podemos reconocer, de manera que hay determinada voluntad de manifestación de un sujeto pero no tanto de identificación.

- Cruce de voces poéticas: en este apartado existen varias opciones. Es posible la combinación de voces implícitas con repentinas manifestaciones de persona, de manera que la alusión al yo o el develamiento de la identidad pasará a considerar la voz como sujeto explícito, que puede dar sentido a versos anteriores a dicha develación. También podremos encontrar la alternancia de diferentes sujetos explícitos identificables, en una especie de diálogo, aunque formado, más bien, mediante la contraposición o alternancia de monólogos dramáticos. En otras ocasiones, el poeta puede identificarse como la voz del poema, de manera que se ubica dentro de la obra, en una mayor adecuación entre el poema y la realidad histórica del autor.

3.2.5.2. Transtextualidad

El intento por superar la opacidad y la menor capacidad de la poesía para transmitir información histórica a través de la relación con otros textos no solo conlleva un acercamiento a los otros géneros, sino también a la transtextualidad en su sentido más habitual, como relación o inclusión de otros textos en el propio discurso poético. Esta dependencia intertextual, que sirve para complementar, en cierto modo, la compleja referencialidad de la poesía, se manifiesta en diferentes niveles, que podemos dividir en dos núcleos: a) la dependencia de la historia como hipotexto y b) la determinación paratextual.

A) La historia como hipotexto

Como dejamos dicho, la información transmitida en poesía es menor que en los otros principales géneros literarios históricos; sin embargo, esta es también más significativa: los elementos históricos incorporados al poema son simbólicamente más determinantes, con mayor densidad de sentido. Esta poesía parece mantener una relación de hipertextualidad más estrecha con el referente previo; esto es, la relación del discurso poético como hipertexto con el hipotexto, la historiografía, y la operación transformadora llevada a cabo entre uno y otro, resulta todavía más determinante por la mayor distancia entre ambos discursos.

En este sentido, la poesía histórica presenta una tendencia que es casi norma: el apego a la historia. La escasa capacidad para la ficción del género, aunque presente de base, resulta poco determinante¹⁰⁸: la poesía tiende a mantenerse fiel a la verdad, lo narrado por la historiografía. El proceso de poetización no parece dirigirse hacia la ficcionalización en su sentido estricto, como creación o invención, sino que se enfoca en la selección de hechos, en la plasmación de su sentido histórico y en la transmisión de sentimientos a partir de ellos y la elaboración artística de los mismos.

Si cada uno de los acontecimientos, personajes o datos será significativo y condensará en mayor medida estos significados históricos, la decodificación y comprensión también implica un esfuerzo mayor. La recepción de la poesía histórica parece tender a la exigencia de un mayor conocimiento previo por parte del lector, que requiere una competencia cultural más cercana a la del autor para descubrir todos los sentidos históricos volcados en el texto.

Este discurso mantiene una relación intertextual con la historiografía de gran valor, altamente determinante. Estas fuentes, a través de las cuales el poeta ha adquirido su conocimiento histórico, pueden ser o no explicitadas en la obra, pero son, en todos los casos, no solo rastreables, sino muy influyentes en la elaboración del propio discurso poético¹⁰⁹. El estudio de esta relación con la historia como intertexto principal y de los elementos y puntos de vista trasladados a la poesía histórica –y cómo estos son incorporados, perpetuados o discutidos– es una vía de análisis que puede ofrecer, como veremos, interesantes conclusiones.

¹⁰⁸ Como acabamos de insistir en la nota anterior, al respecto de la creación de la voz poética.

¹⁰⁹ En este sentido, la explicitación de las fuentes históricas, incorporadas al poema como citas y con notas que remiten a los textos originales, como hace Adoum en el tercero de los *Cuadernos*, *Dios trajo la sombra*, no es sino llevar hasta el extremo esta relación intertextual con la historia, al señalar su evidencia en el propio discurso poético; sin embargo, aunque esta mención a las fuentes no tenga lugar, la historiografía como intertexto sigue estando presente y el trabajo de comparación sigue siendo pertinente y provechoso.

B) La paratextualidad

El paratexto ha llegado a ser una marca genérica clave en la novela histórica, como ha sido destacado por algunos de sus estudiosos (véase especialmente Fernández Prieto 1998: 169-176)¹¹⁰. También en la poesía histórica se revela como un medio de gran operatividad para insistir, de diferentes maneras, en las relaciones del discurso poético con la historia; los paratextos sirven para ubicar la obra dentro de la categoría de la literatura histórica.

Remitiendo a la propia terminología y teoría de Gérard Genette (1989 [1962], 2001 [1987]), el paratexto es un umbral, una zona de transición entre lo externo y lo interno al propio texto. Ahí reside su valor pragmático como mediador de la lectura, pues este «lugar de transacción» (2001: 8) entre lo interno y lo externo del texto implica un acto de orientación de la recepción, especialmente en casos de difícil caracterización, como la poesía histórica.

El propio Genette (2001: 8-12) diferencia dos grandes grupos paratextuales: el peritexto, que acoge todos los elementos paratextuales que aparecen insertos en el volumen del libro (títulos, intertítulos, prólogos, epígrafes...); y el epitexto, que subsume todos los mensajes externos al propio texto, pero que lo modifican de alguna manera, y que pueden dividirse de acuerdo con su carácter público (propaganda, artículos o entrevistas de los autores, etc.) o privado (correspondencia, diarios, cuadernos de notas...)¹¹¹.

En un sentido amplio, hay que insistir en la importancia de la idea de epitexto y su influencia en el propio discurso literario. A lo largo de nuestro trabajo, citaremos en numerosas ocasiones textos como entrevistas, artículos, etc., en los que el propio autor se refiere a la obra arrojando ideas interesantes sobre la misma o que pueden dar muestra del interés

¹¹⁰ Fernández Prieto resalta su importancia para la novela histórica, que «ha utilizado con profusión los elementos paratextuales para informar acerca de su proyecto semántico y pragmático, y para aclarar los términos del contrato de lectura. Como se ha visto en el capítulo anterior, los autores de novelas históricas mostraron desde el principio una clara conciencia genérica, que les lleva a hacer implícitas sus intenciones, a matizar su posición en la serie genérica y a conformar un *lector implícito* que guíase la conducta interpretativa del lector real» (1998: 169, cursivas en el original).

¹¹¹ De nuevo, Fernández Prieto menciona la importancia dentro de la novela histórica de elementos paratextuales como «título, subtítulo, contraportada, prólogos, epílogos, notas a pie de página, ilustraciones, epígrafes, etc.», puesto que «aportan informaciones al lector para orientarle en la interpretación, y para, en definitiva, situarlo en una determinada posición desde la que encarar su encuentro con la obra» (1998: 169). En concreto, citamos su comentario sobre el sentido y la utilidad de los prólogos en este tipo de novelas: «La mezcla entre lo histórico y lo ficcional genera una fuerte tensión en el género que parece requerir ciertos comentarios o justificaciones. El autor se vale entonces de los prólogos y de los epílogos para defender la autonomía y los derechos de la ficción, la intencionalidad estético-literaria de su discurso, y a la vez para declarar sus fuentes históricas, indicar el uso que ha hecho de los datos históricos, exponer su concepto del género, manifestar sus propósitos didácticos, etc.» (1998: 171).

que determinados temas tienen en su producción intelectual. Esto nos permitirá hablar de una verdadera fascinación por la historia en un autor como Adoum, además de comprender su concepción de la misma.

El peritexto es todavía más influyente en la visión que el autor quiere proponer al lector implícito de su obra. La mayoría de los poemarios de los que hablamos presentan diferentes paratextos que coadyuvan a su consideración como literatura histórica y añaden información de provecho para su análisis desde este punto de vista. En este sentido, tenemos en consideración tres elementos peritextuales que parecen revestir alguna importancia en los ejemplos mencionados de poesía histórica: a) los títulos de los poemarios o los epígrafes; b) la inclusión de textos no poéticos en el poemario (textos de cubiertas o guardas, prólogos, presencia de otros textos, citas o notas aclaratorias); y c) el acompañamiento de material visual. La poesía histórica de Jorge Enrique Adoum presenta ejemplos de todos estos umbrales paratextuales.

El título del conjunto de poemarios, *Los cuadernos de la Tierra*, está compuesto por sintagmas que remiten a la doble concepción del poemario: por un lado, histórico-objetiva (cuadernos) y, por otro, poético-subjetiva (de la tierra). Así, desde el primer momento, el poemario se ubica en un lugar intermedio, evidenciando toda la problemática de la que venimos hablando –como también hacen, de igual modo, títulos como el *Canto general* o el «Boletín y elegía de las mitas» y, en general, todos los comentados como configuradores de una nueva épica.

En cuanto a la inclusión de textos no poéticos, destaca el prólogo añadido a la colección a partir de la edición de 1988 por la Universidad de Guayaquil, con un contenido muy significativo, que será objeto del punto 4.1. de nuestro trabajo. Por último, aunque pueda parecer menos determinante, podemos destacar que la misma primera edición de 1952, con los dos primeros *Cuadernos* (al igual que otras posteriores), apareció acompañada por ilustraciones de Oswaldo Guayasamín, uno de los principales representantes del indigenismo pictórico ecuatoriano, aspecto que también suma sentidos a esa determinada tradición de recuperación cultural a la que se está adscribiendo la obra desde muy variados enfoques¹¹².

Volveremos sobre algunos de estos aspectos más detenidamente, pero quedan aquí como ejemplo de la importancia que los paratextos llegan a tener en la configuración del lector ideal dentro del marco de la poesía histórica.

¹¹² No olvidemos, en este sentido, el claro paralelismo con la primera edición del *Canto general* de Neruda, acompañada por ilustraciones de Diego Rivera.

3.2.5.3. Subjetividad y referencialidad poética

La tendencia al oscurecimiento del discurso poético, como hemos visto, conlleva una mayor dependencia intertextual, tanto hacia los otros géneros literarios –lo que implica el acercamiento a rasgos narrativos y teatrales– como hacia la historia –aspecto visible en la relación con las propias fuentes históricas, aunque también señalado a través de diferentes recursos paratextuales–. Aunque esos procedimientos intertextuales ayuden, en cierto modo, a la superación de la opacidad referencial de la poesía histórica, son también una evidencia precisamente de la misma e insisten, por tanto, en la menor –o más compleja– capacidad del género para la transmisión de determinados conocimientos históricos.

La poesía histórica se mueve en una doble tendencia: por un lado, la mayor dependencia hacia la historia, que se observa en la fidelidad a los acontecimientos históricos y en la escasa –o casi nula, en sentido convencional– presencia de la ficción; por otro lado, el oscurecimiento de esa información histórica a través de la primacía del mismo lenguaje por encima de lo contado. Sin embargo, estos mecanismos que son utilizados para minimizar el predominio de la función poética y su oscurecimiento del referente, no suponen su total negación, sino solo una determinada matización: diferentes maneras de establecer desiguales niveles de transparencia u opacidad en ese velo que es, al fin y al cabo, la hipervaloración del propio lenguaje característica de la poesía. Nos queda, entonces, preguntarnos por los mecanismos simbólicos y de representación referencial propios de la poesía.

Para desarrollar este aspecto, podemos retomar las propuestas de Ricoeur; como ya decíamos al principio de este apartado, Ricoeur plantea que la unidad del poema se apoya en su construcción de lo que denomina un *mood*, un valor afectivo, sobre el que hace recaer la particular referencialidad poética:

este «modo» es mucho más que una emoción subjetiva, es un modo de enraizarse en la realidad, es un exponente ontológico. Con él reaparece el referente, pero en un sentido radicalmente nuevo con respecto al lenguaje ordinario. Por eso, la distinción denotación-connotación debe considerarse totalmente problemática y ligada a una presuposición, propiamente positivista, según la cual sólo puede denotar el lenguaje objetivo de la prosa científica (1980: 205).

Queda así planteada la posibilidad de ampliar la noción de referencia más allá de una concepción estrictamente objetiva y descriptiva¹¹³. Esta solución a la que apunta Ricoeur respecto a la referencialidad de la poesía es especialmente provechosa para comprender cuál es el funcionamiento del género en casos como el tratamiento de la historia, en el que la referencialidad es más compleja al depender, en cierto modo, de un discurso previo como la historiografía. Así, comprendemos cómo la poesía histórica salva –a su manera, como hacen también el teatro y la novela– el problema de la construcción de un referido propio a través del referente histórico. Como propone Ricoeur,

Partimos de la tesis de que el lenguaje poético no denota nada; pero es cierto que da lugar a connotaciones imaginativas y emocionales. Ahora bien, ¿qué es una imagen poética? ¿Qué es una emoción o un sentimiento poético? En tanto que poética, una imagen es algo muy distinto a una representación fugaz. Es una creación del lenguaje y, simultáneamente, un esbozo del mismo. Este juego entre la imagen y el lenguaje convierte lo imaginario en la proyección de un mundo ficticio, en el boceto de un mundo virtual en el que podría vivirse. Nos encontramos, pues, en la ficción con el aspecto negativo de la imagen en tanto que función de lo ausente o de lo irreal. La imagen lleva a cabo, en este sentido, la suspensión o la *epoché* de la realidad cotidiana. Pero dicha *epoché* sólo es el aspecto negativo de la ficción. Esta da lugar a lo que podría llamarse «referencia creadora»; término con el que se designa su capacidad de «recrear» la realidad.

El sentimiento poético ha de comprenderse del mismo modo. No es meramente una emoción que afecte a un sujeto de forma pasajera y más o menos violenta. El sentimiento es, como la imagen, una creación del lenguaje. Es el estado anímico que configura un poema determinado en su singularidad. Al igual que la ficción –constituye su contrapartida–, tiene la misma estructura que el poema. Además, bosqueja un mundo, sin conferirle la forma articulada del discurso, sino la forma global de la fisonomía de las cosas captadas como un todo. Un estado anímico no es una afección interna, sino un modo de encontrarse entre las cosas. También aquí, la *epoché* de la realidad cotidiana, hecha de objetos distintos y manipulables, es la condición necesaria para que la poesía dé lugar a un mundo a partir del estado anímico que el poeta articula en sus palabras.

La tarea de la interpretación, por tanto, consiste en extraer, de la imagen y del sentimiento poéticos, el mundo que éstos proyectan, libre, mediante la suspensión, de la referencia descriptiva. La creación de un objeto sólidamente constituido, como el propio poema, motiva que el lenguaje abandone la función didáctica del signo; pero conlleva la apertura de un nuevo acceso a la realidad mediante la ficción y el sentimiento (1980: 54-55)¹¹⁴.

¹¹³ «La capacidad referencial no es una característica exclusiva del discurso *descriptivo*, sino que también las obras poéticas *designan un mundo*. Esta tesis parece difícil de sostener porque la función referencial de la obra poética es más compleja que la del discurso descriptivo, e incluso paradójica, en un sentido fuerte. [...] [L]a obra poética sólo abre un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O, por decirlo de otro modo, en la obra poética, el discurso pone de manifiesto su capacidad referencial como referencia *secundaria* gracias a la suspensión de la referencia *primaria*. Por ello, podemos caracterizar, con Jakobson, la referencia poética como referencia “desdoblada”» (Ricoeur 1980: 52, cursivas en el original).

¹¹⁴ En realidad, los planteamientos de Ricoeur no conllevan sino una revisión de algunas ideas anteriores desde sus propios presupuestos e intereses. Por ejemplo, no está alejado de ideas expresadas por el ya citado Wolfgang Kayser, quien plantea que el lenguaje lírico es «la manifestación de una emoción en que lo objetivo y lo subjetivo se han compenetrado» (1992: 445); o, de manera más extensa: «Tampoco en lo lírico falta objetividad, aunque sólo fuera porque la obra poética tiene que crear la situación desde la cual se manifiesta. Pero la objetividad, en lo lírico, no es sólo base para la manifestación subjetiva. No permanece rígidamente

En definitiva, la particular construcción del referido poético está basada en la subjetividad y la transmisión del sentimiento. Aunque la poesía implique una creación de mundo menos completa en su sentido discursivo o denotativo que la narración novelesca o la representación dramática, también este género se basa en ese mismo procedimiento. Pese a la primacía de la función poética sobre la referencial, esta última no acaba por ser plenamente desterrada, sino que se llega a ella, además, por la otra función poética dominante en el discurso poético, la emotiva. La poesía apela a la transmisión subjetiva de emociones a través de la carga artística del lenguaje, pero este proceso no niega la referencialidad: al contrario, la implica siempre, como base.

Por tanto, cabe relacionar esta peculiar construcción referencial de la poesía con la doble tendencia que mueve a la poesía histórica entre la importancia de la historia y la de su propio discurso. La poesía histórica se sustenta, igual que el resto de literatura histórica, en una relación intertextual con la historiografía. Sin embargo, los propios recursos del género implican un acercamiento a la historia que no se interesa tanto por representar o narrar determinados acontecimientos históricos de manera exacta; el interés principal será su conversión en material artístico para transmitir un estado de ánimo derivado de ellos. Este género se centra plenamente en la hipervaloración de lo artístico-emotivo, creando una referencialidad que sobreentiende esa construcción histórica previa para favorecer una sentimentalidad derivada de ella; hace primar, por encima de los acontecimientos, la propia interpretación artística, subjetiva.

El interés principal de esta poesía histórica no es tanto comunicar una información concreta sobre los acontecimientos, sino determinada traducción emotiva de aquellos, como ya hemos expuesto, de manera que la finalidad de la poesía histórica se revela paralela a la de los otros géneros literarios del discurso histórico. De la misma manera que lo hacen –por sus propias vías– el teatro y la novela, llega también la poesía a cumplir con el propósito básico de la literatura histórica, como ya hemos visto: la reinterpretación de la historia. En este caso, por tanto, prima todavía más el factor emotivo de los hechos históricos: aunque el

contrapuesta a la subjetividad: en lo lírico se funden el mundo y el yo, se compenetran, y esto se lleva a cabo en la agitación de un estado de ánimo que es el que realmente se expresa a sí mismo. Lo anímico impregna la objetividad, y ésta se interioriza. La *interiorización* de todo lo objetivo en esta momentánea excitación es la esencia de lo lírico» (Kayser 1992: 443). Tampoco olvidemos las ideas respecto a la ficcionalidad base de la voz poética ya mencionadas, puesto que también explicitan esta idea de una construcción referencial determinada y totalmente necesaria, pese a que no sea central y se encuentre subordinada a la transmisión de cierta subjetividad.

conocimiento explicativo pueda ser menor –o más difícilmente compartido–, en última instancia, lo importante es la interpretación que el autor tiene de esos acontecimientos narrados, condensada en el valor emotivo del lenguaje poético. La menor objetividad de la poesía es compensada, precisamente, por su subjetividad: la apelación al sentimiento conlleva una visión de la historia y, con ella, un mensaje destinado a la concienciación histórico-política e, incluso, a la movilización, del lector respecto al presente.

En definitiva, si el viaje al pasado de la literatura histórica es una vía de conocimiento del presente y los hechos no interesan tanto como verdades históricas cuanto como enseñanza para la actualidad, la poesía apela directamente a estos sentidos a través de la emoción. Esa búsqueda, característica del período, en torno a la identidad histórica latinoamericana y la exigencia histórica de compromiso hacen, también de la poesía, un vehículo idóneo para manifestar determinado conocimiento histórico desde la inmediatez y la sentimentalidad. Así, aunque no será el vehículo principal y más conocido de toda esta problemática histórica –la hegemonía, es evidente, es ostentada por la novela histórica–, estos años nos permiten rastrear una peculiar tendencia histórica en la poesía que se mueve entre la épica y la lírica, que se explica por sus relaciones con la historia y que, en definitiva, también aquí busca el ideal de la época: conmover más que enseñar, movilizar más que instruir, o, como decía Mario Benedetti, aludir más que eludir.

Dentro de la categoría de la literatura histórica, la poesía se ha presentado como el género de más compleja definición. El principal motivo es el predominio de la función poética, que implica una referencialidad más compleja, problema especialmente acuciante cuando este macrogénero se construye a través de una particular relación de dependencia con la historiografía previa. Sin embargo, como hemos visto, la poesía histórica presenta una serie de características que nos permiten superar esa problemática.

Por un lado, observamos diferentes recursos que intentan favorecer la transmisión de contenido histórico a través de la intertextualidad: esta nos lleva tanto a la transgenericidad como a la importancia de la historia como intertexto principal, cuestión explicitada a través de los paratextos y, ante todo, modulada por la relación con las fuentes. Por el otro, podemos apreciar la particular relación referencial histórica que implica este género, con un acercamiento propio a la finalidad principal de la literatura histórica a través del propio valor artístico y emotivo del discurso poético, especialmente explotado para la transmisión de esos sentidos relacionados con la historia, como veremos en nuestro estudio del lenguaje y los recursos tropológicos.

Todas estas características derivadas del discurso poético y sus particularidades dentro de la categoría de literatura histórica se encuentran en la base de nuestro estudio de *Los cuadernos de la Tierra*.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

SEGUNDA PARTE
LOS CUADERNOS DE LA TIERRA
COMO POESÍA HISTÓRICA



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

IV

LOS UMBRALES A LOS CUADERNOS DE LA TIERRA: TEXTOS, PARATEXTOS E HIPOTEXTOS

4.1. EL «PREFACIO DEL AUTOR»: DEFINICIÓN, EXPLICACIÓN Y DEFENSA DE LOS *CUADERNOS*

En 1988, publicado por la Universidad de Guayaquil, aparece un volumen que recopila casi al completo la serie de poemarios titulada *Los cuadernos de la Tierra*; pasaban más de veinte años desde la edición de la Casa de la Cultura Ecuatoriana que, en 1963, había reunido, por primera vez, los volúmenes publicados, de manera independiente, durante casi una década: *Los orígenes y El enemigo y la mañana* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952), *Dios trajo la sombra* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959) y *Eldorado y Las ocupaciones nocturnas* (Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961)¹¹⁵. Posteriormente, el poeta iba a rescatar un sexto y último cuaderno que, tras haber sido abandonado, había permanecido oculto largo tiempo: *Tras la pólvora, Manuela*; este, aunque escrito a mediados de los años sesenta, es recuperado en el volumen *El amor desenterrado y otros poemas* (Quito, Editorial El conejo, 1993) y, desde entonces, reincorporado al conjunto de los *Cuadernos*, como se aprecia en las sucesivas ediciones de la poesía completa de Jorge Enrique Adoum (2005, 2008a, 2010), a las que hay que añadir la reciente impresión española de *Los cuadernos de la Tierra* (2016), a partir de la que citaremos los poemas indicando tan solo el número de página.

¹¹⁵ Aunque los dos primeros poemarios y los dos últimos fueran editados en conjunto, las ediciones completas de *Los cuadernos de la Tierra* presentan una numeración que no deja dudas respecto a la independencia e identidad propia de cada uno de ellos dentro del proyecto.

Desde aquella edición de 1988, *Los cuadernos de la Tierra* incluyen un «Prefacio del autor»¹¹⁶. Como corresponde a este tipo de paratexto cuando el autor lo concibe con verdadera identidad, supone un pacto de lectura, a través del que Adoum guía la interpretación de la obra. Este primer umbral, además de establecer un diálogo con el lector, refleja, de manera más o menos consciente, algunas de las reflexiones o preocupaciones que se encuentran en la génesis de estos textos¹¹⁷.

La misma aparición de este tipo de paratexto, por su propio carácter, apunta a una intencionalidad que vemos confirmada por su contenido: el poeta siente la necesidad de amparar su obra a través de ciertas apostillas expresadas de manera más directa. Jorge Enrique Adoum muestra, en estas palabras preliminares, un cuidado permanente por definir, explicar y defender la propuesta poética de *Los cuadernos de la Tierra*.

Son varias las razones que pueden justificar esta postura. Pese al temprano reconocimiento en el que nos pueden hacer pensar los premios que, como ya dijimos, acompañaron a algunos de estos volúmenes, la obra también suscitó algunas críticas cuestionadoras o abiertamente negativas respecto a su valor formal y, en mayor medida, su parcialidad ideológica. En este prólogo, Adoum responde a esas valoraciones –incluso de manera directa, puesto que algunas de ellas son recuperadas y respondidas en estas líneas– y, al mismo tiempo, expresa algunas de sus ideas respecto a la poesía en general y sus *Cuadernos* en particular; el motivo central de este prólogo, por lo tanto, es una defensa ante la crítica o, incluso, la incomprensión a las que, a su entender, se había enfrentado su obra.

Pero esta necesidad de explicación no responde únicamente a ataques externos, sino que proviene, también, de un autocuestionamiento. A lo largo del prelude, el poeta deja entrever sus dudas respecto a su creación; asistimos a un comentario referido al propio proceso de la escritura y a una labor de autocrítica que nos remiten, de manera necesaria, a una (al menos, incipiente) conciencia de la compleja definición genérica y la heterogeneidad textual de los *Cuadernos*.

¹¹⁶ En la edición de *Poesía hasta hoy* (2008) el prefacio aparece, como indica el autor, con algunas correcciones y cambios; la mayoría de ellos son menores, pero hay alguna divergencia llamativa, de manera que citaremos por la edición original (1988).

¹¹⁷ Dentro del marco de la propia obra habría que tener en cuenta otros paratextos secundarios, cuyo valor ya hemos resaltado en algunos casos pero que, de cualquier modo, ocupan un lugar muy secundario en cuanto a la carga ideológica o interpretativa en comparación con los textos que trabajamos en este capítulo. No obstante, recordemos el valor visual que mencionábamos en el capítulo anterior, además de la importancia de ciertos textos de cubierta o similares, que aparecerán como argumentos secundarios dentro de estas páginas.

El prefacio está dividido en dos partes –partición señalada gráficamente con el uso de asteriscos separadores– que responden, a grandes rasgos, a esas dos ideas recién enunciadas: la primera parte, la más extensa, desarrolla el surgimiento, agotamiento y finalidad o interés de la obra, de acuerdo con determinada concepción de la poesía; la segunda, a su vez, recopila diversas citas ajenas respecto a los *Cuadernos* y emprende un diálogo con las mismas, de manera que amplía o matiza algunas ideas centrales también en la primera parte, pero siempre con la recepción como origen directo¹¹⁸.

4.1.1. Necesidad de fijar el sentido histórico de los *Cuadernos*

Desperdigadas aquí y allá, casi siempre de pasada dentro de otro argumento –como un sobreentendido, pero uno que se quiere remarcar–, Adoum hace alusiones que delimitan el tema de los poemarios, en un ejercicio de orientación del significado. Si una preocupación es constante en estas líneas es la de definir el sentido histórico de los *Cuadernos*, incluso desde sus aspectos más básicos.

La misma primera frase funciona en este sentido, pues aúna la concepción de la obra con su intencionalidad: «Debo haber comenzado a hacer palotes en estos cuadernos –como para aprender en ellos patria y escritura– en 1950 o 1951» (1988: IX). Poco más abajo recuerda el agotamiento de la obra, definido con unas palabras nuevamente reveladoras: «Me he preguntado muchas veces qué pasó entonces, en qué momento y por qué la biografía personal dejó inconclusa la historia colectiva comenzada» (1988: X). Incluso, aunque ya para plantear la imposibilidad –o, más bien, la superación– del tipo de poesía desarrollada en los *Cuadernos*, alude al género de la epopeya y la noción general de lo que este concreto tipo de poesía implica: «me di cuenta de que cantar el pasado, las glorias pretéritas, las hazañas de que no participamos, las batallas en que no combatimos, la epopeya que no escribimos, lo ajeno al fin y al cabo, era una evasión hacia atrás» (1988: XV); «¿puede escribirse

¹¹⁸ Al inicio de esta segunda parte podemos ver, en efecto, que la causa que explica este diálogo con la recepción de la obra es la incompreensión que el autor había vivido por parte de la crítica o sus lectores. Después de señalar que valoraba los *Cuadernos*, al menos, como «datos de una biografía colectiva» (1988: XIX), Adoum apostilla: «Datos no demasiado claros, por lo demás. De todos modos, eso es lo que me han dicho algunos estudiantes martirizados por sus profesores de literatura con el estudio de esos textos (yo los he visto en las bibliotecas haciendo una copia a mano de esas páginas, a veces sin comprenderlas, y pasándolas luego a sus compañeros, puesto que las primeras ediciones estaban agotadas [...]) Por eso transcribo aquí, con afán pedagógico, la interpretación, acertada, que de ellos han hecho otros autores: si los estudiantes la copian no será la primera vez y pueden defenderse diciendo que yo mismo les induje a hacerlo» (1988: XIX). La excusa práctica, más o menos cierta, no resta fuerza a la breve pero rotunda valoración respecto a la (posible) falta de claridad de la obra.

un canto al héroe en una sociedad que nada tiene de heroica? ¿De qué barro, de qué vivencia saldrían las palabras apropiadas para la epopeya?» (1988: XVI). Y, por último, tras una consideración respecto a la adecuación entre técnica y tema que desarrollamos más adelante, concluye de nuevo: «Ahí se quedaron esos *Cuadernos*, tal como se publicaron cuando yo no podía hacerlo mejor, cuando creía que algo valían, por lo menos como datos de una biografía colectiva» (1988: XIX).

El prólogo se vertebra sobre una idea central que va a definir esta poesía como un intento expreso de aprehender la patria o trazar una biografía colectiva; esta temática histórica vincula el proyecto poético con ciertas características del género clásico de la epopeya. El mismo Adoum inserta su poesía, de esta manera, en esa corriente épico-lírica que despuntaba durante aquellos años, y cuya importancia él mismo había valorado positivamente, como hemos estudiado en capítulos anteriores.

Más allá de esta definición u orientación básica, este exordio contiene numerosas apostillas de carácter temático. No es posible pasar por alto el afán por enunciar, de manera explícita, el contenido narrado en los *Cuadernos*. Algunos de los testimonios externos que son citados por Adoum parecen no solo un aval de la finalidad histórica de estos poemarios, sino una excusa para insistir en el carácter referencial de los mismos y aclarar su asunto; estos son los siguientes, según aparecen en el mismo prólogo del poeta ecuatoriano:

... Estos cuadernos forman, en realidad, un extenso poema interpretativo de la historia y el paisaje ecuatorianos. [...] El autor ha intentado una valoración estética de nuestra leyenda y de nuestros símbolos nacionales...

Los orígenes, dividido en cinco cantos, presenta el cuadro mural de nuestro pueblo o, más bien dicho, de nuestra inicial confederación de pueblos indígenas, en lucha contra la naturaleza hostil y el hambre, bajo la protección oscura de las deidades primitivas y telúricas. Los elementos, los mitos, el pavor religioso, las labores agrícolas, son los motivos de estos cinco primeros cantos. Luego, en *El enemigo y la mañana* [...] el poeta narra [...] la aventura y el combate del hombre ecuatoriano contra el conquistador y el invasor, el amanecer de una patria libre y hermosa, anhelante de reivindicación y de paz solar¹¹⁹.

Dios trajo la sombra tiene un Prólogo: «Estirpe de conquistador», en verso. El conquistador [...] no es, naturalmente, Cortés el Licenciado, ni Valdivia el caballero, ni Ercilla o Jiménez de Quesada, poetas. La sombra de los Pizarro llena de rencor al indio que clama desde el fondo de la historia poética [...]. Es como si un descendiente de Incas contara la invasión de su tierra por un ex porquerizo extremeño. [...]

El poema está dividido en dos partes. Y las «Notas» finales dan la fuente de los documentos citados. La parte final del poema es una elegía a Atahualpa-Atahualpa. La

¹¹⁹ La nota del mismo Adoum aclara la procedencia: «Jorge Carrera Andrade, Veredicto del Jurado Calificador del Concurso de Poesía “Medardo Ángel Silva”, convocado por el Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Guayaquil, noviembre de 1951» (1988: XX). Este mismo texto, o una versión abreviada, habría aparecido en la solapa de la edición de 1952, que es reproducida en el volumen que citamos (Adoum 2016: 220-221).

oscura historia de este usurpador indígena es elevada poéticamente por encima de la formidable hazaña española de la Conquista [...] ¹²⁰. (Los paréntesis reemplazan en estos párrafos los criterios de valor literario propiamente dichos, excesivamente generosos de ambos autores.) (Adoum 1988: XX-XXI).

Adoum se sirve de las palabras de Jorge Carrera Andrade y de Carlos D. Hamilton para presentar las claves de los poemas. Antes de la propia lectura, el receptor ya conoce el contenido histórico que va a ser revisitado durante la misma: el surgimiento de la civilización en *Los orígenes*, la expansión del Incario en *El enemigo y la mañana* y la conquista española en *Dios trajo la sombra*, siempre desde la perspectiva del Ecuador actual. Las citas son recuperadas, por lo tanto, como una guía del argumento de cada uno de los poemarios ¹²¹.

Podemos preguntarnos si la inclusión de esos textos ajenos supone una respuesta a las críticas que se habían hecho eco de la complejidad formal y el oscurantismo semántico de estos poemas. La interrogación se presta a diversas soluciones: es posible ver estos testimonios como una muestra de aquellas lecturas que sí habían comprendido cabalmente estos versos y, en consecuencia, como una refutación de aquellos reproches; por el contrario, la misma presencia de estos avales externos puede interpretarse como una aceptación, siquiera parcial, de aquellos ataques, de manera que estas explicaciones en prosa se conciben como una ayuda ante aquella supuesta falta de claridad de la poesía. Posiblemente, sea una combinación de esas dos opciones la que verdaderamente debamos entrever en estas líneas. Una idea queda clara, en cualquier caso: este afán por especificar el contenido de la obra demuestra que esta no siempre había sido descifrada en su totalidad y que el autor intentó, dentro de sus medios, defenderla, aunque no siempre de manera directa, sino sirviéndose de aquellas exégesis que considera acertadas.

Adoum también aprovecha, en varias ocasiones, algunos de los comentarios recibidos para remarcar o acotar el contenido histórico de los poemas o, incluso, para desarrollar algunas deliberaciones más profundas respecto a su postura poética. En este sentido, aunque parte de la crítica a los *Cuadernos* había apuntado a su irracionalismo formal, el gran centro resulta, sin ninguna duda, su carga ideológica. Estos reproches se centran, con especial énfasis, en el punto de vista desde el que son revisitados la figura del indígena y el período de

¹²⁰ La cita original es de Hamilton (1965: 277).

¹²¹ Aunque la recepción crítica todavía era menor, también más adelante encuentra lugar para realizar aclaraciones de esta índole respecto a los dos últimos *Cuadernos*, como vamos a ver poco más abajo.

la conquista española, dos temas estrechamente interrelacionados e ineludibles para cualquier autor interesado en el estudio de la historia americana¹²².

La variedad y divergencia de posturas políticas desde las que se han interpretado los *Cuadernos* es ejemplificada en el prólogo a través de los análisis de Yurkievich y Hamilton. Para el primero, «en versión denostadora para España, Adoum reitera los tópicos de la conquista enfocados por la reprobación americana: indios puros, íntegros, candorosos, que habitaban en un mundo virginal en comunidades armonizadas con la naturaleza, profanadas y destruidas por la rapacidad del invasor» (en Adoum 1988: XXI)¹²³; mientras que, para el segundo, «el imperio incaico no tiene para el poeta ecuatoriano el color rosado del idilio socialista con que sueñan antropólogos y ensayistas anticuados. Cuando en la lengua del Inca imperial “se vuelve oral el nudo” de los quipus, el indio ecuatoriano comienza su milenaria esclavitud» (en Adoum 1988: XXI)¹²⁴.

Estas lecturas enfatizan razonamientos casi contradictorios, de acuerdo con la actitud de cada uno de los críticos; sin embargo, no llegan a «excluirse recíprocamente», como propone Adoum (1998: XXI): según se puede comprobar con la consulta de los textos completos de ambos críticos, la interpretación de Yurkievich se centra en *Dios trajo la sombra*, mientras que la de Hamilton lo hace en el poemario anterior, lo que explica esas divergencias en la valoración¹²⁵.

Como vamos a ver, Adoum admite cierto partidismo a favor de los vencidos en su interpretación histórica, lo que hace que la visión de los incas sea mucho más negativa en el segundo poemario, cuando son los agentes de la conquista, que en el tercero, en el que pasan a ser las víctimas y no los opresores; se trata de un cambio de perspectiva de acuerdo con la valoración moral que el autor aplica a diferentes momentos de la historia, emparentados en su sentido pero no en sus actores¹²⁶. En el fondo, ese compromiso político, más allá de los

¹²² Ya hemos planteado la insistente recuperación literaria de este momento histórico ineludible en la configuración de América en el primer apartado del segundo capítulo. Adoum reflexionó insistentemente sobre la importancia y el sentido del descubrimiento y la conquista, como queda patente tanto en nuestro estudio de otros paratextos, en el siguiente epígrafe, como en el análisis temático de los *Cuadernos*, en el capítulo sexto.

¹²³ La cita original es de Saúl Yurkievich (1972: 8).

¹²⁴ La cita original es de C.D. Hamilton (1965: 226).

¹²⁵ Hamilton también critica la visión de la conquista española, planteando respecto a Atahualpa que «la oscura historia de ese usurpador indígena es elevada poéticamente por encima de la formidable hazaña española de la Conquista» (1965: 226), de manera que se aproxima, en este sentido, a las citadas palabras de Yurkievich.

¹²⁶ En este mismo texto, Adoum reconoce que «la visión de la sociedad inca es mucho más crítica que, en *Dios trajo la sombra*, en *El sol bajo las patas de los caballos*» (1988: XXII), en la que Rumiñahui increpa a Atahualpa: «aquí es cierto que el gentío no siembra antes de que entierres la primera semilla. Si un año te olvidaras, no habría maíz. De tan acostumbrados a obedecer, no están acostumbrados a pensar. [...] No hemos tenido paz sino a la fuerza, obligando a la gente a ser feliz, mandando provincias enteras de espías a otras provincias. Así hemos hecho un país de tristes, país de desterrados.» (el fragmento es citado, con supresión

matices concretos entre ambos, es el criticado tanto por Yurkievich como por Hamilton. Este último, por ejemplo, llega a proponer que «[n]o creo que el arte deba servir ni de instrumento político, ni de vehículo didáctico o de arma de lucha. El arte tiene en su propia libertad desinteresada su nobleza. Pero el “comunismo” de muchos de estos poetas, sobre todo en Vallejo y en Adoum, no enturbia la clara fuente de su poesía» (1965: 222).

A partir de esas objeciones hacia la toma de partido por los vencidos y, en consecuencia, la crítica a todo tipo de conquista e imposición del poder, Adoum medita sobre su particular reescritura de la historia. Como poeta, su interés no reside en la búsqueda de una pretendida (y acaso imposible) objetividad, sino en una lectura sentimental, subjetiva, capaz de observar desde otro punto de vista esos acontecimientos, sus causas y consecuencias:

[Y]o no soy un historiador sino un hombre que trabaja las ideas y las palabras, tan duras como los metales. Si en ese texto [*Dios trajo la sombra*] me proponía plantear el encuentro de dos culturas –lo cual es un decir, irresponsable e inexacto, puesto que una de ellas vino expresamente acá, desembarcó, agredió, violó, saqueó, ofendió, humilló, asesinó, y lo sigue haciendo, en cierto modo, en nombre y defensa de principios e intereses que no son los nuestros–, no me interesaba hacer un balance «objetivo» de la sociedad incásica. (Asimismo, si hoy fuera capaz de escribir un canto de amor a Nicaragua, no se me ocurriría siquiera tratar de ser «imparcial», señalando, por ejemplo, que allí cerraron una radio y un periódico infames, de esos que hacen elogio del enemigo extranjero: primero, porque yo he tomado partido por el futuro y, luego, porque en ningún poema de amor, desde el *Cantar de los cantares* hasta hoy día, jamás se ha dejado constancia de que la bien amada sea tuerta, gorda o coja.) Ni me preocupaba, por lo mismo, que en ese Cuaderno, «la visión sectaria prejuiciada de la cristianización de las Indias, el aprendido odio a lo español cristiano, empaña las puras fuentes de esta poesía»¹²⁷. Sobre todo porque nunca fueron ni quise que fueran «puras» (Adoum 1988: XXIII).

Al igual que hemos observado con los dos primeros *Cuadernos*, Adoum aprovecha los comentarios acerca de *Dios trajo la sombra* para aclarar su contenido. Pero, lo que es más, esta argumentación contra las críticas a su postura ideológica nos lleva a una de las claves medulares de su obra. El poeta señala, de manera directa, su diferencia respecto al historiador, en una declaración de intenciones acerca de esta poesía histórica: en ningún momento se

incluida, en el mismo prefacio, XXII). El contenido de la cita, en el conjunto de los *Cuadernos*, tiene su correlato no en *Dios trajo la sombra*, sino en *El enemigo y la mañana*, incluso con palabras textuales (remitimos a nuestro análisis de este poemario); esto se debe tanto a esa toma de partido en los *Cuadernos* a favor de los vencidos como a una progresiva conciencia de la historia como repetición, con la que el autor se va sintiendo más cómodo con el avance de su obra poética y que es llevada a su extremo, precisamente, en la mencionada obra teatral, también gracias a la visualidad y recursos que esta permite ante la materia histórica.

¹²⁷ La cita original es de Hamilton (1965: 228).

trata de la exactitud o la pretensión de objetividad, sino de determinados sentidos subjetivos; lo que el poeta busca es la interpretación emotiva de la historia¹²⁸.

Este recorrido por la recepción –y el correspondiente comentario– todavía prosigue con los dos últimos poemarios. En referencia a *Eldorado*, Adoum afirma haber recibido una única observación, en una «carta que, por ser personal, mal podía yo, ni puedo ahora, hacer pública» (XXIII), en la que Octavio Paz le había afirmado su preferencia de este cuaderno por sobre el resto, «quizás porque el descubridor se asemeja al poeta en su aventura, cuando arrastrado por su destino, más que por el río, no puede volver atrás ni detenerse» (*ibid.*). Esta interpretación alegórica en la que Adoum encuentra la posible justificación para el halago de Paz revela, de nuevo, una fuerte conciencia respecto a la propia obra poética: el alejamiento de una referencialidad más clara es una de las consecuencias de las búsquedas técnicas durante la evolución de los *Cuadernos*, aspecto que puede acercar estos versos a los del mexicano, pese a las diferentes concepciones poéticas de ambos autores.

Por último, Adoum también da muestras de una directa malinterpretación de algunas de las composiciones de *Las ocupaciones nocturnas*:

Cuando leí parte de ese libro, inédito todavía, en la Casa de la Cultura de Guayaquil, me sorprendió ver en el público a un amigo que no era propenso a la literatura. Y debo haberle defraudado pues me dijo que había asistido a ese acto atraído por el título que, a su juicio, era «muy sugestivo». Alguien me reclamaba un nuevo Cuaderno «donde se cante a los trabajadores de hoy, que lo merecen tanto o más que los agricultores y sastres de la Colonia, por ejemplo». Mas sucede que «Agricultura» y «Sastrería» –los textos en que sin duda pensaba– se refieren a la introducción de la propiedad privada de la tierra en nuestra sociedad aborígen y a nuestra capacidad de resistir vivos a la maledicencia, respectivamente. «La dama tapada» que, retomando en el título una leyenda quiteña, pretende ser una evocación de la muerte, figura en una antología mundial de la poesía erótica, aunque algunas imágenes quizá lo justifiquen. Todo ello se debe probablemente al hecho de que la «tendencia a una precisión fatal», llevada hasta sus últimas consecuencias, hace que sea «imposible ver claro cuando se quiere ser preciso y reducir la palabra y la frase al mínimo», prescindiendo, por superflua, incluso de la anécdota; sucede entonces, como en el caso de Valéry, que «los poemas significan lo que los demás quisieron que significaran»¹²⁹ (XXIII-XXIV).

Pese a la propia evolución poética dentro de los *Cuadernos*, idea a la que el mismo autor apunta en este párrafo al plantear ese movimiento hacia una mayor precisión y la supresión de la anécdota –y en la que profundizamos en las próximas páginas–, esta poesía sigue

¹²⁸ Todo ello, además, se encuentra certeramente alineado con los sucesivos cuestionamientos respecto a la objetividad de la historiografía, que desde mediados del siglo XX van planteándose tanto desde la filosofía de la historia como, también, desde la literatura, como hemos tratado de desarrollar en la primera parte de esta tesis.

¹²⁹ Tras las comillas el propio autor remite a su texto sobre Valéry en *Poesía del siglo XX* (1957: 14).

topándose con lecturas inesperadas o, al menos, como se pone en evidencia, totalmente ajenas a su intencionalidad. A partir de estos últimos ejemplos de incompreensión, el prefacio culmina con un mensaje cercano al pesimismo: todo el esfuerzo de explicación y defensa desarrollado a lo largo de este prefacio acaba por admitirse como un intento posiblemente vano, pues la clave interpretativa, más allá de los propósitos del autor, se encuentra en las manos del lector¹³⁰.

Hasta el momento, nos hemos centrado especialmente en la segunda parte de esta introducción porque, al ser en la que Adoum dialoga con sus comentadores, es la que mejor plasma esa tentativa de explicación. La primera parte, al contrario, supone una exposición respecto a la concepción, el desarrollo y los motivos del agotamiento de ese proyecto poético que son *Los cuadernos de la Tierra*.

No es posible dejar de mencionar que estas dos partes conjugan, de nuevo, el «pesimismo colérico» que, como ya dijimos, resume bien el carácter del autor, a través de esta combinación entre lucha y descrédito, entre la esperanza en la utilidad de la literatura y la aceptación de su derrota. Si en esta segunda parte del prólogo observamos cómo el persistente trabajo por darse a entender y explicar su obra concluye con la asunción de la posibilidad de que la poesía no cumpla con sus intereses sino con aquello que el lector interprete, la primera parte presenta un movimiento contrario: la auto-explicación de su concepción poética y la búsqueda de las razones, en este caso personales, del fracaso de la obra, no es impedimento para una reivindicación del propósito que mueve estos poemarios.

4.1.2. Concepción poética

La primera idea que encontramos en el prefacio de *Los cuadernos de la Tierra* es un cuestionamiento de la propia obra. Jorge Enrique Adoum se interroga acerca de lo que es o debe ser el acto poético y muestra las desgarraduras internas de una concepción poética contradictoria: por un lado, la idea inicial de estos poemarios los concibe como un ciclo unitario de naturaleza programática; por el otro, con el paso del tiempo, el mismo autor reafirma su consideración de la poesía como el género literario más voluble y, por tanto, menos apto para su sujeción a través de determinadas normas o guías previas. En consecuencia, algunos

¹³⁰ Además, esta –al menos, parcial– claudicación es enunciada, llamativamente, a través de la cita de un poeta que se encuentra en los antípodas de la poesía a la que Adoum aspiraba, como demuestra la interpretación planteada en el ensayo del que provienen las palabras citadas.

de sus juicios muestran, abiertamente, sus dudas respecto al conjunto poético formado por los *Cuadernos*, que llega a calificar como inconcluso –y, de alguna manera, fracasado–, al no haber cumplido con unos propósitos iniciales que, de acuerdo con esta reflexión *a posteriori*, resultaban impracticables.

De manera más o menos consciente, las palabras de Adoum reflejan la ubicación compleja de una poesía histórica como la que había tratado de llevar a cabo durante aquellos años. Estas discordancias y titubeos se evidencian en los mismos *Cuadernos* y su evolución: la divergencia entre una planificación pautada y la transitoriedad de la creación poética marcará, como veremos, el desarrollo de estos poemarios. En cualquier caso, frente a esas incertidumbres posteriores, la obra surge –y se presenta a los lectores– como un fresco de grandes dimensiones:

Debo haber comenzado a hacer palotes en estos cuadernos –como para aprender en ellos patria y escritura– en 1950 o 1951, puesto que el Concurso Nacional de Poesía en que «Los orígenes» y «El enemigo y la mañana» obtuvieron el premio fue convocado por el Núcleo del Guayas de la Casa de la Cultura Ecuatoriana para noviembre de 1951.

En la primera edición de estos textos, fechada en marzo de 1952, hay una nota que reza: «“Los orígenes” y “El enemigo y la mañana” son los dos primeros poemas de una serie de ocho que integran *Los cuadernos de la tierra*». Supongo que yo la redacté, por lo que me hago aquí y ahora algunas objeciones o, si los aficionados a los actos de contrición pública lo prefieren, una autocrítica (1988: IX).

Adoum duda respecto a las capacidades de la poesía, como género literario, para la realización de una empresa como la que inicialmente se había propuesto. Esta «autocrítica» va a cimentarse sobre dos ideas estrechamente interrelacionadas y que son, además, significativas para nuestros propósitos.

En primer lugar, nos encontramos ante una indagación estética acerca de la poesía. En consonancia con la progresiva difuminación de los límites entre los géneros literarios llevada a cabo durante el siglo XX, para Adoum, el carácter poético de una obra depende más de una determinada concepción o utilización del lenguaje que de ciertas normas que rigen el encasillamiento de la literatura en compartimentos estancos. La cita nos interesa más por esa carga de ideación metaliteraria que por su expresión de modestia o *captatio benevolentiae* (que, por otro lado, puede caer en el lugar común, aunque sin sonar afectada o fingida, pues el tono no se aleja del que el autor emplea, a menudo para referirse a su producción):

En primer lugar, no me correspondía a mí calificar esos textos de poemas. No puedo negar que están «escritos en verso», pero los diccionarios jamás han sido autoridad en esta materia;

de ahí que, aun cuando afirmen lo contrario, aquello no basta para que un texto sea poesía. Un poema supone profundidad o altura, una tensión del lenguaje que permita diversos niveles de lectura, el descubrimiento de las esencias –lo que queda cuando se ha quitado todo lo sobrante–, la percepción intuitiva de cuanto oculta la apariencia, el hallazgo del adjetivo que parezca desde siempre inevitable y para siempre atado al nombre... De modo que no es condición del poema ser una obra en verso; sí que ésta reúna las calidades que hacen, de una escritura, poesía (1988: IX-X).

Esta modestia cuestionadora sirve al poeta ecuatoriano para sentar las bases de su poética. Ese breve listado contiene todas las calidades que, a su modo de ver, constituyen la esencia de un texto poético: la densidad semántica y significativa, la conciencia lingüística y la capacidad metafórica para aunar la sorpresa del hallazgo intuitivo, al mismo tiempo, la transmisión de una verdad que se revele como irrevocable. Aunque la presentación sea la de una autocrítica, como el mismo Adoum asume, los atributos aquí enumerados no solo resaltan las características de su producción poética particular –pues son, precisamente, a las que aspira, de ahí su consideración–, sino que se encuentran en la base de su tratamiento de la historia a través del género poético.

El segundo argumento se centra en las posibilidades de esta para la elaboración de un proyecto como los *Cuadernos* y, por tanto, para una poesía histórica como la que se está ensayando, en este momento, en diferentes lugares de América Latina. El establecimiento de un plan de escritura que había de prolongarse durante años acerca este intento hacia las calidades de la novela:

En segundo lugar, sólo una ignorancia o malformación ideológica respecto del género (puesto que para entonces ya no podía atribuirlo a la edad) explica que me haya atrevido a anunciar ocho textos cuando aún me faltaban por escribir seis. ¿Poesía con programa como si se tratara de una novela o de un ensayo? Se es empleado de la novela, decía Miguel Ángel Asturias para poner de relieve la necesidad de una disciplina de la escritura cotidiana, a horario fijo, llueva, truene o relampaguee. Pero la poesía deja constancia de un instante del autor: una llamada al teléfono o a la puerta altera ese momento fugaz. Cómo se va entonces a prever una serie de instantes sucesivos o intermitentes en los meses o años por venir. Que después haya escrito «Dios trajo la sombra» (1959) y «Eldorado y Las ocupaciones nocturnas» (1960) no prueba lo contrario: sucede, simplemente, que esas obras, que dan fe de lo que era mi realidad en el momento de escribirlas, coincidían con el «programa» trazado de antemano. Y la prueba de que no prueban nada está en el hecho de que allí terminó «la serie de ocho» ¿poemas? anunciada con la osadía de la irresponsabilidad en 1951 (1988: X).

Muchos rasgos de la producción épico-lírica de Adoum se deben a esa mixtura –en ocasiones conflictiva– entre la auto-imposición programática y la concepción de la poesía como un arte volátil, frágil, puesto que al fin y al cabo depende de un momento de inspiración que puede verse favorecido o truncado por cualquier circunstancia inesperada de la vida

cotidiana. Todo ello no remite sino a una idea que constituye, en definitiva, la diferencia fundamental entre este género literario y los demás: el predominio de la expresión subjetiva del sentimiento del autor frente a un contenido de carácter referencial, transmisor de contenidos de carácter didáctico (históricos o ideológicos). De hecho, así entendemos la propia comparación utilizada por el autor, que nos deriva a un terreno intermedio entre lo poético y lo narrativo, al tratar de volcar temas o intenciones asociados a este en los moldes o procedimientos formales de aquel.

Adoum, en definitiva, está exponiendo, en sus propios términos –más biográficos que programáticos, más prácticos que teóricos– los problemas derivados de la compleja ubicación genérica de los *Cuadernos*. No nos encontramos –tampoco le corresponde– ante una teoría que deslinde este tipo de literatura, pero sí ante la prolongada introspección de un autor sobre su trabajo: una introspección que nos hace partícipes de cierta poética personal y, también, de una intuición respecto a la ubicación excepcional, singular, de esta obra. Al menos en parte, esta concepción poética contradictoria explica la evolución interna y el final agotamiento de este propósito.

4.1.3. Razones del agotamiento

Si los *Cuadernos* son un intento frustrado, como efectivamente lo son respecto al planteamiento inicial de su autor, habrá que preguntarse por los motivos que llevaron a esta falta de conclusión. Adoum busca, con insistencia, las razones para ese agotamiento:

Me he preguntado muchas veces qué pasó entonces, en qué momento y por qué la biografía personal dejó inconclusa la historia colectiva comenzada. No el agotamiento de una «inspiración» que nunca tuve. Ni mi extrañamiento físico del país: allí están los textos escritos en 24 años de ausencia con nostalgia de mi geografía física y humana. En cuanto a nuestra historia, la pobre seguía soportando puntapiés y bofetadas que yo podía sentir aun a distancia: *Yo me fui con tu nombre por la tierra* (1964) (1988: X-XI)¹³¹.

¹³¹ Además del mencionado poemario, también hace alusión en este texto al *Cuaderno* entonces descartado y desaparecido, aunque más tarde recuperado. Añadimos aquí la cita tanto por el valor simbólico de este poeta que, en el extranjero, continúa tratando de recuperar la historia de su país como por algunas ideas que explican el contenido del que será *Tras la pólvora, Manuela*: «En los dos años de China, y quizás para darme esperanza contra esa soez, infame y obscena dictadura seudoecuatoriana como todas (porque la inspiración, el origen, los métodos, las instrucciones, las propinas en especie y los beneficios de la empresa están siempre donde sabemos), colgué a la entrada de la memoria un retrato de Bolívar. Y seguí trabajando –corrigiendo y reescribiendo y volviendo a corregir hasta que de aquello no quedó nada más que unos trocitos de papel en la basura– en lo que presumo iba a ser el siguiente Cuaderno: una suerte de “reposo del guerrero” tras tanta historia de combate y sacrificio: el Libertador, más afortunado que yo que la he amado fielmente pese a todo, con la cabeza en el pecho de Manuelita, inventándose palabras para un amor que él (¿o yo?) acababa de inventar. Mía fue pues la culpa de que ambos fracasáramos en nuestra tarea de escritura mientras que Manuelita, sentada a la puerta de

La «historia colectiva» que es esta poesía, como el mismo poeta la llama, no quedó inconclusa a causa de su exilio; pese a este, la preocupación central siguió siendo Ecuador, como ya pudimos comprobar en el primer capítulo. La alusión a *Yo me fui con tu nombre con la tierra* nos demuestra el discernimiento del propio poeta acerca de los puntos en común entre sus diferentes poemarios: su recuperación del pasado histórico y su testimonio y denuncia actual son las dos caras de un mismo compromiso con su país. De hecho, uno de los motivos que explican el paso de una etapa a otra es la toma de conciencia de que esos abusos reflejados en los *Cuadernos*, lejos de haber sido superados con el transcurso de los siglos, continúan vigentes:

Viéndome ahora, desde la altura de la vejez, y viendo la patria que en esos cuadernos se me quedó en la Colonia, creo encontrar una razón más de no haber seguido llenándolos con mi aplicada escritura de castigado por mala conducta. Se me ocurre que al comparar las ocupaciones sociales de la noche colonial con las de hoy me di cuenta de que el tiempo se había congelado, de que nuestra realidad es una instantánea de la realidad, de que ese cuaderno era en cierto modo válido todavía, todavía actual (1988: XI-XII).

Esta es una de las grandes razones del cambio poético en la trayectoria de Jorge Enrique Adoum: la comprensión de que las injusticias narradas en su obra histórica no han sido superadas le empuja hacia el presente. El viaje al pasado deja de tener sentido frente a la urgencia de la actualidad:

¿La independencia? Seguimos siendo en cierto modo una colonia, aunque de otro imperio: el Secretario de Estado norteamericano nos anuncia, como una graciosa concesión, que tendremos elecciones presidenciales y el Embajador de Estados Unidos en el Ecuador nos asegura, también como una donación generosa, que el actual Presidente de la República hará entrega del poder una vez terminado su mandato. Y el espectáculo del gobierno que administra ahora la colonia, supuestamente soberano, es más deprimente que el de la Real Audiencia o el de la Presidencia de Quito, porque éste, por traidor a todo lo que hemos sido y somos, está fuera de la historia. La estupidez uniformada que todavía patea al indio con su gallinita a la entrada del Gobierno, la insolencia oligarca que no por adinerada deja de robarle sus centavos al pobre compatriota y da así ejemplo a todos sus sirvientes, el chisme que encaja perfectamente en esa moral maloliente de beata consuetudinaria, la fatuidad alcohólica de quien se cree ombligo del mundo –quizás porque en el fondo de su noche oscurísima sabe que es más bien otra parte del cuerpo–, la infinitamente minúscula pequeñez de espíritu, (¿sigo?), son herencia que nos dejaron el encomendero y su señora y que nos impide tenazmente ser contemporáneos de nosotros mismos y entrar definitivamente en nuestro siglo (1988: XII).

su negocio en Paíta, era la primera alumna que repasaba de memoria una lección de historia en la que había sido la amante de un Dios» (1988: XI).

El interés principal de un recorrido como el propuesto en los *Cuadernos* es, esencialmente, encontrar las causas iniciales de determinadas problemáticas históricas; una vez localizadas, cuando los paralelismos entre el pasado y el presente son evidentes hasta la indignación, como muestra el tono de la cita, se hace necesario un nuevo enfoque. Aunque el autor parezca renegar, en parte, de ese viaje al pasado, esa consciencia histórica adquirida es la base para el cambio poético posterior:

Pero hay más. Pronto me di cuenta de que cantar el pasado, las glorias pretéritas, las hazañas de que no participamos, las batallas en que no combatimos, la epopeya que no escribimos, lo ajeno al fin y al cabo, era una evasión hacia atrás de la realidad actual, no por aparentemente noble menos censurable que la «huida hacia adelante», más que de cierta literatura, de ciertos autores. Decidí, pues, encarar el presente y aceptar su desafío: yo sabía que la poesía es antiburguesa porque la burguesía es antipoética. Y asumí la realidad de hoy, con todos los riesgos que entraña mirarse, sin complacencia, el alma en el espejo. El resultado fue el desencanto, el desconcierto de la derrota, aun cuando sea transitoria, y la conciencia de la muerte, agonizando el idioma, buscándome un lenguaje brutal, insolente, adecuado a la fealdad, contemporáneo. Allí y de eso nacieron *Curriculum mortis* y *Prepoemas en postespañol*, mi «suicidio lírico», como señala con razón Vladimiro Rivas. Porque la poesía lírica resiste mal las trompadas y las pateaduras de esto que tenemos (1988: XV).

Adoum no solo encuentra la explicación al agotamiento de la que había sido la veta lírica de los *Cuadernos*, sino que muestra la coherencia evolutiva de su propio recorrido poético, que queda esbozada en estas líneas: la responsabilidad social que caracteriza su obra se moverá, a partir de entonces, hacia el reflejo del presente y una gradual ampliación del lenguaje poético, en la línea de la estética comunicante, como dejamos comentado en nuestro primer capítulo¹³².

Frente esta auto-consciencia de la propia producción, sorprende la insistencia del poeta en considerar los *Cuadernos* como tentativa inacabada. Si nos ceñimos a aquella promesa de ocho poemarios que habrían de recorrer –en progresión cronológica, según se entiende– la historia ecuatoriana, la obra habría quedado, en efecto, truncada. Sin embargo, si atendemos al desarrollo y la coherencia interna de su evolución, *Los cuadernos de la Tierra* se revelan como una propuesta heterogénea, pero también culminada.

¹³² Hagamos notar de qué manera inserta Adoum todos sus poemarios en una misma trayectoria, de acuerdo con ese proceso de evolución que hemos desarrollado en el capítulo primero: en este recorrido posterior al agotamiento de los *Cuadernos*, el poeta no ha mencionado únicamente su obra inmediatamente posterior (el ya citado, poco más arriba, *Yo me fui con tu nombre por la tierra*), sino que extiende su comentario hasta su producción más reciente. Podemos ver en esto una nueva confirmación de que, para el poeta, tanto sus poemarios más directamente comprometidos como aquellos caracterizados por una mayor experimentación con el lenguaje suponen diferentes estadios dentro de una misma línea de compromiso con la realidad extraliteraria.

Aunque Adoum tratara de continuar con esta poesía para cumplir con su aspiración inicial, los mismos *Cuadernos* muestran este cambio de intereses, que puede ser más o menos consciente para el mismo autor durante el proceso de escritura. Desde *Los orígenes*, el propósito fundamental, expresado en la propia poesía, es encontrar la conexión entre el pasado y el presente. Esta concepción de la historia, que hace evidente el carácter presentista de toda revisión histórica, culmina efectivamente en *Las ocupaciones nocturnas*, cuyos poemas hacen del anacronismo consciente y la confusión de tiempos uno de los principales recursos retóricos.

El resultado, por lo tanto, puede no haber respondido al itinerario ideado por el autor, pero sí se deduce de la propia trayectoria interna de la obra: *Los cuadernos de la Tierra* revisitan la historia ecuatoriana en busca de la identidad nacional y de las causas que explican el presente. Una vez llegados al período de la colonia, los paralelismos con la actualidad se vuelven tan evidentes que el mismo ciclo deja de tener sentido: el poeta pasa a necesitar una participación política más explícita, de ahí su cambio poético. El propio recorrido realizado a lo largo de estos poemarios demuestra que el propósito se encuentra culminado de manera más completa y coherente de lo que las palabras de Adoum pueden dar a entender: la finalidad que subyacía en aquella propuesta había sido alcanzada.

4.1.4. Finalidad de los Cuadernos

A raíz de las consideraciones anteriores, Adoum se cuestiona acerca de la pertinencia o la posibilidad, en el presente, de una poesía como la concebida en *Los cuadernos de la Tierra*. Estos poemarios pueden parecer una propuesta anacrónica, no solo por la recuperación del pasado como tema central, sino, también, por la revitalización de unas fórmulas poéticas aparentemente extemporáneas, en tanto que remiten –de forma inevitable y pese a las cuestionables renovaciones– a los modelos de la épica¹³³. La reflexión en este prefacio dispone ciertas claves interpretativas respecto a los objetivos de este programa:

¿[P]uede escribirse un canto al héroe en una sociedad que nada tiene de heroica? ¿De qué barro, de qué vivencia saldrían las palabras apropiadas para la epopeya? Porque si ellas pudieran nacer en nuestra realidad nacional «municipal y espesa», ésta ya no sería lo que es, o sea que podría cantarse a un héroe múltiple, colectivo, consuetudinario, del que estaríamos

¹³³ Ya hemos observado, en el capítulo tercero, que se trata de un movimiento generalizado durante estos años, tanto en Ecuador como en gran parte de América Latina, aspecto que no ha escapado a cierta crítica pero tampoco al asombro o el cuestionamiento.

justamente orgullosos puesto que cada uno de nosotros formaría parte del milagro. Porque, como decía el hombre de la estrella en la frente, «cuando lo maravilloso se vuelve consuetudinario es que ha habido una revolución». Aquí lo cotidiano son ahora la degradación moral y la infamia, que comienzan en lo alto de la escalinata de Palacio, y, abajo, la resignación nacida de la desesperanza. O sea que nos encontramos, en ambos extremos, fuera de la epopeya (1988: XVI).

De nuevo, nos encontramos con esas mismas razones que dieron fin a los *Cuadernos*. En esa historia actual que se hunde en la misma colonia, como hemos visto, el poeta ecuatoriano no encuentra ya lugar para la epopeya –con la que, por tanto, está entroncando su poesía–; sin embargo, y casi por antítesis, llega a plasmar uno de los intereses medulares de esta obra: la búsqueda de un héroe popular, colectivo y cotidiano, base, precisamente, de la voz poética dominante en estos poemarios.

Esta lucha plural no existe en el presente, pero se convierte en una promesa de un hombre nuevo, como demuestra la alusión a Ernesto Che Guevara, el gran ejemplo, para Adoum, del ideal revolucionario¹³⁴; esta confianza en la utopía, en el triunfo de la revolución y el fin de esos abusos históricos a los que el pueblo ha sido sometido desde siempre, como viene a demostrar esta poesía, es el mensaje final de estas palabras preliminares:

Pese a todo, algo de patria nos queda todavía: por ella somos aún capaces de mascar una cólera desarmada. Y está el pueblo, claro, el pueblo. Pero sucede que a veces uno tiene ganas de preguntar gritando (como Rumiñahui, tras la prisión de Atahualpa, en *El sol bajo las patas de los caballos*): «¿Dónde está el pueblo, carajo». ¿No fuimos nosotros, el pueblo, quienes toleramos la ocupación de nuestro territorio, como si hubiéramos perdido una guerra, por soldados de un ejército histórica y potencialmente enemigo de nuestros pueblos, traídos por un «gobierno complaciente», para que se entrenaran en la lucha contra los otros nosotros? Y aun antes de esa bofetada, a la cual tendimos cobarde y evangélicamente nuestra mejilla, ¿no es el pueblo el que asiste, impasible por impotente, al establecimiento de una suerte de monarquía en virtud de la cual no hay límites ni sanciones al poder absolutista de un gobierno del que han salido varios delincuentes comunes prófugos de la justicia, acusado no sólo de atraco y estafa sino hasta de asesinato? ¿Es el pueblo, una parte del pueblo o solamente una turba, la muchedumbre, la plebe, el populacho quien aplaude la payasada torpe y la grosería impúdica y que desbocadamente se disputa los calcetines sucios de sudor del candidato? Sería demasiado fácil no ver, no oír, no saber nada para perdonarlo todo, y dentro de ese todo nuestra propia complicidad: porque no se trata de seguir siendo expertos en errores de los dirigentes –al fin y al cabo, el pueblo se bastará por sí solo a sí mismo– sino de mirarnos esa dejadez o indiferencia de casi todos, que justificamos siempre con un chiste según el cual culpables son sólo los demás. Es verdad que el humor nos ha salvado de morir muchas veces en nuestra historia. Pero también en largos trechos de ésta ha sido prácticamente nuestra única demostración de inteligencia. Así hemos llegado al punto no muy envidiable de compensar con la risa nuestro propio fracaso: el de no ser capaces ni siquiera de avergonzarnos. «La vergüenza es ya el comienzo de la revolución –decía Marx–, porque un país que se

¹³⁴ Recordemos que no se trata de una alusión aislada a esta figura en la obra adoumiana, como ya observamos en el capítulo I.

avergüenza es un tigre que se agazapa y salta». No sé, no puedo saber, cuándo dará nuestro país el salto. Lo que debiera inquietarnos es comprobar que no nos hemos agazapado todavía (1988: XVI-XVII).

Regresamos, con estas palabras, a ese «pesimismo colérico» que, como decíamos, representa tan bien la figura y la obra de Jorge Enrique Adoum. En este punto, el oxímoron cae del lado de la cólera y, por tanto, de la rebeldía, de cierta esperanza de cambio, al contrario de la aceptación de la derrota que implica el pesimismo.

El mensaje implícito de estas últimas palabras es, sin duda, que ya es tiempo de agazaparse y saltar. Aunque no de manera del todo explícita, la intencionalidad de los *Cuadernos* es resaltada por estas líneas: el intento por despertar y mover al pueblo, conciencia plural a la que se apela con este recuento de su historia, repleta de dolor y vergüenza, como preámbulo de la lucha revolucionaria. En este deseo se condensa el espíritu que, en el fondo, alienta la totalidad de *Los cuadernos de la Tierra*. No otra es la finalidad de esta empresa, y así lo confirmará el análisis tanto de sus procedimientos formales como de sus temas centrales.

4.1.5. Los cuadernos de la Tierra como ciclo poético

Todas las ideas expresadas en el prefacio a *Los cuadernos de la Tierra* iluminan, de manera más o menos directa, la concepción, el desarrollo y los propósitos de esta obra. En ella, el compromiso que caracteriza la obra de Jorge Enrique Adoum se enfoca en una búsqueda histórica que aspira no solo a comprender las señas de la identidad ecuatoriana, sino a demostrar los seculares abusos sufridos por este pueblo y que justificarían la necesidad de un cambio de carácter revolucionario.

Como el mismo autor llega a entrever, el proyecto mismo carga en su propio seno las dificultades que van a terminar por truncarlo. En primer lugar, la concepción poética de la obra se encuentra dividida entre las exigencias de un programa marcado de antemano y una idea de la poesía como el género más libre y volátil y, por tanto, menos apto para responder a esas imposiciones extraliterarias. En segundo lugar, la finalidad conativa de estos versos choca con sus propios medios, pues la propuesta adoumiana tiende, en este momento, a cierto barroquismo formal y el predominio de la subjetividad. Y, en tercer lugar y como consecuencia de todo ello, el mismo poeta acabará decantándose por la necesidad de encarar el presente de manera más directa.

Estas dificultades apuntan a la compleja relación entre poesía e historia. Esta es la causa principal de las dudas que el autor muestra en el prólogo y de la necesidad de convertir este en un medio de defensa y explicación ante el lector e, incluso, ante sí mismo. Sin embargo, frente a esas consideraciones, podemos acercarnos a *Los cuadernos de la Tierra* como un ciclo poético definido, a la vez, por fuerzas centrífugas y centrípetas: un conjunto unitario y cerrado, pero también vivo y en movimiento.

La obra funciona cabalmente como una unidad, y solo como tal cobra pleno sentido: cada uno de los poemarios conforma una parte del todo y, en consecuencia, modifica y es modificado por los otros, de manera que las lecturas parciales, más allá de que el análisis aislado resulte más o menos interesante, habrán de sostenerse para la totalidad, o su utilidad será relativa. Al mismo tiempo, cada nuevo *Cuaderno* implica un cambio, una evolución formal que, durante casi diez años, muestra una constante búsqueda de adecuación entre el contenido y las formas poéticas; por tanto, el estudio de la serie completa permitirá dilucidar, también, las particularidades de cada uno de sus componentes.

Los cuadernos de la Tierra son una obra totalizante, previamente definida por una temática y una finalidad concretas: la reescritura de la historia nacional. Este relato poético del pasado, de acuerdo con la visión del poeta, impone una coherencia narrativa: los poemarios se construyen como el relato del pueblo ecuatoriano, que se convertirá en la voz poética medular, en una expresión de su supervivencia, desde el origen de los tiempos, a lo largo de sucesivas dominaciones.

La individualidad de los volúmenes no viene dada tanto por el marco temático-cronológico poetizado, que se explica dentro de ese proceso revisionista de la historia, cuanto por el desarrollo formal de la lengua poética. Al contrario de lo que sucede con una novela, que –generalmente– impone al autor un determinado estatismo retórico, o incluso con determinados poetas dados a revisar su producción anterior, en una reformulación constante que crea una apariencia de estabilidad, los *Cuadernos* muestran una paulatina variación lingüística.

La cohesión de estos textos se sustenta en su núcleo temático, mientras que, a nivel formal, la base estilística del lenguaje adoumiano mantiene ciertas características que se transforman más lentamente, e introduce nuevas fórmulas y procedimientos en cada texto. Cada uno de estos poemarios implica un movimiento formal, en una constante adecuación entre el propósito, el contenido y la forma.

En el mismo prefacio, el autor aprovecha unas palabras de Carlos D. Hamilton para reflexionar al respecto de la reescritura¹³⁵:

Debo suponer que en alguna carta le hice partícipe de semejante proyecto [de reescritura]. No es que considerara, con pedantería, que se trataba de lo que suele llamarse «textos definitivos», aunque todo texto publicado es definitivo: no se puede hacerlo volver al limbo de donde salió ni abolir su existencia y cada nueva versión es un nuevo texto, éste también irreversible. Pero pretender alcanzar una «unidad estilística» en cuatro textos escritos en un lapso de diez años habría sido una doble estafa: porque exceptuando el último, ninguno habría sido testimonio del instante y la introducción de «mejoras» o la supresión de errores, tras diez años de experiencia y aprendizaje, en la versión inicial habría engañado al lector, presentándola como una «obra de madurez», atenuando quizás ese «virtuosismo formal, que el propio autor critica como demasiado retórico para la elegía sustancial de su canto»¹³⁶. Y porque entrañaría suponer que cualquier tema pueda ser desarrollado con cualquier técnica, porque ¿cómo podría emplear, por ejemplo, la utilizada en *Dios trajo la sombra* –cita y reproducción textual de documentos de una época pese a todo muy apegada al testimonio del escribano– al tratarse de periodos en los que no había escritura? De ahí que el mismo autor señale una diferencia entre la «brumosidad de la leyenda prehistórica» de los dos primeros volúmenes y «el sabor antiguo de su crónica epopéyica» del tercero. Ahí se quedaron esos *Cuadernos*, tal como se publicaron cuando yo no podía hacerlo mejor, cuando creía que algo valían, por lo menos como datos de una biografía colectiva (1988: XVIII-XIX).

Adoum rechaza la posibilidad de una «unidad estilística» a través de la reescritura por dos motivos principales: porque considera la obra como «testimonio del instante», y, un aspecto todavía más llamativo, por una correlación entre tema y técnica, en la que el ejemplo de *Dios trajo la sombra* y su técnica intertextual demuestra, de nuevo, una fuerte autoconciencia de la propia tarea. Estas palabras confirman, por tanto, que más allá de la unidad central como recorrido por la historia, el mismo avance de los poemarios determina diferentes cambios de enfoque, intereses o procedimientos.

A lo largo de esta década, la poética adoumiana no se mantiene inmóvil, sino que avanza en diferentes sentidos, en una trayectoria en la que no podemos olvidar la influencia de la escritura y publicación de otros poemarios ajenos a esta empresa épico-lírica, aunque contemporáneos. Los *Cuadernos* presentan un desarrollo formal que responde a una progresiva adecuación entre el contenido y la forma de la obra. En consecuencia, podemos plantear que la relación entre poesía e historia se refleja en esta evolución interna de los propios

¹³⁵ Las palabras de Hamilton son las siguientes: «Los dos cuadernos primeros tienen la lírica brumosidad de leyenda prehistórica. El Cuaderno III, publicado ocho años después, está escrito con una original técnica distinta. El autor espera publicar en un solo tomo estos tres cuadernos y el IV, que no ha aparecido aún, para revisar los anteriores cuidando la unidad estilística del conjunto» (1965: 226, citado por el mismo Adoum 1988: XVIII).

¹³⁶ La cita original es de Hamilton (1965: 229).

poemarios, que despliegan un proceso de búsqueda, perfeccionamiento y superación a la hora de plasmar esa misma dependencia.

Este transcurso en diversas etapas nos permite comprender mejor las características que son mantenidas o reformuladas en los *Cuadernos*. Los dos primeros poemarios (redactados, sin duda, en fechas cercanas, puesto que ambos son publicados en un mismo volumen) responden a una primera época de tanteo y perfeccionamiento formal. En *Los orígenes* no solo nos encontramos ante una poesía muy cercana, en muchos sentidos, a la de *Ecuador amargo*, sino que el mismo argumento (el surgimiento de la civilización, la prehistoria) se encuentra lejos de permitir un tratamiento similar al de los poemarios posteriores. Precisamente, este cambio de la materia histórica explica que, en *El enemigo y la mañana*, pese a la cercanía temporal con el anterior, podamos observar una gradual toma de contacto con determinadas fórmulas estilísticas que van a ser centrales en estos textos¹³⁷.

Este desarrollo conduce al que podemos considerar, en muchos sentidos, el momento cumbre de la serie, *Dios trajo la sombra*, en el que la adecuación entre el propósito histórico y las capacidades formales es llevada al extremo: la mayor complejidad de la materia tratada comporta el perfeccionamiento de algunos procedimientos de gran operatividad, verdaderamente originales y novedosos en la tradición poética reciente.

A partir de este momento, inicia la etapa de superación: el cansancio temático expresado por el propio Adoum se encuentra ligado con una búsqueda de compromiso con el presente: *Eldorado* y, sobre todo, *Las ocupaciones nocturnas*, introducen tópicos y prácticas asociados a la imagen más prototípica de la estética comunicante. La proliferación de voces poéticas y la confusión de tiempos hace evidente un movimiento hacia adelante, que llega a fundir, dentro de unos mismos poemas, el pasado colonial y el presente.

La propia evolución poética marca el final de los *Cuadernos*. Este transcurso pudo ser intuido de manera más o menos conscientemente por el autor, pero la misma obra nos muestra, tanto en forma como en contenido, que el proyecto había llegado a su culminación. Una culminación que resulta, de hecho, mucho más clara y efectiva de lo que el mismo autor parece creer, como demuestra su valoración en este prefacio.

¹³⁷ No olvidemos que en alguna entrevista Adoum inserta estos poemarios todavía en la fase que denomina de sacudirse a los padres, en las recetas anti-neruda y, en definitiva, en el proceso de construcción de la propia voz. De hecho, en este prefacio alude a la antología publicada en Seix Barral con las siguientes palabras: «Aunque para mí eran ya obra de otro autor, decidí incluir los volúmenes menos peores y más solicitados por ciertos estudiantes –*Dios trajo la sombra* y *Eldorado* y *Las ocupaciones nocturnas*– en una antología relativamente reciente» (1988: 63), mientras que no incluye ningún poema de los dos primeros *Cuadernos*.

La existencia de *Tras la pólvora, Manuela* es la prueba de que, efectivamente, la intención inicial no solo quedó truncada, sino que el poeta sintió esto como una derrota: llegado este momento, Adoum no vio ese final de viaje que podemos apreciar en *Las ocupaciones nocturnas*, sino que siguió esforzándose por extraer mineral de una veta que ya se encontraba prácticamente agotada¹³⁸. Todo ello nos hace comprender las palabras del poeta y su consideración de estos poemarios como un proyecto incompleto, fracasado.

Si excluimos de la valoración este último volumen, que resulta, en definitiva, un borrador recuperado, cabe preguntarse si, en este caso, la obra no lleva la contraria al autor. Es evidente que, llegados los años sesenta, Jorge Enrique Adoum sintió la necesidad de un cambio de rumbo hacia una poesía más implicada con el presente, dejando incompleto el plan inicial. Sin embargo, este movimiento no supuso un giro radical, sino que es la culminación del mismo itinerario que transitan *Los cuadernos de la Tierra*. De acuerdo con ese proceso de perfeccionamiento y superación formal, este ciclo poético constituye un conjunto heterogéneo, pero también cohesionado. Las sucesivas búsquedas plasmadas a lo largo de esta obra reflejan un itinerario de diez años que se revela como un todo completo, clausurado y, sobre todo, coherente con la trayectoria de su autor.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

¹³⁸ En este poemario, los procedimientos y el estado de la lengua poética son, en general, similares a los de *Las ocupaciones nocturnas*, salvo en un aspecto llamativo: la confusión de tiempos, fragmentariedad y multiplicidad de voces que en este son, precisamente, de esa búsqueda de conexiones con el presente, en aquel son nuevamente refrenadas; por lo demás, el análisis estilístico de este borrador corrobora la evolución poética del autor hacia los postulados de la poesía coloquial.

4. 2. ECUADOR: SEÑAS PARTICULARES.

IDENTIDAD E HISTORIA EN LA OBRA ENSAYÍSTICA DE JORGE ENRIQUE ADOUM

Más allá de *Los cuadernos de la Tierra*, Jorge Enrique Adoum ha regresado de manera recurrente sobre los mismos temas que ocupan un lugar central en este ciclo poético. Aunque el autor ecuatoriano no encaje, en sentido estricto, con esa idea de poeta-ensayista –de rai-gambre eliotiana, que encaja mejor con compañeros de generación como Mario Benedetti o Roberto Fernández Retamar–, la escritura adoumiana muestra una fuerte reflexión y autoconciencia, a menudo incorporadas a la propia práctica literaria, o expresadas en textos de carácter ensayístico, biográfico o periodístico.

La conexión entre ética y estética característica de esta producción será especialmente marcada en los textos que podemos considerar de pensamiento o no estrictamente literarios, por sus cualidades inherentes. Este corpus, como el mismo autor ha admitido, muestra la reiteración de unos cuantos intereses fundamentales, revisitados durante toda una vida.

La construcción de la identidad americana en general y ecuatoriana en particular, y su estrecha relación con la historia constituye, sin duda, uno de los temas medulares de la bibliografía de Adoum¹³⁹; esta aparece en la mayoría de los escritos agrupados en el volumen dedicado al ensayo de las *Obras (in)completas. Ecuador: señas particulares* se dedica exclusivamente a esta temática, por lo que será el objeto central de este apartado; además, la presencia de esta preocupación es habitual a lo largo de diferentes artículos o entrevistas¹⁴⁰. Un repaso de esta parte menos conocida de las letras adoumianas facilitará una mejor comprensión del pensamiento que subyace en los poemarios que aquí estudiamos¹⁴¹.

En el citado *Ecuador: señas particulares* se narra una anécdota infantil que revela, desde la óptica que impone la edad, un valor profundamente simbólico:

¹³⁹ Hecho que le entroncaría con esos autores que, como planteaba Robin Lefère, se muestran preocupados por la historia en diferentes campos de su literatura, como veíamos en el capítulo III.

¹⁴⁰ Entre los trabajos incluidos en este tomo, tienen una especial importancia la reflexión acerca de la historia o la identidad, además de en el citado *Ecuador: señas particulares*, en *Ecuador: imágenes de un pretérito presente*, en «América Latina: el consenso de la perversidad» y en «Lengua y dominación». Debemos mencionar, también, entre otras entrevistas, la incluida en el volumen *1492-1992. La interminable Conquista* (1990).

¹⁴¹ Nos centraremos, en este apartado, en las reflexiones y valoraciones históricas generales, que definan el pensamiento de Jorge Enrique Adoum en sentido amplio; aquellas que presentan un paralelo más directo con el contenido de los *Cuadernos* o que pueden explicar sus versos de una manera más directa se encontrarán en el capítulo sexto, en los apartados correspondientes.

El pueblo al que pertenezco es éste. Había nacido aquí, pero eso pudo no significar nada en mi caso, de modo que a los seis años decidí ser íntegramente ecuatoriano, con lo cual, incapaz de discernirlo a esa edad, intuía que quería asumir su cultura. A ello confluyeron el aprendizaje, en mi escuela, de una lengua y una historia colectivas, y la amistad de los muchachitos indígenas y mestizos de mi barrio, a quienes les pertenecían hereditariamente; yo me apropié de ellas, como un huérfano desheredado. Mi hogar de inmigrantes, frecuentado por inmigrantes, no me había dado nada que se pareciera a lo que adquiriría: ni el relato de una sucesión de hazañas que yo habría podido, tal vez, admirar a distancia, ni esa lengua cuya ignorancia lamento desde cuando conocí la riqueza de su poesía. La palabra «nosotros» que, pronunciada por los mayores en mi casa, no me incluía, comenzó a significar para mí esos mocositos descalzos que sustituyeron el juego de «chullas y bandidos» por el de indios y españoles (y nadie quería hacer de Felipillo), y a alguno de los cuales el relato de la captura de Atahualpa hizo llorar en clase, lo que nunca lograron los golpes del maestro. O sea que, habiendo tenido una geografía por derecho, me apropiaba de una historia por necesidad. (Eso significan, para mí, las palabras de Eliseo Diego, cuando dice: «No es por azar que nacemos en un sitio y no en otro, sino para dar testimonio.»¹⁴²) Y mi primer libro –por algo se habrá llamado *Ecuador amargo*– fue mi partida de nacimiento a una literatura que desde entonces sigue recreando nuestro pasado, descubriendo raíces para saber nuestro destino, queriendo adivinarlo leyendo en ellas como las líneas de la mano del dolido territorio.

No es, pues, de extrañar que me haya ocupado constantemente de estos problemas, hasta el punto de parecerme que es el único, del cual se desprenden los demás ([2000] 2007: 29-30).

Este breve episodio de la infancia contiene, para aquel hijo de inmigrantes libaneses, el germen de un interés que, con el tiempo, llegaría a definir toda su vida y obra: la identidad ecuatoriana. Como el propio poeta admite, esta primera intuición configura el tema central de su obra, del que se derivan todos los demás: el intento por «dar testimonio» de la realidad popular e indígena que le rodeaba desembocará, durante una parte de su trayectoria poética, en una tarea eminentemente histórica, que apunta al pasado para construir el futuro. Poco importa que este recuerdo pueda encontrarse mediado y engrandecido por la memoria, pues condensa una toma de conciencia efectiva, que explica el compromiso característico de la obra de Adoum¹⁴³.

¹⁴² Nota de Adoum: «Eliseo Diego: Palabras preliminares a *Por los extraños pueblos*, La Habana, 1958.» (2007: 30).

¹⁴³ Iván Carvajal, al plantear que la nacionalidad se forja en la adscripción a una narrativa que la legitime, cita como ejemplo este mismo episodio, que valora de forma significativa (2006: 249; sobre este texto, véase la nota siguiente): «Quizás el niño hijo de inmigrantes tuviese una condición especial que le permitió tan precozmente “decidir ser íntegramente ecuatoriano”, pero prácticamente la totalidad de los mocositos indígenas y mestizos no tenían necesidad de decidir: les habrá parecido natural ser íntegramente ecuatorianos, pues habían nacido en territorio ecuatoriano y aprendido la historia (la narración) de la patria junto con la lengua materna, por las vías del consenso y la coerción. No tenían otra alternativa que ser ecuatorianos, no podían ni pensar ni imaginar otra posibilidad. Adoum, lamentablemente, no nos aclara si los mocositos indígenas tenían por “lengua materna” el español o el quichua. En esos años, comenzaba apenas la educación de los niños indígenas, pero no en su lengua “materna”, el quichua, sino en español: esto es, a través de una coerción brutal. Y esta coerción brutal, enseñar a leer y escribir en una lengua extraña a un niño de seis o siete años, y enseñarle que su nación era el Ecuador, y que su lengua era el castellano (la asignatura se llamaba “idioma nacional”, fue

Por este motivo, aunque entre el citado primer poemario, *Ecuador amargo* (de 1949), y el presente ensayo (publicado por primera vez en 1997) medien casi cincuenta años, algunas de las preocupaciones permanecen, y muchos de los problemas suscitan unos mismos o similares tratamientos. Pese a la distancia temporal, el núcleo ideológico del pensamiento adoumiano se mantiene inalterado; de ahí, también, la posibilidad de encontrar en algunas de estas reflexiones ensayísticas una relación directa con el contenido y la intencionalidad de *Los cuadernos de la Tierra*, como proponemos en estas páginas.

Ante la cercanía del nuevo milenio, y en plena crisis económica, política y social, el ensayo ecuatoriano reaviva las ascuas del examen en torno a la identidad nacional y el mestizaje cultural, si es que estas alguna vez se habían apagado por completo; en pocos años, se suceden: *Ecuador: una nación en ciernes* (1991), de Rafael Quintero y Erika Silva; *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad particular* (1995), de Manuel Espinosa Apolo; *Ecuador: señas particulares* (1997, 2000), de Jorge Enrique Adoum; *Ecuador: identidad o esquizofrenia* (1998), de Miguel Donoso Pareja; *Prole de Vendaval: Sociedad, cultura e identidad nacional* (1999), de Juan Valdano; o, poco más tarde, *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana* (2006), de Fernando Albán, Cristina Burneo, Santiago Cevallos e Iván Carvajal (Grijalva 2010, 2011)¹⁴⁴.

desde luego un paso democrático, reclamado por los propios dirigentes indígenas aun después de la Gloriosa, como lo atestigua el reconocimiento nacional a Dolores Cacuango (claro que como figura del panteón nacional, después de su muerte). La “identidad nacional” no es un asunto de decisión, sino de integración que opera sobre la base de la ficción de la “naturalidad”: haber nacido en un territorio nacional (geografía), en el seno de una nación que proviene de unos orígenes que se pierden en la noche de los tiempos (historia), hablar una lengua (nacional) y creer en un dios (a su manera, también nacional). Lo notable es el sesgo que toma esa decisión de Adoum en el pasaje citado: ¿decide ser íntegramente mestizo o íntegramente indígena en su decisión de ser íntegramente ecuatoriano?» (2006: 294-295). Como respuesta, sin comentar las críticas al sistema que poco tienen que ver con el episodio narrado, o los argumentos *ad hominem* que precisamente acaban por requerir del «hijo de inmigrantes» esa «condición especial» que irónicamente se le recrimina al principio, valga insistir en que el sentido del fragmento reside, precisamente, no en la narración de una elección identitaria, sino la comprensión *a posteriori* de una toma de conciencia respecto de la identidad a la que se pertenece.

¹⁴⁴ Los citados trabajos de Juan Carlos Grijalva suponen sendas panorámicas al respecto. De acuerdo con sus planteamientos, esta línea identitaria supone «una vuelta no confesa, a veces vergonzante, a la discusión iniciada en los años cincuenta por Benjamín Carrión» (2011: 155); pero, ante todo, considera como antecedente principal *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, como ejemplo de proyecto ensayístico en busca de un «modo de ser nacional». La crítica, en este sentido, radica en que la identidad nacional «no es una realidad psicológico-social, sino un producto creado, narrado, y ante todo ficcionalizado, por la ideología nacionalista del estado moderno» (2011: 154). Una postura similar es la planteada por Iván Carvajal, para quien «como Paz y tras de él, otros intelectuales han trabajado para crear personajes semejantes con el propósito de criticar los lastres del pasado y los efectos de la descomposición social y política del presente. Entre nosotros, en los últimos días del pasado siglo, es decir, medio siglo después del poeta mexicano, todavía Adoum y Donoso Pareja, novelistas los dos al fin y al cabo, nos entregaban dos piezas de ese peculiar género literario creado por Paz en *El laberinto de la soledad*. *Ecuador: señas particulares* y *Ecuador: identidad o esquizofrenia* han sido, considerando las restricciones del mercado ecuatoriano, verdaderos *best sellers* si se toman en cuenta las varias reimpresiones y, en los dos casos, las ampliaciones realizadas por los autores» (2006: 252). Carvajal dedica, de hecho, un apartado completo («Dos relatos de patología social y psiquiatría» (2006: 249-262) a la crítica de

En este contexto, el libro de Adoum es divulgativo, misceláneo y se encuentra dirigido a un público amplio, como prueba la recepción de la obra: entre diciembre de 1997 y el año 2000 acumula cinco reimpressiones y una nueva edición ampliada. En consecuencia, el texto se mueve en diversos ámbitos e intereses: la cita a trabajos académicos se entremezcla con definiciones de diccionario o enciclopedia; el dato histórico acerca de la realidad precolombina o virreinal se relaciona con la noticia de prensa periodística; los cuestionamientos en torno a la definición de la identidad ceden lugar a los intentos por aislar –y criticar– los rasgos populares del ser ecuatoriano como el racismo, el regionalismo, el machismo o el populismo. En este sentido, algunas de las partes del texto pueden resultar más accesorias, pero, en cualquier caso, las consideraciones respecto a la identidad y la historia de Ecuador manifiestan una prolongada dedicación a estos temas y suponen una puerta de acceso idónea a esta parcela del pensamiento de Jorge Enrique Adoum.

4. 2. 1. Para una definición de la identidad nacional

El capítulo inicial de *Ecuador: señas particulares*, «Ante todo», supone una extensa reflexión acerca del concepto de «identidad», que el escritor tratará de delimitar:

La identidad es la raíz más honda o vigorosa que los pueblos y el individuo han echado en la historia: los elementos que la conforman –etnia, lengua, religión, ética, conciencia de nación...– pueden permanecer mucho tiempo enterrados bajo una dominación cultural e incluso bajo los vestigios de otra identidad, y reaparecer un día, de forma espontánea y orgullosa (2007: 25).

La definición no se centra tanto en los elementos constitutivos de la identidad, suma más o menos problemática de diferentes factores, cuanto en el valor de esta. El mismo enunciado básico del concepto deja entrever la preocupación por las sociedades definidas por el contacto –e, incluso, la dominación– de culturas; no podemos entender de otro modo las alusiones a la posible permanencia y reaparición de rasgos culturales. La propuesta de Adoum entronca con una situación que Miguel León-Portilla ha denominado de «cultura de vencidos», esto es, aquella de los «descendientes de pueblos que fueron conquistados en tiempos

los textos de Adoum y Donoso Pareja. Este texto queda así como muestra del complejo diálogo intergeneracional dentro de esta línea de pensamiento, en la que no deja de inscribirse, si bien desde unas coordenadas ideológicas (en líneas generales, las de la posmodernidad) que responden a unas preocupaciones diferentes.

pretéritos y cuyo ser cultural de algún modo perdura, enclavado en un contexto más amplio» (1976b: 22)¹⁴⁵.

Así entendida, la identidad es indesligable del contexto: su misma determinación se revela más compleja en aquellas sociedades caracterizadas por procesos culturales más problemáticos, y, por tanto, compelidas a su replanteamiento. De este modo, las nociones propuestas por Adoum tratan de responder a unos factores histórico-sociales determinados, que se ven reflejados en aquellas:

Ante todo, la identidad colectiva no es algo definido e inmutable, conformado por los siglos anteriores a nosotros, que hubiéramos recibido como una instantánea del pasado, menos aún como un tatuaje que no podemos borrar, sino que se va haciendo, como un autorretrato, por acumulación de rasgos o como un *collage*¹⁴⁶, fatalmente incompleto y no siempre de nuestro agrado, menos aún si defendemos una supuesta pureza cultural: supuesta, porque «los brujos transmiten sus curaciones por radio y la PepsiCola ha entrado en la sabiduría de los curanderos»¹⁴⁷. O sea que, en un proceso inevitable en la historia de la humanidad, toda cultura es producto de una transculturación, que algunos confunden con la aculturación y condenan todavía: nuestros pueblos indígenas reivindican, con dignidad y orgullo, ciertas características de una identidad precolombina y hasta preincásica; otros han adoptado, igual que los blancos y mestizos, valores ajenos a ella, como son los que se refieren a la lengua, las creencias, el vestido, la legislación, los hábitos alimentarios... Pero la identidad colectiva está diseñada por diversos rasgos que, así como ningún dictador ha logrado imponer, ninguno ha logrado, hasta hoy día, desterrar por completo: allí están esos elementos negativos de las culturas populares –porque no todo lo tradicional es popular ni todo lo popular merece ser conservado–, tales como la pornografía, las drogas, el linchamiento, el maltrato a las mujeres y a los niños, la embriaguez semanal... (2007: 23-24).

Esta descripción insiste en el carácter fluido y nunca estanco –mucho menos, puro– de la identidad, en cuya configuración aparecen tres factores de gran impacto: la voluntad, la

¹⁴⁵ Para León-Portilla, estas culturas se caracterizan por «haber estado sometidas a contactos permanentes con entidades más poderosas y con pretensiones de hegemonía. Aun cuando en tales procesos de aculturación pudo haber elementos positivos para el núcleo de los vencidos, mayor proporción tuvieron los que se tradujeron en factores de desintegración. Con frecuencia hubo pérdida o profunda alteración en los valores, tradiciones, creencias y estructura interna. Lo que a veces se pretendía imponer –religión, idioma, leyes y otras instituciones– resultaba incomprensible y junto con esto surgía también en ocasiones la duda respecto de las propias tradiciones y capacidades. Se dejaron sentir así diversos modos de *nepantlismo* con peligro inminente de pérdida de la propia identidad. La écosis de los vencidos también se modificó radicalmente. Éstos se vieron compelidos, por ejemplo, a explotar los que antes eran sus propios recursos, pero ahora, con sistemas y técnicas nuevos, en favor de sus dominadores» (1976b: 22). Estas culturas, a menudo, han seguido padeciendo nuevos traumas a lo largo de su historia (1976b: 23 ss.), pero también han configurado, en ocasiones, su propia versión de la historia desde ese lugar traumático; para esta «visión de los vencidos», véase también, del mismo autor ([1959] 1976a). Este mismo concepto ha sido ampliado y trasladado al contexto peruano por Nathan Wachtel (1976).

¹⁴⁶ Nota del autor: «Es la visión de Peter Berger, según Alejandra Maluf: “Identidad y sectores sociales en las sociedades complejas”, en *Identidad y ciudadanía*, Quito, feuce-ades-aeda, 1996» (2007:23).

¹⁴⁷ Nota de Adoum: «Javier Ponce: *Identidades en ruinas*, ponencia presentada a la Mesa Redonda sobre “Señales de identidad de América Latina”, en el marco de la “Reflexión americana en torno a ‘La Capilla del Hombre’”, Quito, 11 de agosto de 1996» (2007: 23).

acumulación y la interrelación. En primer lugar, la maleabilidad de este concepto conlleva cierta autodeterminación o voluntad en su construcción, como resalta la idea de autorretrato: aunque algunos elementos populares son de compleja modificación (incluso aunque estos no sean positivos o agradables de reconocer), los propios individuos (o colectivos) son capaces de modificar, al menos en parte, sus rasgos definitorios. De ahí, precisamente, la importancia de este reconocimiento previo a la aceptación o el cambio de la propia identidad.

Esto comporta, a su vez, la idea de acumulación, expresada en una nueva metáfora pictórica: la identidad es un *collage* conformado por múltiples factores. Este conjunto de rasgos conduce, de manera inevitable, a la interrelación e interpenetración entre culturas distintas. La historia demuestra la imposibilidad de aislamiento de las sociedades; al contrario, toda cultura es fruto de su relación con otras, en un intercambio complejo, no siempre llevado a cabo a través de medios igualitarios ni pacíficos.

En este sentido, Adoum opta de manera explícita por el uso del término «transculturación», entendida como la necesaria mezcla de rasgos procedentes de varias culturas en el proceso de definición de una identidad, frente al de «aculturación», como la pérdida de una cultura y su sustitución por otra¹⁴⁸. La propia distinción entre una y otra denominaciones –y

¹⁴⁸ Los términos de «aculturación» y «transculturación» presentan una compleja evolución conceptual, etimológica e, incluso, sociolingüística en la tradición antropológica latinoamericana. Fernando Ortiz ([1940] 1978) acuñó el término de «transculturación» admitiendo que «[p]or *aculturación* se quiere significar el proceso de tránsito de una cultura a otra y sus repercusiones sociales de todo género. Pero *transculturación* es vocablo más apropiado» (1978: 93), especialmente «para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísticas transmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano» (*ibid.*). Así pues: «Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*» (1978: 96, cursivas en el original).

Esta definición, sin embargo, no deja de ser problemática. Como ha planteado Gonzalo Aguirre Beltrán (1957), el concepto de aculturación, adoptado de la antropología anglo-norteamericana, es sinónimo de contacto cultural, de modo que no implica *per se* un proceso –o unos resultados– de pérdida, imposición o sustitución de una cultura por otra; este significado, derivado de una interpretación etimológica errónea, es el motivo principal de la introducción de la voz «transculturación», que no ha hecho sino aumentar la confusión terminológica (1957: 9-12). En este sentido, cabe recordar la definición propuesta por el propio Aguirre Beltrán que, a partir del principio de conflicto entre varios elementos opuestos de las culturas en contacto –el pasado y el presente, la dominancia y la voluntariedad, el individuo y el grupo, la continuidad y la alternancia, la intromisión y la espontaneidad (1957: 12-48)– concluye que la «aculturación es el proceso de cambio que emerge del contacto de grupos que participan de culturas distintas. Se caracteriza por el desarrollo continuado de un conflicto de fuerzas, entre formas de vida de sentido opuesto, que tienden a su total identificación y se manifiesta, objetivamente, en su existencia a niveles variados de contradicción» (1957: 49).

En cualquier caso, podemos plantear que este desarrollo conceptual y terminológico, unido al propio uso de los hablantes, ha acabado por generar una percepción socio-emocional positiva de un término frente al otro, como observamos en la postura de Adoum: pese al sentido estricto de los términos, expuesto por Aguirre, la percepción popularizada a través de Ortiz es la de un énfasis en la riqueza de las identidades resultantes de esos contactos culturales; de este modo, la misma evolución lingüística puede entenderse como una respuesta

la valoración asociada a cada una de ellas–, si bien podría ser matizable, supone una vía de reconocimiento y autoafirmación de una identidad mestiza, conformada y caracterizada por múltiples y complejos procesos de relación entre culturas¹⁴⁹.

Toda esta reflexión depende, por supuesto, del propio contexto socio-cultural por el que se interesa y desde el que escribe nuestro autor; él mismo es consciente de que la vitalidad y la inminencia de estos planteamientos se debe a la idiosincrasia ecuatoriana en concreto y latinoamericana en general:

La indagación de Ecuador comenzó hace relativamente poco y creo que no tendrá fin (como la de Latinoamérica toda, por lo demás): lo buscamos pero quizás no lo hallemos, entero, nunca, porque a cada descubrimiento de un rasgo de su carácter nos muestra nuevos secretos. Y la búsqueda de nuestra identidad se nos ha vuelto una hermosa obsesión: se ha hablado incluso de «rescatarla», como si alguien se hubiera apropiado de ella o la tuviera en la cárcel. Para ello acumulamos los datos de la historia, pero no se han interpretado por entero las consecuencias de esta acumulación, como una herencia que no heredáramos en realidad (2007: 25-26).

La identidad latinoamericana se encuentra en vías de construcción. Esta «hermosa obsesión» por definirse a partir de sus múltiples raíces (que se vuelve rescate en los contextos en los que la marginalidad de alguna de ellas ha sido mayor) ha conducido a una acumulación no completamente asimilada: esta herencia todavía en disputa requiere, para ser comprendida y valorada, una revisión histórica que se revelará central en el análisis adoumiano.

Al contrario de lo que sucede en contextos de menor intercambio cultural, en los que la identidad se mantiene estable y asumida¹⁵⁰, las sociedades que han sufrido procesos de colonización tienden, en el desarrollo de su independencia, a un cuestionamiento y reafirmación identitaria:

La noción de identidad cultural escapaba a la comprensión de los europeos, causaba el malestar de lo desconocido, estaba fuera de lugar. Sucede que la búsqueda de su identidad por

que no escapa de este proceso de construcción (y autoafirmación) identitaria, al ser planteada en un contexto caracterizado por esos mismos trasvases culturales.

¹⁴⁹ Con todo, no debemos confundir esta búsqueda del matiz positivo del contacto entre culturas con un olvido u ocultación de los procesos de asimetría, dominio e imposición que, a lo largo de la historia, han caracterizado este fenómeno, como se observará en la postura abiertamente crítica que Adoum sostiene contra todo tipo de conquista y dominación.

¹⁵⁰ «En culturas más estables que la nuestra –salvo, desde luego, las minoritarias sometidas a otra más fuerte, como la de los vascos en España o la de los bretones en Francia– la cuestión de la identidad nacional no se plantea, hasta el punto de que les cuesta comprender, aun cuando fuera de manera abstracta, el concepto. Ningún inglés, alemán o sueco sugeriría jamás una toma de conciencia de su identidad: la tiene, actúa de conformidad con ella sin necesidad de recordar sus características ni de asumirla conscientemente –quizás porque la ha asumido su pueblo desde hace siglos– y, cuando más, si la compara u opone a otra, consideraría el resultado apenas como una diferencia de comportamiento» (Adoum 2007: 26).

parte de un pueblo ocurre tras una colonización, cualquiera que hubiera sido su duración, o cuando se repone de ella con todos los rasgos o lastimaduras que, según el caso, le dejó: algo que yo había descrito con la imagen del hijo del carbonero que se mira por primera vez en el espejo tras haberse lavado la cara¹⁵¹ (2007: 27).

La construcción y definición de la identidad cobra más importancia en contextos decoloniales porque, cuando un pueblo es despojado de los elementos que configuran su identidad cultural, este deterioro –o, incluso, desintegración– puede suponer un grave trauma. Por eso, en Hispanoamérica, la ruptura histórica originada con la conquista española (y largamente prolongada no solo por la colonia, sino incluso por una independencia que no modificó la base de estas sociedades) ha conllevado una falta o complejo de identidad¹⁵², que perdura hasta el presente y es la causa (o una de ellas) de muchos de los problemas económicos, sociales o políticos:

Ocurre que en el inventario honesto de nuestros cromosomas culturales hallo una doble riqueza: nuestra identidad está constituida, en su mayor parte, por factores positivos que olvidamos en el fastidio de cada día, y apunta al futuro, más que al presente. Quizás porque con ese resentimiento recíproco con que negamos la Colonia la perpetuamos, negándonos nosotros mismos (2007: 31).

¹⁵¹ Respecto al concepto de identidad cultural, Adoum continúa en esta misma cita: «No logro concebir la identidad sino en términos de cultura, hasta el punto de que se me ocurre que la expresión “identidad cultural”, que yo mismo he empleado, es redundancia más que reiteración: nada escapa a la cultura, ni siquiera la noción errónea de raza –cuyos caracteres la alimentación, el ejercicio físico y la gimnasia transforman hasta el punto de que puede afirmarse que el cuerpo es un producto cultural–, ni siquiera el factor geográfico: determinante en la formación y definición de la cultura, ha sido, a su vez, modificado por ella: basten como ejemplo la doma –también la destrucción– de la naturaleza y la fundación de ciudades: centros donde la actividad creadora es más visible para los demás y donde, en la práctica, suele confundirse la cultura con cierta noción de bellas artes o de la llamada cultura “alta” o “ilustrada” o, más popularmente, “Cultura con mayúscula” o “entre comillas” y, más despectivamente, “cultura con K”. De ahí que, para reconciliarlas, Alain Finkielkraut ha resumido la definición en los siguientes términos: “*La cultura*: la esfera donde se desarrolla la actividad espiritual y creadora del hombre. *Mi cultura*: el espíritu del pueblo al que pertenezco y que impregna por igual mi pensamiento más elevado y los gestos más simples de mi existencia cotidiana.”» [Nota del autor: «Alain Finkielkraut [sic]: *La défaite de la pensée*, Paris, Gallimard, 1987. La traducción y las cursivas son mías.»] (2007: 28-29).

¹⁵² La importancia de la pérdida de la identidad cultural y el trauma que conllevó esta, tras la conquista de América, ha sido señalada por León-Portilla: «Contemplada en sí misma, la identidad cultural denota también una conciencia compartida por los miembros de una sociedad que se consideran en posesión de características o elementos que les hacen percibirse como distintos de otros grupos dueños a su vez de fisionomías propias. Desde luego no es siempre fácil precisar diacríticamente cuáles son las características o elementos que dan apoyo a la aparición y persistencia de una identidad cultural determinada. Por una parte, es innegable que la identidad puede subsistir a pesar de los procesos de cambio, con asimilación de elementos ajenos e inclusive con abandono de otros que antes le eran propios. Por otra, hay que admitir a la vez que, en determinados casos, las alteraciones o pérdidas pueden traer como consecuencia la desintegración de una identidad» (1976b: 16); «El deterioro de la propia identidad, y más aún su pérdida, acarrearán agudo trauma. Promueven la desintegración de la comunidad y la colocan finalmente en situaciones de alienación y de fácil sojuzgamiento, incapaz ya de orientar su acción en provecho propio. En este sentido –y sin que ello implique contradicción con los procesos de cambio– resulta obvio que estar en posesión de un sentido de identidad es requisito necesario para que cualquier grupo pueda existir y actuar en provecho de sí mismo» (1976b: 17).

Frente a esa falta de conciencia propia, la asunción y aceptación de una identidad particular se revela una tarea urgente para Adoum. La reintegración identitaria en un proyecto nacional solo será posible con conocimiento histórico y un programa de futuro:

La única argamasa posible para unir lo que nos queda es la conciencia de un país esplendoroso por su multiplicidad geográfica y humana, lleno de posibilidades que él mismo ignora tal vez por temor o por pereza, y que debe hacerse o seguir haciéndose, «contra su pasado, contra dos localismos, dos inercias y dos casticismos: el indio y el español»¹⁵³. Es decir admitiéndose con lo que encuentra en la búsqueda de su identidad y no supeditando ésta a lo que quiere encontrar: puesto que el espejo no miente, o miente menos que nosotros, no cabe buscar justificaciones a los rasgos defectuosos en lugar de reconocer que no hay otra manera de mejorar la imagen que superando las imperfecciones reprochables de quien se mira (2007: 32).

4. 2. 2. *Para una integración de la historia en la memoria*

La compleja definición identitaria de las naciones latinoamericanas es indesligable de su historia: esta es la causa principal de aquella y, por tanto, a la que se ha de recurrir para comprenderla; del mismo modo, la asunción de una determina identidad cultural modificará la relectura y la comprensión que se haga del pasado. Por eso, para un caso como el ecuatoriano:

Si buscamos en nuestra edad una explicación, no una excusa, a nuestro modo de ser, hallaremos que somos demasiado jóvenes como país: al comenzar el nuevo milenio habremos cumplido 170 años de República, 178 de independencia, 468 de mestizaje. Tan jóvenes que parece difícil acostumbrarnos a nosotros mismos. Bolívar sostenía, hablando de América, que «ni indio ni español», «somos un pequeño género humano aparte». O sea, un caso único en la Historia. Vasconcelos había dicho: «la América española es lo nuevo por excelencia, novedad no solo de territorio sino de alma» (2007: 33).

Adoum inserta el proceso de construcción ecuatoriano en el americano: sin olvidar el largo (y múltiple) período precolombino, la conquista y la colonia imponen una fractura histórica ineludible hasta la independencia, todavía demasiado cercana en términos históricos. Las cifras no son traídas sin motivo; el corto período republicano no ha sido capaz de solucionar la problemática más significativa originada a partir de ese choque entre culturas que fue el mal llamado descubrimiento: el mestizaje.

¹⁵³ Nota del autor: «Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981. Habla, evidentemente, de México» (2007: 32).

La consecuencia más temprana y directa de la conquista fue una mezcla tanto biológica como cultural¹⁵⁴; en ambos casos, este contacto entre civilizaciones fue ejercido a través de una relación de desigualdad, imposición y, por lo general, violencia. Este encuentro ha acarreado duraderas consecuencias, con diferentes tipos y grados de racismo hasta la actualidad. La histórica superioridad socioeconómica de los vencedores frente a los vencidos, y las valoraciones respecto a sus culturas y tradiciones que esta conlleva, desembocan en una ciudadanía dividida: en lo social, por la desigualdad y la discriminación; en lo cultural, por la incapacidad de aceptar una herencia múltiple, heterogénea.

Frente a esa realidad, Adoum insiste en la necesidad de revalorizar la particularidad americana, fruto de la unión de culturas. Las citas de Simón Bolívar y José Vasconcelos prueban este interés: esa originalidad transculturada es un argumento legitimador de la independencia política de América para el primero¹⁵⁵; mientras que, como en la obra del segundo, será también la base para los muchos intentos, a lo largo del siglo XX, de definir una identidad americana¹⁵⁶. Aunque ambos ejemplos, cerca del siglo XXI, han sido superados en algunas de sus ideas concretas, son invocados como garantes de la ya larga tradición en torno a una identidad latinoamericana a la que se suma el mismo Adoum.

¹⁵⁴ En el texto de Adoum, este utiliza mestizaje generalmente en su sentido original, biológico, más que en el cultural, si bien son difíciles de discernir en ocasiones. Un breve panorama acerca de este y algunas reflexiones de su relación con otros términos, como los ya aludidos «aculturación» y «transculturación», puede verse en Pérez-Brignoli 2017.

¹⁵⁵ La cita de Simón Bolívar, presumiblemente de memoria (como muestra la fragmentación y el cambio del original «europeos» por «españoles») procede del famoso texto conocido como la «Carta de Jamaica»; el fragmento es el siguiente: «Nosotros somos un pequeño género humano; poseemos un mundo aparte, cercado por dilatados mares, nuevo en casi todas las artes y ciencias aunque en cierto modo viejo en los usos de la sociedad civil. Yo considero el estado actual de la América, como cuando desplomado el Imperio Romano cada desmembración formó un sistema político, conforme a sus intereses y situación o siguiendo la ambición particular de algunos jefes, familias o corporaciones; con esta notable diferencia, que aquellos miembros dispersos volvían a restablecer sus antiguas naciones con las alteraciones que exigían las cosas o los sucesos; mas nosotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles: en suma, siendo nosotros americanos por nacimiento y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar éstos a los del país y mantenernos en él contra la invasión de los invasores» (Bolívar 2009: 73-74).

¹⁵⁶ El fragmento de José de Vasconcelos proviene de *Indología*: «Se diría que en todos los órdenes, y, a pesar de las recaídas en la barbarie que todavía suelen ser frecuentes en algunos de nuestros países, corren por la América hispánica vigorosas corrientes de creación. Creación he dicho, y no renovación, porque renacen los pueblos antiguos capaces de remozar una tradición perdida; pero nosotros apenas nacemos. En efecto, bien visto y hablando con toda verdad, casi no nos reconoce el europeo, ni nosotros nos reconocemos en él. Tampoco sería legítimo hablar de un retorno a lo indígena, retorno que, aun suponiéndolo atinado, no sería posible porque no nos reconocemos en el indio, ni el indio nos reconoce a nosotros. La América española es de esta suerte lo nuevo por excelencia, novedad no sólo de territorio, también de alma. Conciencia sin antepasados hasta donde es posible imaginar así una conciencia; conciencia que, por lo mismo, debe ser creadora, creadora y organizadora del aporte pasado, creadora y constructora del presente; iniciadora y preparadora del porvenir» (s/f [¿1927?]: 112-113). El texto también se encuentra disponible en la selección de Pasquale Sofía acerca de la descolonización cultural de América Latina (2013: 119).

Sin embargo, pese a los sucesivos intentos por cimentar la identidad americana en sus múltiples raíces culturales, la realidad es que estas han sido secularmente marginadas frente a la cultura dominante. Esta falta de aceptación llegará a convertirse, en consecuencia, en un vacío identitario, en una escisión interna por la falta de autoconocimiento o de aceptación: «En el espíritu del pueblo al que pertenecemos hay algo como una inseguridad ontológica, un resentimiento latente y duradero que viene de la Conquista: no nos resignamos a ser lo que somos» (2007: 43). Esto es consecuencia –como retoma en otro texto– de los propios mecanismos de conquista y el mantenimiento de determinados dispositivos de opresión:

Toda dominación, dado que se basa en la supuesta superioridad de su cultura, se dedica a cultivar tenazmente en el dominado un sentimiento de inferioridad constante que es tal vez el arma de conquista más eficaz. Comienza por ser racial: pasa de la «bruta animalia» de los encomenderos a la «raza degenerada» de cierta literatura, y entra en las costumbres: del tratamiento como a sirviente, y del maltrato a todo indígena, hasta el insulto –«cholo», «zambo», «indio de mierda»–. Se convierte luego en un sentimiento de inferioridad histórico-cultural, debido a una actitud egocéntrica del conquistador (2005b: 399-400).

El racismo penetra en la base social desde un pseudo-cientificismo racial hasta el insulto cotidiano, en una perpetuación de las divisiones que habían servido para justificar la conquista y dominación por parte de los europeos en primer lugar y de los mismos criollos y mestizos más tarde. Lejos de una autocrítica, estas actitudes se prolongan en la actualidad:

¿Es para librarnos de él [de ese sentimiento de inferioridad], o para compensarlo con actitudes de pretensión y orgullo, que actuamos frente a las poblaciones indígenas como encomenderos de nuestros desemejantes, como continuadores de la Conquista? La cultura oficial, «blanca» –aunque a veces la representen mestizos emblanquecidos–, ha sido autoritaria y agresiva: o ha exterminado a la indiada, como en algunos países del Cono Sur, o ha reducido a las nacionalidades indígenas a una suerte de colonialismo endógeno: les impone su lengua (la única oficial, obligándolos incluso a inscribir a sus hijos con nombres españoles), su religión (aun a sabiendas de que la entienden a medias, en un sincretismo al que pasan de preferencia las connotaciones del miedo y el castigo), sus costumbres (aunque a veces le indigna esa como «imitación» que del blanco hace el «indio alzado», sin recordar su propia, y generalmente fallida, imitación de «lo europeo» –y ahora lo norteamericano– considerado como paradigma), su noción de Estado (que para los indígenas supone, y con razón, algo que no les pertenece, hostil a más de ajeno), su concepto de la educación (que, aunque comienza tímidamente a ser bilingüe en algunos sectores rurales, los obliga a renunciar a algunos valores de su propia cultura) y su peculiar concepción de la justicia (según la cual los nuevos señores blancos tienen siempre la razón: tal vez haya, pero no conozco, algún caso de excepción en que el juez o los tribunales hayan fallado, en una causa, a favor de un indio). La cultura oficial actúa sobre esos grupos como en tierra conquistada. Lo que no impide que, como se dice popularmente, nos llenemos la boca hablando del esplendor de las culturas indígenas, allí donde existen todavía recluyéndolas, como en un «espejo invertido», a los museos y vestigios arqueológicos y a las revistas de antropología, con lo cual afirmamos su

arruinada actualidad. Porque pese al reconocimiento de la existencia de esa pluralidad cultural, o precisamente debido a ella, y formando parte de cierta cultura oficial o central, hay una clara posición ideológica de rechazo de esa pluralidad, que linda con el racismo (2005b: 403-404)¹⁵⁷.

Esta falta de conciencia propia conlleva una falta de aceptación de las culturas más allá de la blanca y urbana que incluye, sin duda, el separatismo social y cultural y la discriminación del otro (2007: 45), pero también el sentimiento de inferioridad, el auto-odio o la imitación de modelos extranjeros, todos ellos visibles en la sociedad ecuatoriana, «fragmentada, hecha de superposiciones que impiden la conciencia de un “yo tribal”» (2007: 40)¹⁵⁸.

La incompreensión y menosprecio del mestizaje es, en definitiva, una de las principales problemáticas de la identidad americana, con un gran impacto social: «El concepto de mestizo excluye, por definición, la noción de pureza, reservada al blanco, al indio y al negro, lo que conduce, de no admitirse plenamente como tal, a un innegable sentimiento de inferioridad racial y de violencia» (2007: 45). Esta resulta todavía más grave cuando es, precisamente en esta mezcla, en la que han de encontrarse los principales valores de esta realidad: «El mestizaje es, al mismo tiempo que el resultado de conquistas e influencias, la mayor muestra de nuestra riqueza y la mejor garantía de supervivencia frente a cualquier nuevo intento de colonización cultural» (2005b: 405). Conocer y aceptar ese pasado es la vía, de acuerdo con los planteamientos adoumianos, para poder construir un proyecto nacional presente y futuro.

Buena parte de las problemáticas originadas por la conquista se encuentran, por tanto, presentes en la vida cotidiana. Como decíamos, las culturas vencidas a menudo continúan soportando nuevos agravios, imposiciones y fracturas internas a causa de los mecanismos originados por la dominación. En el caso del Ecuador, la misma designación del país se convierte en un símbolo de sus problemas identitarios; tras la compleja independencia, como recuerda Adoum:

¹⁵⁷ Las cuentas pendientes para superar esta problemática no excluyen, por cierto, cierta autocrítica: «Los intelectuales –los que seguimos buscando raíces que nos expliquen– proclamamos, por todas partes y a gritos, la originalidad de nuestro continente mestizo, conscientes de que la aceptación del mestizaje supone no renegar de ninguno de los progenitores, pero raros son los que han aprendido alguna lengua aborígen y, más raros aún, los que escriben en ellas» (2007: 40).

¹⁵⁸ Aunque, con el tiempo, ese desprecio de lo propio también puede apuntar a la raíz hispánica: «no nos resignamos a ser lo que somos –es frecuente oír la necesidad obvia de que seríamos diferentes si nos hubieran conquistado los ingleses, los alemanes, los chinos y, desde hace poco, los coreanos–, convencidos de que no podemos ser, étnicamente, distintos y que, salvo la pretensión y la prepotencia, nada hacemos para ser mejores que nosotros mismos» (2007: 43-44).

Entonces –en lugar de llamarnos, como era históricamente justo y coherente, República de Quito–, para no disgustar a Guayaquil ni a Cuenca, comenzamos a llamarnos Ecuador: nombre disparatado, digo yo, porque a ningún Estado se le ha ocurrido llamarse nunca «Meridiano» o «Paralelo 42» o «Trópico de Cáncer». Nombre, además, extraño a nuestra tradición cultural ya que surge «a espaldas de la realidad histórica y como una identificación geográfica hecha por extranjeros a una circunscripción histórico-territorial que tenía nombre propio antes de la colonia: “Quito”». Lo dice Manuel Espinosa Apolo, quien añade en una nota: «“Quito” parece haber sido la denominación del actual Ecuador, independientemente de la existencia del mítico Reino de Quito al que aludiera [Juan de] Velasco (2007: 70).

Esta denominación azarosa no solo refleja la fragmentación regionalista del país¹⁵⁹, sino que trata de sentar las bases de la identidad nacional en la geografía en lugar de en la historia. Irónicamente, este apelativo no solo proviene de una noción impuesta desde afuera, sino que parece admitir como rasgo identitario el que ha sido el principal motivo de interés extranjero por el país: su ubicación. El nombre Ecuador muestra una (al menos aparente) falta de identidad, al mismo tiempo que incorpora una idea del país visto del exterior, objeto de sucesivas dominaciones:

Territorio al principio poblado, como muchos de América, por grupos étnicos dispersos; luego, el que por su situación geográfica atrae a los conquistadores como base estratégica –su proximidad al territorio de los chibchas para los incas, su ubicación como parte considerable del imperio inca para los españoles y hasta la ocupación de las islas Galápagos por Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial–; tironeado, de arriba abajo, durante trescientos años entre los representantes de la Corona española; integrado a una república federal durante once años; independiente desde 1830, nuestro primer presidente fue un venezolano. ¿Es ése nuestro comienzo? ¿Es la falta de raíces conscientes más hondas o más antiguas lo que hace que seamos como somos? (2007: 71-72).

¹⁵⁹ La parcelación regionalista es otra de las señas particulares que, para Adoum, caracterizan la identidad ecuatoriana. La noción de patria parece, en muchas ocasiones, «exclusivamente territorial, geográfica» (2007: 95): «en lo interno, la noción de patria es muy vaga y está hecha de pedazos: la “ecuatorianidad” se fragmenta, en el sentimiento y en la práctica, con la “guayaquileñidad”, la “quiteñidad”, la “ambateña”, el “manabismo”, la “morlaquía”, aunque no faltará quien diga que, más bien, la complementan. No existe entre nosotros, como en otros países, el concepto de “patria chica” pero sí la actitud que de él se desprende: el “patriotismo” aplicado a la región es más claro por permanente, y a veces se manifiesta con caracteres de pugna» (2007: 96). Frente a esto, como recuerda el poeta, «la patria es también, y ¿sobre todo?, historia» (2007: 95): «El sentimiento regionalista tiene sus bases reales: históricas –desde cuando la Provincia de Guayaquil, antes de que existiera el Ecuador como Estado, en 1822 se proclamó “Independiente” respecto de España y libre para decidir anexarse al Perú o a Colombia–, étnicas, geográficas, culturales, que conducen a una variedad de tipos humanos, de comportamiento de sus habitantes, de productos agrícolas y minerales, de costumbres alimentarias y modos de ser, de vivir, de vestir, incluso de hablar (el tono de la voz, casi murmullo, se vuelve casi grito, según), diversidad que constituye nuestra riqueza y que es uno de los mayores valores de nuestra identidad» (2007: 99). La conclusión es evidente: «Nuestro patriotismo se basa en la geografía, no en la historia, que la explica y justifica. Que la historia es una utopía hacia atrás (me parece que empleó la palabra “retrospectiva”) ha dicho, acertadamente, Federico Mayor, Director General de la Unesco. Pero nosotros hemos convertido la geografía en utopía: hablo, porque no tengo autoridad para más, a partir de mi generación» (2007: 135).

Pese a las dificultades mencionadas, Adoum resalta el valor de la hazaña que es la construcción nacional en un lapso de tiempo tan breve. Un rápido repaso recuerda la construcción política del país y, también, que esta ha sido posible gracias tanto a los grandes personajes históricos como al pueblo anónimo, en un complejo proceso a menudo olvidado:

El nuestro es un país sobremanera joven: pocos –Panamá, Cuba...– tienen menor edad que nosotros. Se lo ha construido, y desde entonces somos «ecuatorianos», en poco más de un siglo y medio, hazaña de cuyo valor, al parecer, no nos damos cuenta. Haber creado una noción de nación históricamente constituida a pesar de todas las vicisitudes –el Incario del que entramos a formar parte como una provincia; la Colonia española a lo largo de la cual fuimos Villa, Capitanía General, Real Audiencia y Presidencia de Quito; la Gran Colombia que nos englobaba como Distrito del Sur; luego, la República del Ecuador–, una noción de patria y de aquello que, aunque bastante vago, constituye la «ecuatorianidad», pese a los cambios de nombre en la biografía colectiva, y asentarla en un Estado políticamente organizado en un territorio, ha sido una empresa insólita en la que hemos participado todos, distribuyéndonos la herencia que nos dejaron nuestros pensadores mayores y nuestros héroes más altos: Olmedo, Rocafuerte, Montalvo, Peralta, Eloy Alfaro... Los demás, muchos otros, son los de cada día, sin nombre anotado, a veces sin efemérides fija, pueblo, trabajadores, víctimas, más de mil en las calles de Guayaquil, como en una cacería de ratas ordenada por un jefecillo militar, el 15 de noviembre de 1922 (2007: 73-74).

En consecuencia, el texto insiste en la importancia de la conciencia histórica, una de las graves cuentas pendientes del país¹⁶⁰. Esta necesidad de conocer el pasado destaca el valor de toda literatura histórica e, indirectamente, señala el sentido de su propia trayectoria:

Porque, y es grave, no hemos integrado la Historia a la memoria, como si fuera exclusivamente dolorosa, como si no quisiéramos recordarla, como esas almas de los muertos en el río del Infierno que bebían de sus aguas para olvidar lo vivido. De ahí que merezcan gratitud, por recordárnoslo, los poetas y novelistas que están reescribiendo la Historia en la literatura: con ello, me parece, nos ponen de nuevo el pasado ante los ojos, tal como en los años treinta nos mostraron la parte visible de la realidad (2007: 75).

¹⁶⁰ Para el poeta, uno de los principales ejemplos de esta falta de conciencia histórica nacional sería la ausencia de héroes en la sabiduría popular. En este sentido, el listado sobre el que reflexiona Adoum es significativo porque, en su mayoría, apunta a personajes o temas tratados en los *Cuadernos*: «La princesa Pacha no parece una heroína adecuada porque, aunque tras perder una batalla con flechas ganó otra con caricias, estuvo, a fin de cuentas, “amancebada” con Huayna Cápac, lo que la honrilla hispánica condena; Atahualpa en ningún momento decidió resistir a los españoles; nos quedarían sus generales indios, como Rumiñahui, que llegaron hasta el Cusco, pero la exaltación que hemos hecho de todos ellos se convirtió, a la larga, en una “curiosa epopeya del vencido”, como llamó Agustín Cueva a mi texto *Dios trajo la sombra*» (2007: 77). Apunta, también, a los otros dirigentes indígenas (como Ambrosio Lasso o Dolores Cacuango), los de la otra historia, «no recogida en la Historia» (2007: 78), pues al fin y al cabo «no se ha producido aún en la conciencia nacional el vuelco necesario para que todo un país –donde el poder ha estado invariablemente en manos de blancos, o de mestizos a veces avergonzados de serlo– tome a un indio como paradigma» (2007: 77). Entre los héroes de la Independencia, Bolívar y Sucre son extranjeros, lo que deja a Abdón Calderón Garaycoa como el héroe más idóneo para la mentalidad ecuatoriana, puesto que en sí mismo conlleva su propia destrucción del mito (2007: 81-2). Los otros dos grandes héroes, generalmente aceptados, según el recuento de Adoum, son Eloy Alfaro y Manuela Sáenz; por esta última, manifiesta una pasión cuyas citas trasladamos al análisis del poemario.

Frente a la escasa conciencia del pasado, la literatura se reivindica como un medio de conocimiento histórico: del mismo modo que la narrativa del 30 había mostrado la parte visible pero no observada de la realidad, Adoum resalta el valor de aquellas obras capaces de incorporar la historia al presente y fomentar una identidad. En ese sentido, la defensa del valor histórico de la creación artística se liga con un cuestionamiento de la historiografía:

La historia es, precisamente porque se trata de una utopía, una invención: también el historiador inventa, podría decir, interpretando los célebres versos de Antonio Machado («Se miente más de la cuenta / por falta de fantasía: / también la verdad se inventa»). Incluso quienes han sido testigos de los hechos o han participado en ellos los perciben diferentemente y cada uno los narra según su propia experiencia o representación: más que numerosas novelas policiales, el filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa, es, quizás, la obra que con mayor acierto artístico explica ese fenómeno que, por lo demás, cabe perfectamente en la definición de novela dada por Emile Zola: «La naturaleza vista a través de un temperamento». Y el Comandante Fidel Castro sostenía, en un discurso de septiembre de 1996, que la verdad sobre la vida de los pueblos está en las novelas, por lo cual confiaba más en ellas que en la historia, frecuentemente tergiversada y adulterada (2007: 143-144)¹⁶¹.

La literatura obtiene un lugar invaluable en el proceso de reconstrucción histórica y definición de la identidad, acaso de manera más exacta que la historiografía. Llegamos, entonces, a un cuestionamiento de la historia oficial y una reivindicación de la necesidad de una reescritura de la historia de acuerdo con el presente; esta, para Adoum, conlleva una defensa de lo popular y lo espiritual que se conecta, de manera explícita, con las teorías de Benjamín Carrión que tanto habían influido hacia ya medio siglo:

Una vez localizados y distribuidos los puntos que señalan, en la realidad política e histórica, nuestros límites verdaderos y no utópicos, debe emprenderse una reescritura de la historia.

¹⁶¹ La relación entre historia y utopía es una cita que el poeta ha realizado en páginas anteriores y que ya citamos. En el mismo sentido, unas líneas más arriba dice también Adoum: «He escuchado a José Saramago citar una frase del filósofo y político Benedetto Croce: “La Historia es siempre contemporánea”, en el sentido, supongo, de que los hechos, a cualquier época que pertenezcan, son interpretados y narrados según el pensamiento y la sensibilidad de la época a la que pertenece el historiador» (2007: 143). La comparación artística es, también, interesante: la historia no se parece tanto a una novela policíaca, porque no hay una serie de pistas que, una vez interpretadas, nos ofrecen una clave que conduce de manera innegable, incuestionable y unívoca al desenlace; al contrario, sucede como en la citada *Rashomon* de Akira Kurosawa (adaptación cinematográfica no tanto del relato homónimo de Akutagawa Ryūnosuke cuanto del titulado «En la maleza de un bosque (*Yabu no naka*)», del que proviene la historia y, sobre todo, la técnica narrativa basada en la conjunción fragmentaria de perspectivas diversas): una multiplicidad de voces reconstruyen de distinta (e irreconciliable) manera un mismo acontecimiento, hasta el punto de que la obra se convierte en una reflexión acerca de la imposibilidad de conocer la verdad, que queda reducida al punto de vista del enunciador. Las citas de Emile Zola (representatividad universal de lo individual en la literatura) y Fidel Castro (capacidad de la literatura para transmitir verdades), al igual que muchas de las reflexiones del mismo Adoum, entroncan, directamente, con algunos de los planteamientos acerca de las relaciones entre historia y literatura expuestos en el capítulo tercero, al que remitimos al respecto.

Veremos entonces que nuestros héroes no son solamente militares sino también campesinos, obreros e intelectuales, que el heroísmo no consiste en ganar batallas o morir en ellas sino también en construir la patria y su destino, que las fechas que celebramos son incompletas porque corresponden solo a aquellos hechos considerados como «históricos» y faltan las efemérides del espíritu, los anales de la «nación pequeña» por los cuales puede aspirar a ser una potencia cultural, según la teoría de Carrión (2007: 144-145).

4. 2. 3. Para una defensa de la utopía

La concepción adoumiana de la historia es esencialmente teleológica: la comprensión y re-escritura del pasado no importa por sí misma, ni tampoco en función únicamente del presente, sino que apunta al futuro. Si la conciencia histórica es un factor identitario irrenunciable, esta no puede dirigirse únicamente hacia el pasado, sino que ha de apelar a un destino común, a un proyecto nacional¹⁶².

De hecho, Adoum recuerda que «hace más de un siglo y medio Hegel afirmaba que “América es el país del porvenir”, y hemos venido repitiendo su afirmación sin preguntarnos, hasta ahora, por comodidad o por miedo, cuándo va a comenzar el porvenir» (299). El poeta toma este punto de partida para reflexionar sobre esa falta de un proyecto histórico¹⁶³:

La abolición del futuro como porvenir es síntoma nacional de una enfermedad mucho más grave: se diría del nuestro que es un país transitorio, que vive al día, empleado pobre que debe conseguir diariamente el «diario» con que mantiene su casa; país donde el tiempo no existe, donde da lo mismo hoy que mañana, mañana que hoy (2007: 299).

Frente a eso, la propuesta es clara:

volver a él, aprendiéndolo en el pasado, es la manera de entrar en el porvenir. Hablo, evidentemente, de un futuro colectivo, histórico, de país, intuido como destino que nos trazáramos nosotros mismos en la mano o en la tierra o, más simplemente, como madero al que podamos asirnos en el largo naufragio (2007: 307).

¹⁶² Miguel León-Portilla ha destacado, precisamente, esta conciencia histórica como uno de los rasgos definitorios de la identidad: «Entre los principales [elementos que constituyen la raíz de la identidad] están el idioma, los conjuntos de tradiciones, creencias, símbolos y significaciones, los sistemas de valores, la posesión de un determinado territorio ancestral, la visión del mundo y lo que se ha descrito como un *ethos* o significado y orientación moral de una cultura. Hemos de destacar, además, de modo especial, como rasgo o elemento muy significativo en toda identidad étnica o cultural, la conciencia histórica compartida por los miembros del grupo en cuestión. Tal conciencia, como raíz de identidad, implica la recordación, mantenida muchas veces a través de generaciones, del propio origen, de determinadas experiencias y aun de un destino en común. En este sentido la conciencia histórica juega papel trascendental en la preservación de la identidad cultural» (1976b: 17).

¹⁶³ Curiosamente, aunque Adoum ha citado esta idea de Hegel en más de una ocasión, no ha criticado el reverso de esta afirmación: al enfocar el problema del futuro, se elude la otra cara de la idea hegeliana, a menudo destacada, que implica, desde un punto de vista eurocéntrico, una supuesta falta de pasado que silencia el legado indígena.

Adoum ha retomado el fragmento hegeliano en más de una ocasión, con un sentido similar: interpretarlo como una promesa de futuro que no se ha cumplido sino, en todo caso, a medias; América sigue siendo, como entonces, un país del porvenir, pues continúa fuera de la historia mundial o, al menos, en su periferia, en esos aledaños bautizados como Tercer Mundo o, directamente, en el sur subdesarrollado (2005b: 402-403). Pese a esa permanencia fuera de la historia, la misma idea del Nuevo Mundo nació ligada a la utopía, insiste el poeta:

Lo innegable es que América le dio a la humanidad, hace quinientos años, la visión exacta del mundo: sólo entonces se pudo trazar el primer mapa veraz del mundo. Y, tierra recién descubierta, tal vez en ella situaba Tomás Moro su «utopía» –una región desconocida en la que ya no existían más el despotismo de las monarquías, el servilismo de los cortesanos, la manía de las conquistas ni la injusticia y el lujo de los nobles y religiosos– y Tomás Campanella su «Ciudad del sol» –una república donde reinaba la igualdad económica y política, apoyada en técnicas productivas perfeccionadas y gobernada por la casta de los sabios– mientras Gerónimo de Mendieta predecía, en 1516, que América llegaría a ser un estado teocrático ideal, la verdadera «Ciudad de Dios».

También nosotros situamos en nuestro continente –¿en dónde, si no?– nuestra utopía hasta golpearlos con la realidad. Porque, de pronto, ya no se trató de seguir insistiendo en la maravilla de los decorados que pone la tramoya de la geografía, ni de los actores que siguen saliendo de la escuela de teatro del pueblo, sino de saber qué obra –farsa, tragedia o epopeya– representamos (2005b: 367-368).

Si la imaginación utópica prosperó impulsada por el descubrimiento de América, la misma historia americana se ha convertido en una búsqueda de aquella. Y, también, en gran medida, de su realización, pues en este movimiento hacia un ideal histórico cobran pleno sentido los movimientos independentistas, aunque su realización no haya sido plenamente completada:

Tengo la amarga impresión de que no solo las ilusiones que se hacía Moro sino también el concepto de «independencia» –que en la *Enciclopedia* de D'Alembert y Diderot figura como «el término que los hombres se proponen sin lograrlo jamás» y que sólo comienza a tener una acepción política cuando América se emancipa– se nos quedó en eso: en concepto filosófico, en «la quimera tras la cual corre ciego el amor propio», según la misma *Enciclopedia*, o sea en utopía histórica. Europa trajo a este lado del mundo la dependencia. A diferencia de otros imperios, cuya primera actividad en las colonias fue establecer oficinas de comercio, la voluntad confesa de España era conquistar y someter, negando a sus súbditos el derecho a gobernarse. De ahí que el movimiento de rebeldía es también una invención de América y la independencia empezó a figurar como tal en los diccionarios de todas las lenguas, volviendo concreto con nuestro ejemplo un término hasta entonces vago. Pero, reemplazando «Europa» por aquello que Simón Bolívar –quien sabía mucho de geografía y de historia, y haciéndole justicia a México– no llamó América del Norte sino «el Norte de América», aparece claro que «el derecho a gobernarse» y la «independencia» para hacerlo siguen siendo, pese a todos los patriotismos de los manuales de historia, una referencia en el tiempo, una aspiración, casi otra utopía (2005b: 368-369).

La conciencia de las nuevas formas de colonialismo y sus efectos en el continente americano cancelan la fe en la independencia, todavía incompleta¹⁶⁴. La utopía sigue siendo un ideal no alcanzado; sin embargo, esta meta antes anhelada ha sido desprestigiada hacia finales de siglo:

Empleo esta palabra consciente de que la han puesto fuera de moda. El fin de las utopías, que se proclama a gritos por doquiera, me parece ser su destino: si en griego significa «un lugar que no existe», encontrarlo sería su propia negación. Y, sin embargo, un supuesto sentido de «modernidad» exige darlas por muertas, particularmente cuando suponen una aspiración social, puesto que el nuevo discurso dominante establece el presente como el horizonte más distante de la política y de la «democracia actual» en lugar de una «democracia posible», que hasta ayer algunos solían llamar revolución, para que encaremos nuestra realidad (2005b: 369).

Adoum escribe esta defensa de la utopía consciente del momento histórico en el que vive: a partir de los años 80, la cultura viene signada por el marco epistemológico de la llamada

¹⁶⁴ En este sentido, la unión entre el pensamiento utópico americano y la conciencia crítica acerca del presente se tornan, para Adoum, indistinguibles: «Entonces encontramos que nos sucedió como a Adán, después de la Caída, cuando las palabras ya no se identificaban con las cosas y los seres que nombraban sino que pasaron a ser signos abstractos: se nos ha degradado y pervertido el lenguaje, lo cual corresponde a una alteración del significado de las palabras (cuando no a una degradación moral) que, inconscientemente, se ha generalizado. Así, a la noción pura de “independencia” corresponde, en la práctica, el sometimiento a las exigencias que el gobierno de Estados Unidos impone en cuestiones políticas y el Fondo Monetario Internacional en materia económica; en plena “soberanía” de los estados, al amparo de una antigua decisión de la Corte Suprema de Justicia norteamericana, se espera invertir algunos miles de millones de dólares en la compra de cubanos; por “democracia” se ha entendido, en muchas partes, la impunidad de los criminales de guerra; por “libertad de expresión” la calumnia y el insulto como propuesta electoral a base de un programa de gobierno; en régimen de absoluta “legalidad” en Río de Janeiro se mata (como si no bastara con los que mueren) a un promedio de seis niños por día y en México se detiene, sin juicio, a más de tres mil indios por año. [...] De ahí que, en una suerte de “consenso perverso” entre las agencias económicas extranjeras y ciertas agrupaciones políticas nacionales, se hayan comenzado a aplicar en nuestros países medidas económicas y técnicas con las cuales, como suele decirse, se agravó el muerto. Sería interesante, y cabría bien dentro de nuestra típica autoconmiseración en la que nos sentimos a gusto, analizar cuál nos ha hecho más daño, si la CIA o el FMI. Porque si la primera, siendo más basta y brutal, poniendo y deponiendo presidentes, matándolos o tratando de matarlos, puede fracasar en alguno de sus intentos (fracasó en Playa Girón), el segundo, más sutil y reptilíneo, jamás fracasa: los únicos fracasos se registran en nuestras repúblicas que se han sometido a la política de “ajuste y estabilización” que la fondomonetarización propone e impone» (2005b: 369-370). Frente a las imposiciones de la realidad, el reingreso a la utopía (una política cuyo centro es la unidad imaginada por Bolívar) es, necesariamente, revolucionario: «América Latina tendrá que valerse por sí misma, sin tender a nadie la mano abierta, mediante la única opción de siempre: poner fin, realizándola, a la utopía de la integración de todo cuanto es verdaderamente nuestro, común, y que nadie pueda quitarnos desde afuera. El problema mayor que se nos plantea ahora es el de encontrarnos como en mitad de un puente, sin ver a dónde conduce o viendo que lleva directamente al abismo. Hemos repetido, casi hasta cansarnos, que el sueño de Bolívar y nuestro de una América unida debe dejar de ser ese proyecto cuya materialización industriales y militares venían postergando. Porque parecería que vamos avanzando hacia la realización de esa utopía, con la tímida pseudointegración parcial de los países de Mercosur, del Grupo de Río, de la Comunidad Andina de Naciones, del Caricom de América Central y el Caribe, de la Asociación de Estados del Caribe que incluye a Cuba y, más recientemente, la Unión Centroamericana. Tal vez porque sabemos, eso sí con certeza, que nos vamos acercando al momento en que podría cumplirse el vaticinio de que el siglo XXI encontrará a los países latinoamericanos unidos o sojuzgados» (2005b: 380).

posmodernidad. No por casualidad, esta expresión del capitalismo avanzado, como postulaba Frederic Jameson, se liga con el fin de los grandes relatos o metarrelatos de la modernidad, según Jean-François Lyotard, mientras que Francis Fukuyama plantea «el fin de la historia».

Lejos de la aceptación de este panorama, Adoum apuesta por el regreso (o la continuación) de la utopía como única vía contra el «consenso perverso» que sigue dejando a América Latina al margen de la historia, ahora no solo con diferentes estrategias políticas y económicas sino, además, con esta clase de discurso ideológico.

Regresamos, de este modo, a los planteamientos iniciales: la identidad requiere de una conciencia histórica que abarque un proyecto de futuro. Esta necesidad de una utopía posible, que había sido medular durante el siglo XX, continúa siendo parte central de la ideología de nuestro autor. Para Adoum, precisamente, el último momento (y acaso el único verdadero en su historia) en el que el Ecuador había tenido un proyecto nacional había sido tras la derrota del 41, al amparo de la teoría de la «pequeña gran nación» y la revolución cultural que esta supuso. La memoria de aquellos días es expresiva al respecto:

¿Cuándo tuvimos nosotros un proyecto nacional, es decir histórico, o sea que abarcara el futuro? Si dejamos de lado el proyecto de nación que llevamos adelante tenaz, intuitiva, terca, espontáneamente, como una reacción biológica al destino, sin participación de la voluntad ni del pensamiento, quizás el único fue, y a medias, la lenta recuperación moral del país tras la derrota de 1941. Después, lo que pudo ser futuro se nos fue en esfuerzos baldíos que ni siquiera llegaron a ser proyectos: esperar, siglo tras siglo, la restitución del territorio perdido siglo tras siglo o seguir existiendo en función de nuestros límites que, como decía de los suyos un poeta argentino, «ya no son límites sino cuestión de límites» (2007: 306)¹⁶⁵.

Más de medio siglo después de aquellas propuestas que forjaron la identidad ecuatoriana, esta pintura puede tener, sin duda, tintes de nostalgia; del mismo modo, mantener una defensa de la utopía como la que se había realizado décadas atrás puede resultar, ya para estos momentos, casi más ilusa que idealista. Pero también la esperanza puede ser un acto político, de ahí que no deje de tener sentido que Adoum quiera cerrar este ensayo, como había hecho con muchas de sus obras —entre ellas, *Los cuadernos de la Tierra*—, con una apelación al cambio.

¹⁶⁵ Desconocemos si la cita es una alusión exacta a algún texto, pero Adoum podría referirse, aquí, al breve poema de Juan Gelman «Límites», cuya temática se encuentra, sin duda, en consonancia con este texto: «¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí la sed, / hasta aquí el agua? // ¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el aire, / hasta aquí el fuego? // ¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el amor, / hasta aquí el odio? // ¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el hombre, / hasta aquí no? // Sólo la esperanza tiene las rodillas nítidas. / Sangran».

El «credo» que cierra, entre lo utópico y lo naif, *Ecuador: señas particulares*, supone, al cabo, la insistencia en una de las claves que habían guiado, durante tanto tiempo, la reflexión en torno a la identidad y la historia ecuatorianas. Esta defensa entronca con una militancia acaso superada (o pasada de moda) para inicios del nuevo siglo; su confianza en el futuro parece, en ocasiones, más teñida de una melancolía propia del recuerdo que del afán combativo que había caracterizado la etapa más combatiente del autor. Es imposible no ver reflejado, entre estas líneas, aquel mismo movimiento que condujo de *Los cuadernos de la Tierra* hacia una poética del compromiso, aunque aquella cólera que había caracterizado la obra del autor parezca apagada hasta los rescoldos:

Creo en ese proyecto de futuro, que olvidamos, de una república donde las minorías discriminadas –indios, mujeres, jóvenes, niños, cultura– ocupen el lugar que siempre merecieron y jamás tuvieron en la historia aunque aparezcan, a veces, en los libros de historia; creo en ese proyecto de futuro, que desdeñamos, por el cual la recuperación de nuestra geografía es parte del país que nos fue dado para que lo habitemos cuidándolo y lo entreguemos a quienes vienen después. Creo que podemos recobrar el futuro perdido, que no es solo tiempo.

Quiero creer en un proyecto de vida que vuelva aproximada a la verdad la visión, ¿premonición al revés?, de los primeros cronistas y hasta del dramaturgo Harold Pinter, que encontraron aquí la representación del Paraíso hecha por los pintores de la Edad Media, y que confirme así la afirmación, escuchada en mi infancia en el cine, en boca de un gangster que pensaba retirarse a Quito, que está en el Ecuador –cabe recordárselo a quienes olvidan la geografía en las matemáticas torpes del regionalismo–, porque allí era posible «tomar las estrellas con la mano» (2007: 308-309).

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

4. 3. CITAS, VERSIONES Y FUENTES:

EL DIÁLOGO INTERTEXTUAL EN *LOS CUADERNOS DE LA TIERRA*

Toda literatura histórica, como dijimos, se mueve en el complejo territorio entre la alusión a un referente previo y la construcción de un referido particular. Si el conocimiento histórico del autor literario depende de su lectura de documentos historiográficos, nos movemos en todo momento en un campo de transtextualidad.

La escritura de *Los cuadernos de la Tierra* discurre paralela a una progresiva toma de conciencia respecto al proceso creador. El mismo Adoum señalaba en su prefacio, como vimos, que la materia histórica de los primeros poemarios no permitía el mismo tratamiento que la de *Dios trajo la sombra*, si bien también es cierto que el agotamiento de la fórmula se hará evidente en *Eldorado y las ocupaciones nocturnas*, en los que la citación pierde, de nuevo, la centralidad del poemario anterior. En cualquier caso, en todos ellos, la historia es el hipotexto irrenunciable de la creación poética: el mismo lenguaje, a través de la imaginación metafórica del autor, y el mensaje central de este ciclo, imponen un diálogo ineludible con la historia.

En esta evolución, *Dios trajo la sombra* resulta el poemario más complejo, puesto que lleva al límite la relación con la historia. En este, el mismo diálogo intertextual se vuelve parte del poema: la cita de otros textos, incorporados al verso, es indicada en nota por el autor (al pie en algunas ediciones; en otras, al final del texto).

Este cambio es un nuevo ejemplo del desarrollo interno del propio proyecto, aunque tampoco resulta una innovación tan radical como parece en un principio: la presencia de otros textos ya era evidente, aunque no explícita, en los *Cuadernos* anteriores. De un modo u otro, como ya dijimos, el dialogismo, la intertextualidad o el *collage* no solo son necesarios, sino que se encuentran presentes en este tipo de replanteamiento épico-lírico.

Este paso de la alusión y la reformulación a la cita directa tiene una gran ventaja para nuestro análisis, pues nos permite acceder a las fuentes generadoras del discurso que, por extensión, podemos aplicar no solo a este tercer volumen, sino a todo el conjunto. A partir de estas, planteamos algunas reflexiones acerca de la relación entre esos textos previos y la poesía resultante en *Los cuadernos de la Tierra*.

Las obras citadas por Adoum, en orden de aparición, son las siguientes¹⁶⁶:

- *Pizarro, el Conquistador*, de Estanislao Volski.
- *Relación de antigüedades de este reino del Perú*, de Juan Santacruz Pachakúti.
- *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú*, de Agustín de Zárate.
- *La poesía quechua*, de Jesús Lara.
- *Historia general de las cosas de Nueva España*, de Bernardino de Sahagún.
- *Las armas de la Conquista*, de Alberto Mario Salas.
- *Atahuallpa*, de Benjamín Carrión.
- *Historia de la conquista del Perú*, de W. H. Prescott.
- *Historia general de la república del Ecuador*, de Federico González Suárez.
- *Literatura Inca*, de Jorge Basadre.
- *La vie de François Pizarre*, de Louis Baudin.
- *Floresta literaria de la América indígena*, de José Alcina Franch.
- *La lucha por la justicia en la conquista de América*, de Lewis Hanke.
- *Historia General del Perú*, del Inca Garcilaso de la Vega.

Son varias las consideraciones que podemos realizar respecto a este variado corpus textual que se encuentra, sin dudas, en la base de la construcción de *Los cuadernos de la Tierra*.

Ante todo, la presencia explícita de estos intertextos en la poesía adoumiana señala, casi huelga decirlo, la importancia de la historia en la estructura de este ciclo, y remarca cierta objetividad derivada de ese conocimiento demostrado. Si bien es cierto que se trata de un grupo de lecturas heterogéneo y podríamos considerar que no exhaustivo si lo valoráramos con un criterio puramente historiográfico, evidencia una preocupación marcada por el conocimiento histórico previo a la creación poética. De manera indirecta, estos paratextos no solo inciden en el carácter documental de esta escritura, sino que muestran el interés del poeta por este campo del saber.

Más allá de resaltar esa condición de poesía histórica, estas fuentes nos ofrecen otra serie de ideas acerca de la obra. Si tratáramos de hacer una primera división en el orden de

¹⁶⁶ Dejamos las referencias completas para la bibliografía. Cabe señalar que otras dos notas restantes de Adoum señalan un intertexto histórico, aunque sin citar ninguna fuente explícita: una de ellas hace alusión a «las condiciones del reparto, en el pacto celebrado en Panamá por Pizarro, Luque y Almagro, el 10 de marzo de 1526» y la otra a las capitulaciones y concesiones a Pizarro y las armas de su escudo (2016: 179).

estas lecturas, podemos señalar la preponderancia de historiadores modernos frente a las fuentes directas. Este hecho no es sorprendente: un acercamiento al corpus de la Crónica de Indias nos muestra una sorprendente dispersión y multiplicidad de textos que, por su carácter, ofrecen, por lo general, una posibilidad para su conversión en poesía mucho menor que la de historias ya compactas, sometidas a un proceso autoral previo. La labor realizada por Esteve Barba en *Historiografía indiana* (1964) o a la recuperación de los *Cronistas coloniales* (1960) ecuatorianos editada por José Roberto Páez prueban, además, que son todavía años de reordenamiento y comprensión de este conjunto de textos.

De acuerdo con este panorama, no es de extrañar la relativa ausencia de crónicas como fuentes adoumianas. Sin embargo, las citadas son representativas de la intencionalidad del autor. La obra de Bernardino de Sahagún es señalada a menudo como una de las primeras reivindicaciones culturales del indígena, mientras que las del Inca Garcilaso de la Vega y Juan de Santacruz Pacachuti son, directamente, algunos de los primeros discursos del mestizaje y el indigenismo americano.

Llegados a este punto, y especialmente en cuanto a estos textos antiguos, cabe preguntarse si el poeta tuvo un conocimiento directo o no de estas obras. Este interés no se debe a requerir una dependencia del poeta respecto a la labor historiográfica, aspecto que se encuentra lejos de su quehacer; al contrario, se trata de la búsqueda de posibles influencias en la versión que este plantea de la historia. Los textos citados por el poeta nos permiten hacer algunas suposiciones.

No cabe duda de la poca utilidad dentro de una reconstrucción de la historia ecuatoriana de la obra de Sahagún, que versa sobre el contexto geográfico de la Nueva España. De hecho, la cita reproduce un momento muy específico, uno de los primeros ejemplos de la visión del otro por parte de la mitad habitualmente silenciada, la indígena. Este fragmento manifiesta un interés que será reiterado en toda la obra respecto a la recuperación de la versión americana de la historia. ¿Significa esto que Adoum leyera directamente la obra del misionero franciscano? No tiene por qué, y con más razón cuando observamos que el fragmento no solo es conocido, sino que aparece en otros de los textos citados por el poeta. En cualquier caso, cabe señalar que el escritor tampoco tiene motivos, según sus particulares intereses, para citar exactamente la procedencia de sus fuentes, si esta es primaria o secundaria y si conoce o no de primera mano cierto texto.

Un caso similar nos parece el de la obra de Pachacuti, de la que se cita un poema también presente en las recopilaciones de poesía indígena conocidas por Adoum, si bien

recuperado en estos a partir de aquella. Dentro del corpus de la crónica parece tener mayor presencia la obra del Inca Garcilaso de la Vega, aspecto que no es de extrañar, dada su trascendencia y difusión. Aunque esta obra es también base de otros de los textos consultados por Adoum, algunos de los fragmentos de su poesía parecen beber, directamente, de esta fuente.

Los intertextos modernos presentan mucha mayor variedad. En estos, podemos hacer tres grandes subdivisiones que nos faciliten el acercamiento a los intereses de los *Cuadernos*: las obras plenamente historiográficas, los textos de género más amplio y las recopilaciones de poesía indígena.

Entre las obras historiográficas es posible establecer, a su vez, una doble distinción. Por un lado, nos encontramos con las obras de carácter general y condición más narrativa: se trata de dos textos pioneros e ineludibles como el de William H. Prescott y el de Federico González Suárez, que constituyen, sin duda, buena parte de la base de los *Cuadernos* en general por su revisión completa de la historia de este territorio. Por otro lado, también descubrimos textos de carácter más específico, como los de Alberto Mario Salas o el de Lewis Hanke, que también resultan fundadores en sus campos y cuya presencia supone un claro enriquecimiento de la poesía de Adoum en puntos específicos, aunque tal vez no en un esquema más amplio.

El grupo más heterogéneo es el compuesto por obras de carácter menos científico. En este caso, podemos considerar varios textos de distinto calado. En primer lugar, la novela histórica de Stanislav Volski resulta de clara descendencia scottiana y, más allá de la cita puntual realizada, está repleta de anacronismos y licencias históricas. En segundo lugar, la biografía de Pizarro por Louis Baudin, autor también de otra posible fuente no documentada, como *El imperio socialista de los incas* (1943), no presenta particularidades que no encontremos en otros textos citados. Por último, *Atahuallpa* de Benjamín Carrión es, también, una historia novelada, aunque con un número de fuentes verdaderamente considerable y un enfoque determinante para los intereses del contexto cultural ecuatoriano; este es, sin duda, uno de los intertextos medulares de la reescritura poética realizada por Jorge Enrique Adoum, como muestra el cotejo, especialmente, con *Dios trajo la sombra*, en el que parece presente incluso en la organización argumental.

Por último, las recopilaciones de poesía indígena, campo del saber que se encuentra, durante estos años, en plena expansión, demuestran nuevamente el interés de Adoum por construir una versión de la historia desde la perspectiva de los dominados. El tono y el

contenido de algunas de estas composiciones manifiestan una visión del mundo que es, también, ineludible en buena parte de los *Cuadernos*.

En definitiva, podemos concluir que la cita directa por parte del poeta puede implicar o no el conocimiento de ciertos textos completos, si bien la mayoría de las obras citadas parecen haber sido consultadas por el autor, enriqueciendo con su carácter alguno u otro aspecto de esta poesía.

En cualquier caso, la labor de Adoum no está subyugada por la precisión historiográfica, sino por el valor adquirido a partir de esta y su reformulación. Como escritor que busca el detalle definitorio o el símbolo iluminador de determinadas corrientes históricas, se vale especialmente de aquellas lecturas que ya presentan un trabajo de acumulación y decantación de materiales previos: trabajos amplios como el de Prescott o González Suárez, o la mezcla entre estilo novelesco e historia de Carrión suponen una materia idónea a partir de la que el poeta puede emprender con más provecho su labor de transformación poética. La multiplicidad de otros textos y su presencia en la obra, por otro lado, nos muestran el interés documental y llegan a dar una profundidad en la reflexión histórica que, sobre todo, en *Dios trajo la sombra*, alcanza una profunda densidad.

Esta variedad de textos manifiesta los múltiples intereses del autor en su reescritura y su aspiración a, al menos, cierta objetividad. Por ejemplo, no podemos pasar por alto la fascinación por la figura de Pizarro y el intento por comprender el proceso de la conquista: desde las armas hasta los aspectos legales, ya sea para aceptar o contradecir lo propuesto en los textos leídos, son aspectos que encontraremos reflejados en el texto. Este enfoque contrapesa la patente predilección por el mundo indígena. De este modo, aunque el resultado sea, en efecto, un canto elegíaco y amoroso a los vencidos, las mismas fuentes de consulta matizan la supuesta visión maniquea de la obra: el resultado final no supone una incompreensión o malinterpretación sino, en última instancia, una toma de partido y una reivindicación de los derrotados y silenciados en la historia oficial.

El propósito último, por lo tanto, no es una pretensión de objetividad que tampoco se habría logrado con un cotejo más extenso y detallado de fuentes históricas. A Adoum le interesa el dato revelador, significativo: el cotejo de estos hipotextos con la poesía adoumiana muestra numerosos ejemplos, como veremos, de cómo determinado detalle o punto de vista actúan como disparadores de la creatividad poética.

Frente a otros tipos de acercamiento a la historia, el valor del género poético reside en el encuentro del valor simbólico capaz de dar lugar a una reescritura sentimental. Por eso,

este estudio no pretende una búsqueda de la exactitud histórica o de la dependencia mayor o menor hacia determinados textos, sino más bien lo contrario: nuestro interés radica, a partir de esta breve reflexión, en conocer mejor el funcionamiento de *Los cuadernos de la Tierra*. Si el diálogo con las fuentes tiene un valor central para nuestro análisis es para comprender este proceso de conversión o traslación de determinados elementos históricos en materia poética. A partir de este, observaremos cómo tanto la misma configuración del lenguaje adoumiano como su mensaje ideológico se construye a través de esta reelaboración de elementos precedentes. Este diálogo nos facilita las claves, por tanto, de la versión de la historia ofrecida por Jorge Enrique Adoum.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

V

FORMA Y LENGUAJE
EN *LOS CUADERNOS DE LA TIERRA*

5.1. LA LENGUA POÉTICA EN *LOS CUADERNOS DE LA TIERRA*: HISTORICISMO Y POETICIDAD

Cuando leemos en orden cronológico *Los cuadernos de la Tierra* nos encontramos ante una trayectoria poética cuyo desarrollo se basa en la tensión entre dos fuerzas opuestas, que podemos denominar realismo o historicismo frente a subjetividad o poeticidad¹⁶⁷: por un lado, la aspiración a representar y transmitir determinados contenidos objetivos, referenciales; por el otro, una construcción formal que privilegia las capacidades estéticas de la lengua y la sentimentalidad individual del autor. Esta disonancia entre el contenido y el continente, entre la finalidad y el medio, se refleja en la evolución misma de la concepción poética de Jorge Enrique Adoum durante estos años.

A la zaga de ese frágil equilibrio, este ciclo poético muestra el movimiento desde unos modos de expresión marcadamente irracionalistas, epígonos de los encuentros de la vanguardia (en especial, del surrealismo), hacia unos postulados más explícitos y directos, afines con los planteamientos iniciales de la poética comunicante. Entretanto, la búsqueda de un lenguaje poético –compleja e indesligable unión entre forma y fondo– que se amolde mejor a los intereses de estos poemarios conducirá a sus encuentros más particulares y significativos.

Si en el capítulo anterior hemos tratado de acercarnos a los *Cuadernos* a partir del diálogo con otros textos, más o menos cercanos, y lo que estos nos dicen acerca de aquellos,

¹⁶⁷ Empleamos aquí estas etiquetas sin dejar de lado las reflexiones teóricas ya desarrolladas en el capítulo tercero de nuestro trabajo, además de las matizaciones que trazaremos a lo largo de este mismo.

en el próximo observaremos hasta qué punto el contenido histórico e ideológico resultan medulares en la composición de la obra; antes de eso, durante estas páginas trataremos de poner en evidencia la importancia de la lengua poética en esta reescritura de la historia: esa dimensión representacional a través de la que los contenidos no son solo expresados sino, en gran medida, creados por el poema.

La crítica no ha pasado por alto la importancia que tienen los modos expresivos en *Los cuadernos de la Tierra*, y cómo estos se relacionan de manera compleja con la vocación del proyecto. El carácter heterodoxo de la obra, entre la lírica y la épica, entre la poesía y la historia, ha acompañado a su definición no solo desde los comentarios del propio Adoum en su «Prefacio del autor», como ya hemos señalado anteriormente, sino desde el mismo inicio de la recepción textual. Estos particulares atributos van a determinar, de manera ineludible, no solo el contenido, sino la misma forma poética de este ciclo, que refleja también ese desplazamiento hacia lo epopéyico que es, de hecho, el gran lugar común en la interpretación de estos poemarios.

Desde el texto de la solapa de la edición de 1952 –escrito por Jorge Carrera Andrade, uno de los miembros que habían concedido el premio nacional Medardo Ángel Silva a los dos primeros volúmenes (cuyas alusiones a esta poesía como «nueva épica» ya hemos citado, pues son recuperadas por el mismo poeta en su prefacio)– se ha destacado esta exploración como resultado de los intereses de la obra:

La magnitud del asunto nos está señalando por sí misma los extraordinarios obstáculos que tuvo que vencer el poeta para llevar a cabo su plan, atrevido y sin precedente en nuestras letras. *Los cuadernos de la Tierra* es un gran canto de amor a la Patria, en un lenguaje nuevo, limpio de los acostumbrados prosaísmos que se usan en estos casos, y denso y luminoso de pensamiento. Por primera vez, la llamada poesía «cívica» se ha despojado de su vestidura fácil y banal para presentarse con majestad inigualada.

La técnica del poeta se desenvuelve en el clima de la novísima poesía hispanoamericana. Los versos, rotos deliberadamente, le dan al poema cierta entonación de aspereza viril, cierto balbuceo heroico, no exentos de belleza y que determinan un ritmo propio y original. La forma es arbitraria y no se puede clasificar dentro de la métrica tradicional. Se ha desterrado la uniformidad estrófica y se ha suprimido la rima. De todas maneras no se puede negar que hay una especie de virtuosismo formal y un vocabulario lleno de color que se ciñe fielmente a la imagen que es, casi siempre, esencial y de contornos perfectos (en Adoum 2016: 220-221).

Carlos D. Hamilton, tras calificar los *Cuadernos* de «epopeya contemporánea», insiste en su «virtuosismo formal, que el propio autor critica como demasiado retórico para la elegía sustancial de su canto», (1965: 229); acto seguido, contra la opinión recién citada, critica la

evolución posterior de estos poemas: «En el cuaderno III se ha enronquecido demasiado. Y esperamos que vuelva a esclarecer su tono heroico al cantar la Independencia y la libertad de los esclavos» (*ibid.*).

Hernán Rodríguez Castelo entronca nuevamente estos poemarios con la idea de la épica, si bien destaca su proceso de subversión, relacionado con un cambio de tratamiento y una maduración lingüística:

Adoum se había estrenado con «Ecuador amargo» (1949), que inició, con discurso férvido y vigoroso lenguaje, el gran canto a esa «áspera patria», que proseguiría como recuperación anti-épica de la historia en los «Cuadernos de la tierra». Desde entonces fue clave en su poesía cierta extraña conjunción de intelectualismo y pasión, reconocible lo mismo en los hallazgos plásticos que en el movimiento estrófico, libre pero cerrado.

Los dos primeros «Cuadernos de la tierra» fueron un libro generacional decisivo, no solo por la veta –rica y honda– que se comenzaba a beneficiar –y otros podían entrar a hacerlo, y lo harían– sino por el lenguaje. Lo importante del lenguaje no era, precisamente, su originalidad, sino el modo como emparentaba con el de Carrera Andrade, con el del más libre y alto Carrera Andrade, para arrancar de allí hacia la novedad (1979: 237).

Para el mismo crítico, y al contrario que para el anterior, es con *Dios trajo la sombra* que tiene lugar «la liberación de los manes tutelares de Neruda y Carrera Andrade, para llevar hasta límites estupendos la transmutación lírica y anti-lírica, épica y anti-épica de la crónica y el mito»: el poeta, entre lo épico y lo lírico, «funde historias para hacer la historia; salta detalles y matices para hacer la historia esencial» (*ibid.*). El valor de la empresa, para Rodríguez Castelo, es esta «forma nueva de la epopeya» justa para «cantarse-contarse las historias de esta América: con amor profundo a sus hombres, entrañable solidaridad con sus antiguas y hondas pasiones –pasión, de padecer–, y caudalosa indignación colérica. Así las contaban y cantaban ya otros poetas de la generación» (1979: 237-238).

Por su parte, Ramiro Rivas Iturralde destaca que «la poesía de Adoum se manifiesta como una permanente eclosión de sentido: todas las imágenes dicen algo, vuelven expresiva la materia» (1979: 365), cuya palabra «con la mirada del sustantivo tierno y alado, del vivo adjetivo, proviene, creemos, de una concepción política precisa y de un compromiso social con los hombres» (*ibid.*). Por eso,

Jamás en el verso de Adoum pierde el sujeto su estatuto: no hay una suspensión del sentido. Volver enteramente significativo al mundo es el proyecto de Adoum. Su mundo es producido por la coalición de los signos [...]. La torrentosa imaginaria [sic] del poema de Adoum se centra en un sujeto productor y dispensador de sentido. Su palabra es un signo amaestrado, la violencia de su movimiento es ordenada, urdida pacientemente con el saber de un arquitecto de ciudades condenadas y de formas deleznable. Si la poesía de Adoum es una

afirmación [...], es la afirmación de la palabra, de la re-encontrada primicia del lenguaje (1979: 366).

Saúl Yurkievich insiste en la relación de esta poesía con el *Canto general* de Pablo Neruda «en cuanto a objetivo de representación y estilo adoptado»:

Mensaje y medio no pueden dejar de parangonarse con una visión y una escritura que son ya casi patrimonio exclusivo de Neruda. Las imágenes provienen del mismo trasfondo mítico y se expresan mediante esa magnificación metafórica, que algunos llaman telurismo, que establece constantes transfusiones entre todos los órdenes de una naturaleza fascinante y avasalladora (1972: 8).

Añade el poeta y crítico, también, que «las efusiones líricas atemperan la dureza épica. Para mover el texto y volverlo polifónico, Adoum incorpora fragmentos literales de sus fuentes: crónicas españolas y cantos religiosos incaicos» (*ibid.*). En otro texto posterior, el mismo autor incide en esta dualidad estilística de los *Cuadernos*:

Dos vertientes divergen, dos registros se oponen. La una, heroica (la de la gesta de la conquista, la de las rebeliones indígenas y los alzamientos populares) se transmite con verbo mayestático. La otra, personal, es su antítesis y se dice en lengua familiar; comunica una visión nihilista, desintegradora, una realidad restrictiva que empedernidamente menoscaba, la usurera cuyos mordiscos y mutilaciones son compensados por el humor mordaz, por esa ironía pesimista que establece distanciamiento intelectual, un desdoblamiento entre el ego víctima y otro contemplativo que se mofa de sí mismo y de sus verdugos (1978: 130).

José Olivio Jiménez relaciona el tema americano de esta poesía con su carácter barroco:

Los cuadernos de la Tierra evidencia aún más, en sus extensos poemas de asuntos americanos, ese impulso barroco, exuberante, verboso hasta límites poco convincentes, que la dura y hermosa realidad de América (su geografía y su naturaleza, tanto como el dolor de sus pueblos ultrajados por largos siglos de historia lastimosa) ha parecido casi obsesivamente demandar un justo tratamiento poético. Y ello es imputable a todos los que de este gran tema se han ocupado, desde el mismo *Canto general* y aún mucho antes. Ha tenido acierto Adoum al actuar con riguroso criterio en este punto y reducir al mínimo (aunque de excelente altura, vale aclarar) la representación de esta vertiente poética suya, que por otra parte tanto le dignifica desde un costado ético. Pero ya en la serie de poemas agrupados bajo el título de *Las ocupaciones nocturnas* [...] aparecen visibles indicios de una definida orientación, de parte de su autor, hacia la concreción poemática por un lado; y, por el otro, hacia la elaboración original de un mito personal e integrador donde se resumieran felizmente verdad objetiva y visión poética, historia e invención, realidad *esta* y realidad *otra* (1998 [1974]: 314-315, cursivas en el original).

Pablo Martínez Arévalo retoma, de nuevo, la idea de los *Cuadernos* como «monumental epopeya» (1990: 99); para este, se trata de

Un intento logrado de interpretar poéticamente el pasado prehistórico e histórico de América Latina y de su patria, Ecuador, en busca de la significación e incidencia actual, en el presente del poeta y de su pueblo, de los hechos históricos que fundamentan su identidad. Dentro del panorama de la literatura ecuatoriana, esta serie es, por un lado, una obra épico-lírica de reconocida influencia generacional y, por otro, la única contribución poética que por el impulso lírico sostenido y por la unidad y cohesión artística que presenta, puede ser considerada como la fundadora de una auténtica épica nacional (*ibid*).

De acuerdo con esta postura, la obra adoumiana representa la verdadera epopeya americana, tanto por su contenido como por su forma, en comparación expresa con las obras clásicas como la de José Joaquín de Olmedo (1990: 100). Esta concepción de la épica se desplaza de manera inevitable hacia una definición ecléctica, caracterizada por una heterogeneidad textual que se extiende tanto al contenido como a la forma:

[Los *Cuadernos*] Son un testimonio y un documento para el hombre del presente, un homenaje a la patria y un anuncio de liberación para el hombre del futuro. Son un «canto general», tanto a la geografía humana como a la geografía física de Ecuador y América, pero sujeto a las prioridades socio-políticas del poeta, es decir, más cercano al hombre que a la tierra. Son una protesta airada y violenta contra la invasión, la dominación, la injusticia. No existe en ellos una añoración [sic] idílica del pasado, ni una elegía pesimista de las derrotas sucesivas, sino una interpretación histórico-dialéctica, poéticamente intensa y políticamente justa, desde el compromiso asumido por el autor: por los oprimidos y en contra de los opresores. No pretenden reflejar una visión imparcial de la historia continental sino una visión personal, individual, crítica y desgarrada. En términos literarios, son una artística fusión de historia, crónica, mito, creencias, tradiciones, leyendas, costumbres y culturas en permanente conflicto. Más que configurar una epopeya de los vencidos o una épica de los derrotados, los textos contribuyen a una desmitificación, a una poetización histórica, personal e ideológica (1990: 101).

Vladimiro Rivas Iturralde señala la exuberancia verbal de esta etapa inicial que va de *Ecuador amargo* a *Los cuadernos de la Tierra*, obra a la que califica de «monumental» y a la que entronca con un «torrencialismo de estirpe nerudiana que irá atemperándose con el paso del tiempo» (1992: 17). Es especialmente interesante el apunte acerca del tono de esta poesía, al resaltar los matices elegíacos dentro de la insistente alusión a la épica: «Adoum no canta: monologa, reflexiona o conversa, y no por eso su poesía vale menos. Cuando cantó, en *Los cuadernos de la Tierra*, su canto fue triste, elegíaco, un canto hacia adentro: la canción del lamento, la épica de la derrota» (1992: 21).

Selena Millares ha insistido en cómo esta obra, a pesar de suponer una revisión crítica de la historia, todavía admite «la belleza y la palabra grandiosa, en una épica de los orígenes que, si bien va teñida de ironía, no deja de ser una llamada para los sentidos» (2011: 195),

antes de que el pensamiento adoumiano busque «una vestimenta más acorde con esa violencia que se acusa» y se sumerja en la coloquialidad (2011: 196).

Todos estos testimonios inciden, de un modo u otro, en la importancia del lenguaje de *Los cuadernos de la Tierra*. La relación entre continente y contenido es uno de los factores que manifiestan la difícil ubicación y definición de esta obra, como se deduce de las citadas opiniones: por eso, este *modus dicendi* sirve tanto para incidir en la idea de la cualidad épica de la obra como para lo contrario, dependiendo de los matices que quiera resaltar cada crítico. A lo largo de estas páginas trataremos de observar cómo estos apuntes explican, de un modo u otro, las fórmulas distintivas de esta poesía y de qué manera estas últimas responden, a su manera, a una determinada concepción poética.

En síntesis, localizamos dos grandes tendencias —estrechamente interrelacionadas— en la base de la multiplicidad compositiva de estos poemarios: el subjetivismo y la profusión formal¹⁶⁸. En primer lugar, la inspiración del poeta se caracteriza, durante estos años, por el ensimismamiento expresivo, causa de una profusión irracionalista innegable a lo largo de todo el ciclo. La mirada adoumiana, gracias al lenguaje tropológico, se transparenta en el discurso incluso cuando el poeta busca la desaparición de su propia voz a través de diferentes máscaras líricas. Por lo tanto, aunque una de las tendencias de objetivización será ese «continuo desdoblamiento del sujeto» (Ramiro Rivas Iturralde 1979: 365), que vuelve el texto «polifónico» (Vladimiro Rivas Iturralde 1992: 22), la construcción metafórica nos remite a una emotividad exacerbada que articula, en última instancia, la interpretación de los hechos por parte del autor.

En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, nos encontramos ante una poesía marcada por una notoria prodigalidad: la lengua poética se dilata, se expande, para dar cabida a la imaginación adoumiana, a las diversas capas surgidas del subjetivismo del que esta brota. Aquí reside la razón del barroquismo de estos poemas, que tienden al recargamiento, la multiplicación y el desarrollo en todos los niveles del lenguaje.

No dejaremos de observar la paradoja del movimiento al que Adoum somete al lenguaje de su poesía histórica: si su finalidad, como ya hemos visto, es la de descubrir los sentidos y corrientes históricas que, desde sus orígenes, han definido y modificado la

¹⁶⁸ Si bien, en cuanto a su razón de ser, creemos que el orden es el que acabamos de mencionar, nuestro análisis avanzará desde los aspectos más puramente lingüísticos hacia los recursos tropológicos por una cuestión de claridad en la exposición, en la que nos moveremos de lo particular a lo general.

identidad ecuatoriana, la expresión con la que pretende alcanzarla implica, contradictoriamente, la profusión, el encubrimiento.

En consecuencia, esta poesía se mueve siempre en dos ámbitos, en una cierta ambivalencia que tiene su centro básico en el par de términos entre encubrimiento y develamiento, los cuales a su vez pueden contener el de la cosa y su interpretación, lo sensorial y lo trascendente, lo concreto y lo abstracto... Son múltiples las vías que conducen a este centro poético básico, hasta el punto que parece no haber en los *Cuadernos* ningún tipo de desnudez enunciativa: todo sustantivo viene acompañado –cuanto menos– de su adjetivo preciso, cuando no de otros varios tipos de multiplicación y exuberancia. Es una búsqueda del desnudo a través del enriquecimiento de los ropajes; unos, eso sí, que recubren al mostrar, o muestran al recubrir.

Dicha unión entre el objeto y su sentido dotan a esta poesía de un carácter de motivación: la figuración poética se presenta como la única posible; este revestimiento verbal, cobertura que revela, es más real, incluso, que la propia y despejada corporalidad. El lenguaje extrae el valor profundo de cada realidad y la envuelve con él: aquello representado aparece entretejido con su interpretación o, más específicamente, con el sentimiento que provoca en el poeta, denotado a través de esa misma proliferación.

Los elementos estilísticos que aquí analizamos se distinguen por la mediación poética entre el ser y la palabra; esto es, insistimos de nuevo, por la suntuosidad, la exuberancia, el barroquismo. Son numerosos los procedimientos léxicos, sintácticos y tropológicos que el autor emplea para conseguir sus objetivos: una obra capaz de convertirse en la revisión épico-lírica de la historia ecuatoriana.

Ambos aspectos, subjetivismo y profusión formal, no solo se encuentran estrechamente imbricados, sino que funcionan en todos los niveles del lenguaje y a través de muy diferentes recursos. Este intento por aunar realismo y subjetividad, alcance histórico y sensibilidad poética, nos permitirá explicar las principales características de la forma y el lenguaje en *Los cuadernos de la Tierra*.

5.2. EL LÉXICO Y LAS RELACIONES ENTRE PALABRAS EN EL POEMA

5.2.1. Selección léxica: dualidad y develamiento

Si la poesía de Jorge Enrique Adoum, en este momento de su obra, tiende a una proliferación estilística capaz de aunar la cosa y su interpretación emocional, no extrañará que este lenguaje se caracterice por la complejidad y la combinación desde la propia selección léxica.

Una visión del mundo definida por la unión, en un mismo centro, de los hechos y su sentido, será manifestada a través de una dicotomía léxica igualmente profunda. El fundamento primero e indivisible de esta materia literaria no es singular, sino dual: la base del signo adoumiano está conformada por un referente y un significado (emotivo) adyacente; dicho esquema –que será ampliado de diversas maneras– se traduce, en estos versos, en una construcción gramatical doble.

Esta fórmula dialéctica busca la confluencia, en el núcleo de la lengua poética, de una dualidad difícilmente asimilable: la realidad aparente y su transcendencia, lo abstracto y lo concreto. Esta lucha por la conciliación de contrarios parece ser la respuesta a la tarea autoimpuesta como cantor de la historia: la reconstrucción del pasado y de la propia realidad aspira a mostrar no solo la realidad sensible, sino su transcendencia. La pluralidad se vuelve unidad, o viceversa, como una revelación de aquello que permanecía oculto o ignorado.

La tendencia a la duplicidad determina la relación entre palabras a través de diferentes procedimientos de correspondencia: la adjetivación y ciertas prácticas derivadas de esta, como la utilización de ciertas construcciones preposicionales y algunos tipos de oraciones subordinadas, además de recursos de enlazamiento, como la coordinación, la disyunción o la negación, serán componentes centrales de esta poesía. En las próximas páginas, por tanto, analizaremos estas diferentes formas de dependencia expresiva.

En el presente apartado nos moveremos, en consecuencia, en el ámbito de la selección léxica y las conexiones semánticas establecidas a partir de determinadas construcciones gramaticales características de *Los cuadernos de la Tierra*. Las alusiones a estructuras sintácticas tendrán lugar solo en cuanto a los vínculos de sentido que las palabras establecen entre sí, mientras que aquel nivel más amplio será objeto de la sección siguiente.

5.2.2. *Adjetivación*

La doble condición objetiva y subjetiva de esta poesía se refleja en su nivel formal más básico: su núcleo central no es tan solo el sustantivo, sino el compuesto surgido de la unión entre este y su modificador (bien un adjetivo, bien su derivación en otras fórmulas más complejas que veremos a continuación), como un medio de conjunción entre el plano real y el plano interpretativo.

La tendencia a la composición dual, a la agrupación indesligable de sustantivo y adjetivo, muestra un elevado rendimiento en estos poemarios. De acuerdo con su finalidad, podemos hablar de una adjetivación develadora, puesto que responde a un descubrimiento de sentidos ocultos; la relación entre sustantivo y adjetivo se ha de mostrar no solo como (generalmente) sorpresiva, sino, sobre todo, como motivada. El adjetivo impone una calificación plena de valor: modifica al sustantivo al que acompaña de tal manera que se hace ineludible, en una revelación que justifica su presencia.

Esta construcción conlleva un enlace léxico complejo, caracterizado por la tensión y, a menudo, la contradicción entre el sustantivo y su adjetivo correspondiente. A grandes rasgos, es esta dependencia semántica la que confirma la cualidad de este recurso, que origina un vínculo necesario entre los diferentes significados del sustantivo y el adjetivo.

Este esquema no supone una mera calificación especificadora; esta es alcanzada a través de un quiebre de la conexión lógica, esperada, entre dos realidades distantes obligadas a encontrarse. Si bien podemos localizar unos pocos –y matizables– casos de adjetivación que podemos considerar realista o racional, esta dualidad resalta el carácter subjetivo de esta poesía¹⁶⁹. De ahí la elevada capacidad poética de un modelo que puede parecer, en principio, común, prosaico y poco variado.

Para conseguir una revelación verdaderamente trascendente, el poeta se sirve, por lo general, de un quiebre en la relación lógica entre el significado del sustantivo y el del adjetivo: la transgresión de las normas racionales del lenguaje y la imposición de la sorpresa ante

¹⁶⁹ Localizamos, a lo largo de estos poemas, casos que, en efecto, no se caracterizan por un funcionamiento tan plenamente metafórico como planteamos en el texto: «incesante / lágrima» (31), «viejas encías» (32), «dura-dera / huida» (35), «nave hundida» (37), «familia palatina» (47), «consejo maternal» (50), «tribu / castigada» (52), «pródigos testículos» (55), «camisa desgarrada», «cóndor / asediado» (67), «infelices conspiradores» (82), «red destrozada» (110), «teléfono ocupado» (144), «propia frontera» (176)... Sin embargo, estos casos no son solo mucho menos numerosos, sino que se encuentran, cuanto menos, en una posición intermedia, no plenamente lógica o prosaica. Estas relaciones semánticas se acercan, por lo general, a la irracionalidad dominante a través de unos valores simbólicos o connotativos que resultan evidentes, y que son, además, apoyados por el propio poema: en ocasiones, la anteposición del adjetivo, como alteración del orden habitual, puede funcionar como disparador de este sentido trascendental; por no plantear que el contexto poemático mueve, también, estos casos hacia significaciones no plenamente racionales.

el absurdo inicial conlleva una lectura emotiva del conjunto, que desemboca en el descubrimiento de significados ocultos.

La adjetivación funciona, principalmente, como sistema generador de visiones metafóricas irracionales que son, ante todo, sentidas emocionalmente por el lector, y cuyo significado pleno requiere una elucidación intelectual por nuestra parte si queremos comprender los procesos mentales seguidos por el poeta¹⁷⁰. Los *Cuadernos* se encuentran repletos de estos ejemplos, de los que damos una muestra amplia –y, con todo, muy reducida respecto a los numerosos casos del poema– para exponer su variedad:

De Los orígenes y El enemigo y la mañana:

corpórea / violencia, ceñuda geografía, vieja lágrima, rocío familiar (29), suelo sordo, lengua triste (31), fuego / perezoso (32), sangrienta agricultura (33), honda quemadura (34), lúbrico arco iris (36); lluvia testaruda (41), polvoriento corazón (42), sangre adelgazada, silábica / moneda (44), senos / crueles (44-45), vejez / urgente (47), voz caída (48), pie perdido (51), tarde oceánica (53), geológica armadura (58).

De Dios trajo la sombra:

flecha salvaje (63), diurno / gemido (65), tristesimas lechugas (66), metálicas criaturas (68), rayo cautivo, herencia / agazapada (71), alma / despellejada (73), miserable caldo (77), desenterrado afecto (78), alma / entreabierto (78-79), dientes vengativos (80), temores oceánicos (81), pestaña taciturna, habitaciones enloquecidas, país desnudo (82), agresiva / lengua (83), aire joven (84), polvo muerto (85), baño nocturno, reino delgado (87), noche ciega (90), estrella lavada (91), lengua / polvoriento (92), oración masticada (98), cintura / triste, paisaje preso (102), boca / sollozante (103), esmeralda gobernante (110).

De Eldorado, Las ocupaciones nocturnas y Tras la pólvora, Manuela:

dolido amanecer (114), hora desgarrada (116), tinajas aburridas (125), huraños minerales (129), rota biografía (131), pan vivo (133), cuento gritón (134), sombrero borracho (136), inconfesable tigre (137), verano nocturno (138), ojos / boquiabiertos (140), alba sucia (141), colérico / vacío (145), moscas / herederas, memorias sobresaltadas (146), sol absurdo, obstinada pelusa (149), alcobas lunares (156), ropas furibundas, díscolo aguacero (160), rocío humano, barrios alterados (162), transparente morir (163), estandarte triste (170), párpados labiales (171), sangres maniatadas (172).

Cada uno de estos ejemplos manifiesta una relación de significados que, si bien se presenta como natural –por su propia construcción–, no es sino inesperada, pre-racional, compleja. Si la sorpresa no llega hasta el absurdo, es gracias a la comunicación de la individualidad autorial que favorece la lectura poética.

¹⁷⁰ En el apartado 5.5. desarrollamos nuestras ideas respecto al funcionamiento de los procesos metafóricos en esta poesía.

Este paradigma adjetivador impone la interpretación emocional del emisor, que será compartida por el receptor, comprenda este o no plenamente la lógica emotiva que aquel ha seguido en su escritura: cada una de estas conexiones metafóricas dependerá, según el caso, de determinada intuición sentimental que podemos reconstruir individualmente como parte de nuestro trabajo crítico¹⁷¹. Lo que nos interesa es, en cualquier caso, observar de qué manera esta adjetivación develadora coincide con el que nos parece uno de los procedimientos generales de esta poesía, como es la tensión entre abstracción y concreción (según exponemos más detalladamente en el apartado 5.5.2.2.).

Esa contraposición semántica es visible en la práctica totalidad de recursos léxicos que observamos en estos versos. La duplicidad gramatical, como norma general, responde a esa dualidad de mayor trascendencia: si los sustantivos denotan realidades concretas, los adjetivos lo harán a cualidades abstractas, o al contrario. La sorpresa proviene, en un primer momento, de ese salto entre significaciones difícilmente relacionables fuera del poema, en el lenguaje común.

Si observamos los principales vínculos metafóricos establecidos entre sustantivo y adjetivo, confirmamos que la mayoría de ellos facilitan esta unión entre lo abstracto y lo concreto a través de diferentes visiones. En consecuencia, la mayoría de los ejemplos que hemos visto suponen una transposición de propiedades entre elementos naturales de distinta índole o entre estos y animados o humanos, o entre todos ellos y conceptos teóricos o indefinidos, según múltiples posibilidades entre las que destaca la sinestesia¹⁷². La riqueza de todos estos casos se basa en su capacidad para imponer relaciones léxicas inesperadas, producto de la subjetividad exacerbada del poeta.

¹⁷¹ Reconstrucción plena que, en este momento no nos interesa. Además, para ella, el núcleo gramatical (sustantivo más adjetivo) que trabajamos en este apartado será insuficiente: el contexto, en muchas ocasiones, es determinante para comprender al completo determinados usos metafóricos, su sentido, motivación o las conexiones despertadas en el proceso de creación escritora o lectora.

¹⁷² La sinestesia es un tipo de operación visionaria tan productivo en esta poesía que podemos ejemplificarlo por separado. De *Los orígenes*: «simétrica / dulzura» (29), «la vida / violeta» (29-30), «mordedura / azul», «dura / soledad» (30), «dura sangre» (31), «tórrida / neblina» (33), «ferruginoso / silencio» (35), «dulces cilindros» (36). De *El enemigo y la mañana*: «augurio seco» (41), «diademas amargas» (42), «azulados dialectos» (43), «zona áspera» (44), «carcomido aliento», «ácida piel» (47), «acuáticas estrellas», «móvil / transparencia», «noche resbalosa» (51), «opaca sangre» (58), «goterón / metálico» (59), «espesas sílabas» (60). De *Dios trajo la sombra*: «áspero quejido» (63), «habla / líquida», «lenguaje arrugado» (65), «oro tibio», «ácidas / bodegas» (66), «mujer agria» (67), «cáscaras amargas» (70), «lanza / oral» (72), «piel / ruidosa» (73), «rodilla dulce», «foete turbio» (75), «ácida montura» (76), «abrasante brújula» (78), «vegetal / ternura» (79), «zozobra turbia» (88), «tibia / contraseña» (98), «círculo tibio» (109). De *Eldorado, Las ocupaciones nocturnas y Tras la pólvora, Manuela*: «azules / bestias» (113), «gaseosa claridad» (118); «olorosa herencia», «sabor crucificado» (127), «tórrida / soledad» (129), «sopa sucia» (131), «vino duro» (138), «tarde deliciosa» (143), «perfume / abierto» (148), «color / ocioso» (149), «seca soledad» (151), «esmeralda quemante» (155), «olor / amarillo» (156), «tos verde» (162); «sílabas redondas» (174), «turbia necesidad» (177).

5.2.3. Doble adjetivación

Aunque su frecuencia es mucho menor y presenta unos usos más dispersos, los *Cuadernos* presentan también ejemplos de doble adjetivación. Esta, continuando la misma tendencia hacia la revelación semántica a través de la multiplicidad de capas léxicas, sintácticas o topológicas, despliega unas conexiones de significado similares a las estudiadas respecto a la adjetivación simple, con el añadido de matices que comporta esta duplicidad.

La presencia de dos adjetivos modificando a un único sustantivo aumenta la capacidad para la precisión expresiva, a través de la contraposición no solo entre sustantivo y adjetivo, sino entre ambos adjetivos; el parentesco entre estos es complejo, pero el significado resultante depende, en todo caso, de esa confluencia entre elementos disímiles.

La construcción habitual en esta poesía presenta al sustantivo entre ambos modificadores, aunque también localizamos casos de ante o posposición de ambos adjetivos (cuyo desarrollo puede conducir a la enumeración adjetival, aunque se trata de un procedimiento mucho menos recurrente), como muestran los siguientes ejemplos:

De Los orígenes y El enemigo y la mañana:

la seca / luz alimenticia (31), la perfecta, la compacta / vida (32), vertebrado / teatro andino (33), ancho cementerio repetido (36), hombre / azul helado (37), tu último / retrato destrozado, tu tierra / tuya (38); ronco/viento frío (42), tu corta temperatura impuesta (42), nativas piernas niñas (45), el ajeno tesoro manoseado (47), gran cadera verde (51), amado / pez mayor (53), terrible / tribu sacrificada (56), dura gramática terrestre (57), el latido / indígena descalzo (58), tribu / numérica, metálica (60).

De Dios trajo la sombra:

reconocible sal diseminada (66), resbaloso/ párpado profético (69); bizco miedo animal (71); único vengador triunfante (75); oloroso invadido territorio (75); flaco descarnado/ relato (77); tristes / animales despavoridos (78); pez indio impávido (80), miserables palos amarrados (82), furiosos niños aturdidos (83); vegetales muros imposibles (83); metálico polvo-riente frío (84); primera tarde andina (85), pequeño/ sagrado vagabundo (85); inexacta/ cuchillada equivocada (90); puro/ tenaz diurno (91), descoloridos/ metálicos hermanos (92), nuestro idioma ajeno (92); remota culpa ajena (93); alto aire dudoso (97); cadáveres/ hermanos boquiabiertos (99); primera/ derrota duradera (101); duras enaguas incitantes (103), propio/ territorial total cadáver (103); consigna / ajena recaída (103); interminable amarilla pleamar (105), vivo vegetal/ divino (105); alto adúltero aplacado (107), triste/ Victorioso deslumbrante (110).

De Eldorado, Las ocupaciones nocturnas y Tras la pólvora, Manuela:

su triunfal su feroz/ designio (114), miserables/ flores existentes (115), amigos desventurados compañeros (118), azufrado antiguo sabor (120); triste testigo atado (132), joven/ geometría inútil (132), nuestra propia casa (133), tercas hormigas aplazadas (135), fugaz clara envoltura (138), ningún viento ajeno (139), algas/ dulces ferruginosas (148), lenta harina

turbia (151), tenaz destrozo / oncemesino (156-157), mala tristeza / terrestre (158), nuestro naipe pobre (160), nuestro voto / cejjunto (160), pobreza / histórica, profesional, indócil (163), extranjera / madrastra duradera (164); decepcionante / cadáver incompleto (171), dura rosa hendida (172), simple varón mortal (174), monstruosas medialunas pétreas (175).

Estos casos prolongan, por lo general, el mismo tipo de construcción metafórica que comentábamos respecto a la adjetivación individual. Solo en contadas ocasiones el significado de ambos adjetivos puede ser puesto en relación directa y puramente lógica entre sí, bien como contradicción o bien como matización de significados similares; lo más habitual es que cada uno de ellos sea independiente del otro, pues su sentido se origina a partir de una lectura diferente del sustantivo al que modifican.

Cada adjetivo da como resultado una metáfora individual, proveniente de interpretaciones emotivas diferentes y diferenciadas del sustantivo del que derivan, mientras que el efecto de lectura depende de la suma de ambas. Este resultado presenta una elevada concentración intuitiva: el sustantivo genera una visión compleja, compuesta de dos lecturas no solo independientes, sino generalmente de distinto sentido, conectadas por la mirada autoral. Será habitual que cada uno de los adjetivos implique una justificación divergente, como que uno de ellos imponga un significado que tiende a la abstracción y, el otro, a la concreción, entre otras matizaciones, de modo que se aúnen diversas características.

Por ejemplo, casos como los citados «la seca luz alimenticia» o «resbaloso párpado profético», provienen de un esquema similar: uno de los dos adjetivos proviene de una lectura sensorial, que da lugar a una imagen de carácter sinestético (la luz excesiva es símbolo de falta de lluvia, produce sequía en los campos, por tanto es seca; los párpados recubren el ojo, viscoso, y caen sobre él, por tanto, son resbalosos); el otro, por el contrario, tiene un sentido más abstracto, transcendental (la luz se asocia al día y es, frente a la noche, un símbolo *quasi* universal de la vida, frente a la muerte, además de hacer crecer las plantas, de manera que es alimenticia; el ojo, por su parte, requiere mayor ayuda contextual, pues en el poema aparece asociado a la deidad y a los vaticinios que anuncian la llegada de los conquistadores, de ahí que sea profético).

Esta capacidad para aunar, en un mismo conjunto, imágenes surgidas de lecturas independientes es una de las principales tendencias de la proliferación en estos poemas. Es más, este mismo esquema se va a complicar con diferentes procedimientos, como veremos, pero en el fondo condensa la esencia de la forma adoumiana: la superposición de diferentes traducciones emocionales a un núcleo de significado básico, que va creciendo, irradiando y matizándose, hasta expresar, exactamente, lo sentido por el poeta.

5.2.4. «Sustantivo + de + sustantivo»

Uno de los patrones gramaticales de mayor presencia y riqueza, a lo largo de todo el conjunto de *Los cuadernos de la Tierra*, es el esquema «sustantivo + de + sustantivo». En cuanto a su funcionalidad, se trata de una construcción adjetival, variación del modelo básico «sustantivo + adjetivo» arriba analizado. Del mismo modo, sus usos principales son, nuevamente, metafóricos: los dos elementos puestos en relación configuran una imagen visionaria, en la que el nexo de unión no expresa una lectura meramente lógica, sino emotiva. Estos casos, sin embargo, conllevan una mayor riqueza y complejidad, al favorecer un desarrollo más amplio a nivel tanto sintáctico como, en consecuencia, semántico.

Al tratarse de un recurso verdaderamente abundante en el texto, examinamos algunos ejemplos que muestran sus variadas posibilidades mientras que, en nota al pie, añadimos una selección de, aproximadamente, entre un tercio y la mitad de los numerosos casos que podemos encontrar; con ello, buscamos dar una muestra no solo de la centralidad de este molde a lo largo de estos versos, sino también de su variedad, en sus diferentes sentidos y posibilidades de combinación con otros procedimientos recurrentes en la poética adoumiana:

De *Los orígenes* y *El enemigo y la mañana*:

tu amor de yodo (29), la dentadura / lenta del océano (29); del descubrimiento de la fruta (32); generaciones de roca y de nativos (35); casa de soledad / y niebla (42), el polvoriento / corazón del territorio (42); golpe / de abandono (42); tu rebaño de montañas (44); en mitad de la plaza de septiembre (48); la línea de la cólera (60)¹⁷³.

¹⁷³ Otros ejemplo de *Los orígenes*: «las hijas del fluvial otoño», «pobre / condecoración de estrella cruda», «mi máscara de polvo y de sabana» (29), «los vestíbulos / del carbón sin nadie» (30), «tus pedazos / de claridad sin astro», «el dulzor de los alvéolos», «la lengua triste de la hoja», «la leche / de los granos masticados», «el fuego / perezoso de los hielos», «cereal de combate», «la transparente orina de la tierra», «del descubrimiento de la fruta», «una escala a peldaños de veneno», «el amor de la mar en celo» (32), «mi viejo / rescoldo de familia», «el poblador de arcilla», «ese decorado de temporal y trueno», «puño / de muerte», «hoja labial / de un árbol de sangrienta agricultura» (33), «las manos del gobierno», «memoria de aguas asesinas», «el sangriento sistema de la rosa» (34), «la hazaña del sembrío», «generaciones de roca y de nativos», «el ferruginoso / silencio de las vértebras», «estambre de metal y raza», «la crin del rayo», «los reglamentos / de la polvareda» (35), «las dimensiones de la tierra / merecida» (36), «hilachas / del natural amor», «su cráneo de quiteño antiguo», «el pequeño redoble / de la fiebre» (37), «el sitio del amor y del esfuerzo», «esta patria de agrupada / hermosura» (38). De *El enemigo y la mañana*: «la primera / hora del gentío» (41), «casa de soledad / y niebla», «el polvoriento / corazón del territorio», «una región de hueso», «golpe / de abandono», «tu ley de vegetales» (42), «tu pestaña de plomo», «los azulados dialectos / de amor de la extranjera», «las llaves / de países lejanos», «la tenaz contraseña de exterminio» (43), «biografía de gloria / y de tormento», «habitaciones / de costumbre», «ese viento de vacío», «el sitio del castigo», «nuestra gran provisión de obedientes», «familia de melancolía», «tu rebaño de montañas» (44), «el terrón de las reparticiones» (46), «horas de vejez / urgente», «cuentas / de sudor» (47), «en mitad de la plaza de septiembre», «los trozos de su voz caída / en pedestales y atrios» (48), «las provincias del agua», «la promesa del aparecido», «tu corazonada / de animal cerca de la trampa» (49), «fecha de zozobra», «esclavo de tu ley y tu violencia», «el viento del verano», «tus consultas de afligido» (50), «un viento de paz para / los huesos», «su historia de tormento» (51), «la cariada osamenta / de tu casta», «sus bisagras / de viento», «su edad de mártir obstinado», «la semilla de tu raíz» (52), «la memoria de la isla», «las

De Dios trajo la sombra:

el bello animal del sueño (63), sílabas de sangre (63), hilachas de camisa desgarrada (67), voces / de la conspiración (68), las secas dinastías / de la nada (73), siglos / de castigo (73), el azote del trueno (75), cerradura de la fiebre y de la fábula (78), los trucos del prestidigitador (83), pétalo de luz (111)¹⁷⁴.

De Eldorado, Las ocupaciones nocturnas y Tras la pólvora, Manuela:

su joven / afluyente de insolencia (113), su tierra de pasado (114), la conquista / de las especias (114), lo opaco del acabamiento (116), el árbol / de las acusaciones (119), los siglos de la noche, (123), clavos / de sabor crucificado (127), los dedos airados del azufre (129), mina de hastío (129), la leña delgada de mi culpa (133), la melancolía de un país no todavía (136), el montón de lo sido (140), río de pies y pelo (163), el siglo del nocturno / tramar de los injustos (163), la epopeya del amor (167), esa taza de té y melancolía (167), los baúles de la biografía (167)¹⁷⁵.

paredes de aire» (53), «este éxodo / de regiones», «el tambor / de pueblos caminantes», «la disciplina del conspirador», «el caudal / de polvo y peregrinos», «las páginas / de su sangre» (54), «los signos / de venganza» (55), «tantos / años de mujer y destrozo» (104), «ríos / de luz y pelo» (56), «ceniza de hombre», «contraseñas de monedas», «actitudes de animal / que acecha», «la nieve / de tus huesos» (57), «este golpe / de metales y guantes sucesivos» (58), «la línea de la cólera», «espesas sílabas / de vegetal» (60).

¹⁷⁴ *De Dios trajo la sombra:* «lances de trinchera y cama» (63), «un dedo de rencor antiguo», «el polvo de la aldea» (64), «gemido del vendaval», «la fría piel de la turquesa» (65), «selva de amarilla fortuna», «las ácidas / bodegas de la nave», «el territorio de la fama» (66), «el olor de las muchachas» (67), «lenguaje de la tierra» (68), «la suciedad del día», «los signos de la desesperanza», «orina turbia de pavor» (69), «la trampa de los estafadores» (70), «un polen de una muerte diferente», «su puntapié / de sangre» (71), «el manchado / esplendor de nuestra primavera», «sus hojas de pereza», «agua suelta / de sonido y látigo» (72), «un rito de hogar acostumbrado», «papel de locos», «los padecimientos del ocio» (74), «fiebre del pantano», «su pupila / ya gorda de locura» (75), «raíz / del veneno» (75-76), «los restos de un perfume de la tierra natal», «la embriaguez de la canela», «tenué alarido del instinto» (76), «sobrevivientes de la sarna», «territorio / del piojo», «los trabajos de la desesperación», «contraseña de tormento» (77), «la testarudez de la ola» (79), «el quejido de los palúdicos», «el incendio de la aldea», «el naípe de la mala fortuna», «este mar de esmeralda y melancolía», «una mancha de violencia» (80), «las hojas de otro siglo», «la nocturna conspiración de los caciques» (81), «cólera de la abstinencia», «marea de pelo y congoja», «las sepulturas del océano» (82), «la escuadra oral de la jauría», «el estatuto viejo de la vieja geografía» (83), «adustez de la intemperie», «sílabas / difíciles del talco», «la manufactura / de las islas» (84), «territorio de la melancolía», «tenacidad de supervivencia», «laderas / de espinas y de muertes», «el hueso / del poblador de ayer» (85), «foetes del desencanto», «aldeas del silencio», «la credulidad del puro», «la saliva desgarrada de tu perro» (86), «el polvo / y los usos del día», «un sistema de fiebres y emboscada», «las armas del cansado», «la audacia de la paz» (87), «celebración del odio» (88), «el filo del temor» (89), «cama de piedra y hielo», «el borde / del orgullo», «el lomo de la plaza» (90), «las cuerdas del suceso» (91), «la cumbre del risco», «recados de la sementera y la muchacha» (92), «el habla / del extraño», «el cuerpo del mar» (93), «la pupila / del odio» (96), «tu cruz de malagüero», «el botín / ruidoso de tus frases», «sílabas / de coraje o miedo» (97), «hilachas / de pierna desgarrada», «el griterío / de la tarde» (98), «territorio de una muerte sucesiva» (99), «días de la aldaba», «agüeros de la muerte» (101), «una medida de amor / por los lugares» (102), «la esclavitud del día», «ríos / de oro labrado y de oro mordido», «el plazo del sembrío» (104), «quilates del fulgor», «el alma de la claridad», «cadáver de la melancolía», «las hebras / del astro» (105), «malversador de la luz» (107), «los rincones / del muro», «el cuenco de dos manos» (108), «columna de la luz», «las nocturnas acomodaciones del dolor» (110), «los pedazos / del gentío», «tu tenacidad de mineral» (111).

¹⁷⁵ *De Eldorado:* «un país / de frío», «mis cartas de marear y andar» (113), «aroma / de canela», «la ley / de las orillas» (114), «el perfil del ocio», «el dulce látigo / de la caña» (115), «la telaraña / del ruido», «el quejido / de la hora desgarrada», «el peso de la luna», «obreros de la ilusión» (116), «el rastro / de los que antes pasaron»,

Pese a su mayor complejidad sintáctica y metafórica, este tipo de construcción funciona de la misma manera que la adjetivación ya estudiada: un sustantivo central es modificado por otro sintagma, en este caso otro sustantivo ligado a aquel por el nexa «de», que va a manifestar, sobre todo, una relación de significados prerracionales. Sus propias particularidades, sin embargo, conllevan ciertos aspectos interesantes.

A nivel sintáctico, esta forma favorece diferentes ampliaciones y prolongamientos: será habitual que crezca y derive mediante la yuxtaposición de adjetivos a uno u otro lado, la aparición de coordinaciones o la adición de otros sintagmas preposicionales. En cuanto a su capacidad metafórica, este procedimiento ofrece gran variedad de imágenes: la mayor libertad del esquema beneficia la conexión entre elementos distantes, mientras que la presencia del nexa despierta, en el lector, cierta percepción de la correspondencia visionaria planteada, pese a que esta no esté expresada de manera directa.

«los muñones / de los descuartizados», «testigos del largo dios» (117), «siglos / de hojas y de insectos», «año y medio de interrogaciones», «la abierta provincia de una mar irreal» (118), «el silencio de los bosques» (119), «los certificados / de las defunciones por hastío», «trozos / de un alma», «papel de espantapájaros metálico» (120), «tu miel de piel intacta», «prisioneros / de amor», «el dominio tenaz de sus resinas» (121). *Las ocupaciones nocturnas*: «el plano / de las destrucciones», «la duración de los resucitados», «el estandarte de un ruido solitario» (123), «una mancha / de la noche», «la oscuridad de la frente y el comienzo» (125), «los zaguanes de mi casa», «mi gana de tierra o de mujer», «polvareda / de seda», «tu lámpara de trigo para mi cabecera» (127), «la disciplina de la tierra», «huesos de alguien / con asuntos al sol», (129), «2 centavos / de error» (131), «el eco de su olor», «tarjeta de comensal» (132), «el atrio del alba», «el feto / del pan» (133), «la hendija de su corazón», «su cuento gritón de miel y nembutal» (134), «depósitos respetuosos / de esqueletos», «llagas de hilo», «ojos de palo en agonía», «vástagos de un remoto adulterio / con las aves», «guardianes del misterio en el cajón», «cónsules de la maravilla» (135), «el abierto abrazo de los mártires» (136), «el tigre / todavía azul de tu deseo» (137), «los pétalos de la blusa», «el nardo de sudor y vacío» (138), «un pez triste de óxido» (140), «juicio del silencio», «el signo de los locos» (141), «los vellos de un hereje», «presentimiento de su garra» (143), «una enredadera / de fácil profecía», «provincias de melancolía» (144), «herederas de tu zumbido», «su ciencia de marido» (146), «su noche de algodones» (147), «el soñoliento párpado del alba» (148), «sábana del estío», «obstinación / del pasado», «la venganza del sueño» (149), «un perro superior de olvido» (151), «lástima del terciopelo» (152), «Conquistador / de una Mongolia de sueño inaccesible» (153), «el hueco de tu voz» (155), «los crepúsculos del viudo», «barba de alambres y sonidos», «pata/ de palo» (156), «el ala del cernícalo», «su fulgor de disturbio», «la pubertad de agosto» (158), «los armarios / de la noche», «las ropas furibundas / de los mártires», «mediciones / del furor agrupado y el azar», «la puerta de indecisión y sus bisagras», «su álgebra nueva en el cuaderno / del emancipado» (160), «una noticia / de ayer» (161), «la estación de las aguas», «río de pies y pelo», «un disturbio de sastres y herramientas», «eficaz ultimátum del airado» (162), «zumos / de no aguantar más», «artesanos / del grito», «un morir mejor de sublevado» (163), «las uñas de la tarde», «la tisana / de la convalecencia» (164), «los cuarteles de ira de la aurora» (165). De *Tras la pólvora, Manuela*: «recuerdos de otra ciudad», «sílabas de ternura y deseo», «tu traje de amazona», «su flor de metal» (167), «prenostalgia de la tumba», «un capote de olvido», «las enredaderas de la pólvora» (168), «tus años de trastienda», «tanto combate de trincheras y cama», «una orilla con charcos / de silencio» (169), «tus fronteras de encajes», «los dientes sucesivos / de amantes» (170), «esta ocupación de amor y guerra» (171), «tu tajar de pelo», «tu venda de muslo fiel», «ese mapa de venas» (172), «tu prisión de cal» (173), «tu nombre / de sílabas redondas», «la prueba de los desgarramientos», «las grandes cantidades de dolor», «fábrica de moscas» (174), «moneda del otoño» (175), «proyecto de difunto», «metro y medio de esqueleto y pergamino», «una línea del paisaje» (176), «el cerco de piel y besos», «territorio de pena», «el ángel hueco / de mi tisis» (177).

Aunque –como ya señalamos respecto a la adjetivación– nos podemos topar con usos aparentemente habituales en la gramática de la lengua, este recurso funciona, principalmente, como disparador de las capacidades irracionales del lenguaje adoumiano¹⁷⁶. Por su elevado uso, se trata de la normalización de una fórmula que favorece la creación de determinadas imágenes muy habituales en estos poemarios.

Este método conlleva la asimilación de los dos sustantivos puestos en contacto, de manera que la preposición «de» se despoja, en gran medida, de sus valores habituales y adquiere un significado equivalente a unnexo comparativo o metafórico. En este sentido, se puede considerar un proceso similar a una metáfora clásica «A es como B», al menos en su concepción o en parte de su funcionamiento, si bien debemos tener en cuenta dos observaciones. Por un lado, el vínculo entre ambos componentes depende de una lógica exclusivamente emotiva, de ahí que debamos reconstruir los posibles saltos asociativos que el poeta habrá seguido para enlazar ambos extremos simbólicos (por facilitar la lectura, optamos por desarrollar estas conexiones de manera abreviada). Por otro lado, el resultado es más complejo que la mera asimilación de uno de los términos al otro y no puede reducirse, en el discurso poético, a un esquema comparativo entre un constituyente real y otro irreal; la imagen resultante depende de ambos, aunque uno de ellos pueda funcionar como el polo dominante u originador. Veamos todo ello a partir del análisis de algunos ejemplos:

tu amor de yodo = tu amor, que es como el yodo (porque ambos son naturales y se pueden asociar a la curación)
la dentadura lenta del océano = el océano, que es como una dentadura lenta (porque las olas en su movimiento se parecen, visualmente, a los dientes)
su joven afluente de insolencia = su afluente, que es como la insolencia (porque es furioso, impredecible, desconsiderado, etc.)
los baúles de la biografía = la biografía, que es como los baúles (porque está repleta de recuerdos escondidos, es pesada, etc.)

En cuanto al funcionamiento de este modelo, cabría señalar que, a nivel gramatical, presenta dos usos que implican ciertas variaciones en la lectura. La diferencia proviene de la presencia

¹⁷⁶ En efecto, algunos casos –mucho menos numerosos, pero existentes– no imponen una relación metafórica, sino lógica entre los elementos relacionados. Sin embargo, podemos incidir en la idea ya comentada acerca de cómo el propio contexto poético nos mueve a considerar estos ejemplos como, al menos, no única y totalmente racionales: por un lado, la abundancia de uso del recurso en un sentido metafórico, nos predispone, como lectores, a encontrarnos con este sentido, favoreciéndolo, en la lectura, incluso en los ejemplos menos claros; este aspecto, además de otros procedimientos contextuales que caracterizan a esta poesía y acompañan estos ejemplos, resaltaría el valor simbólico de estos casos, que se contagian, así, de significados metafóricos más allá de su sentido racional.

o no de determinante ante el segundo componente, tras la preposición «de». Tratemos de observarlo en dos de los ejemplos citados: «tu amor de yodo» y «los baúles de la biografía».

En el primer caso, la falta de determinante tras la preposición «de» hace que el término dominante sea el primero, mientras que el segundo constituye la asimilación metafórica; la identificación, basada en la concreción y naturalización de un elemento abstracto, supone un enunciado equivalente a «tu amor, que es como el yodo».

El segundo caso se distingue por el uso del determinante tras la preposición «de»: «los baúles de la biografía». El segundo sustantivo carga el peso semántico en la construcción, que se acerca a los usos del posesivo; es este el comparado, mientras que el primero ofrece, como contrapunto, ciertos matices imaginativos (de concreción y materialización de lo abstracto): la biografía, que es como los baúles. La imagen podría convertirse fácilmente en el otro patrón (la biografía de baúles, aunque en este ejemplo concreto la conexión sea más forzada), de manera que esta opción privilegia, sintácticamente, el comparativo, al anteponerlo.

El resultado final, de todos modos, no supone gran variación más allá de ciertos matices de sentido: nos encontramos ante una fórmula léxico-sintáctica dominada por la subjetividad del autor, como medio para desarrollar determinadas imágenes de abstracción o concreción de la materia poética.

5.2.5. Otras construcciones adjetivales: preposiciones y oraciones subordinadas

El esquema «sustantivo + de + sustantivo», de una presencia y operatividad demostradas hasta aquí, se extiende a otras construcciones caracterizadas por una mayor variedad sintáctica pero con un funcionamiento semántico prácticamente idéntico. Es el caso de la unión de sustantivos regidos por otros sintagmas preposicionales y de ciertas oraciones subordinadas, como las de participio y las de relativo.

La unión de dos sustantivos mediante una preposición funciona, por lo general, con la preposición «de», que es, además, la que transmite de manera más evidente un significado de identidad entre las dos realidades relacionadas. Sin embargo, también descubrimos casos similares a lo largo de los *Cuadernos* que utilizan otras preposiciones («a», «bajo», «con», «contra», «en», «entre», «para», «sin», «sobre»), que involucrarán diferentes matices de significado:

... Y en la lengua
no queda sino un tufo a tiempo, a goterón
metálico, acre sabor a destrucciones: una
herencia de sarcófago y de armas.
(59)¹⁷⁷

Las muchachas se disputan esta noche
tu costado triunfal y la benéfica
violación bajo tus labios.
(49)¹⁷⁸

... mas la hembra, leve
con su perfume de vicuña,
no era muerta ni aun en sacrificio.
(46)¹⁷⁹

Y yo soy el difunto: las señales se cumplen
y no hay armas contra el vaticinio.
(70)¹⁸⁰

... un victorioso
ejército en hilachas.
(158)¹⁸¹

Ay por ti, quiteño, ay
por tus órganos a pura agua combatidos,
a sueño entre burbujas y carrizo.
(55)¹⁸²

... Ahora puedo calcular,
resumo, sé cuánto definiendo, digo: Una
resistencia sin lamento, un solo
combate sin cesar por lo mío, ése
es mi principio, así me llamo.

¹⁷⁷ Otros ejemplos con la preposición «a»: «el golpe / a la nuca» (71), «castillo a la intemperie» (75), «el desterrado a golpes» (76), «entrada a lo deseado» (81), «el amor a breves empujones» (85), «señales a la intemperie» (113), «bofetadas a mi sombra» (119), «sabor / a soledad» (120), «los adictos a su secta clandestina» (129), «sabor a sopa sucia» (131), «corazón / a espátula», «olor / a devota y oraciones» (136), «un olor concéntrico a naftalina» (143), «dolencia / a calendario» (156), «la cuchillada a ciegas» (171).

¹⁷⁸ Otros ejemplos con «bajo»: «el talismán / bajo las cáscaras», «el pescador bajo mi llanto» (53), «el ocio bajo las tiendas de la lluvia» (75), «dureza / bajo el brillo» (105), «fogatas vivas bajo la lluvia» (160).

¹⁷⁹ «Con»: «la patria con su aorta» (59), «tartamudo con dos sílabas» (63), «hijos /adulterinos con la bestia» (67-68), «el encuentro con el dulce» (87), «tu parentesco con los astros» (98), «una carta / con muertos» (158).

¹⁸⁰ «Contra»: «el azufre contra la primavera» (84), «soldados / contra viejos enemigos» (91), «contraseña / contra vuestra justicia» (141), «su tos verde contra el ácido» (162).

¹⁸¹ «En»: «volcánica furia en las raíces» (30), «tu hoja en blanco» (53), «la mancha / forastera en la playa» (64), «juguetes en pedazos» (71), «los rencorosos en descanso» (72), «conquistadores en harapos» (75), «tribus infelices en acecho» (79), «tiburones en acecho» (80), «su semen en osario» (84), «el idioma / en los tallos» (118), «cacique en pedazos» (123), «su corazón en polvo» (129), «tus ovarios en uso» (146), «una larga viudez / en las arenas» (160), «lomo / animal en la espuma» (171).

¹⁸² «Entre»: «náufrago entre mareas», «continente entre cuchillos» (53), «maravilla nocturna / entre los brazos» (103), «la piel / entre el viento y el alma» (125).

(38)¹⁸³

... audiencias
y señales para el mediodía de mañana.
(128)¹⁸⁴

compromiso sobre lo improbable, obligación de inventar como cuando
se engendra
(74)¹⁸⁵

La carga semántica implicada por la preposición utilizada domina el sentido de la unión referida por el sintagma. El resultado es la creación de una imagen visionaria en la que el sustantivo introducido por la preposición modifica, de manera más o menos lógica, al precedente. Como sucedía con la preposición «de», algunos casos se acercan a los usos más habituales de la lengua común; pero, por lo general, los dos términos aunados por la preposición se enlazan no de manera lógica, sino a través de la subjetividad del poeta.

El principal cambio deriva del significado impuesto por la propia preposición. Aunque en ocasiones esta reduce su sentido a la identificación (como veíamos con «de» y sucede, por ejemplo, con «a», que son precisamente las que tienen un valor más neutro), la mayoría de las veces las preposiciones con una significación más marcada imponen ese matiz propio en la conexión que expresan. Estas imágenes suman una mayor carga semántica, aportando diferentes modulaciones: espaciales, bien indicando oposición («contra»), bien superioridad («sobre») o inferioridad («bajo»); finalidad («para») o carencia («sin»). Además, el uso de algunas de estas preposiciones no se reduce a este esquema gramatical, sino que tiene una presencia continuada a lo largo de estos poemas en la configuración de imágenes visionarias.

Por último, cabe señalar la semejanza de estos recursos con ciertos tipos de oraciones subordinadas. Si bien estas comportan una mayor amplitud sintáctica, el desarrollo

¹⁸³ «Sin»: «una sal sin albedrío o tiempo», «los vestíbulos / del carbón sin nadie» (30), «el sol / con su disturbio sin misericordia», «pedazos / de claridad sin astro» (31), «pajonal / airado sin bálsamo ni olor» (33), «una resistencia sin lamento» (38), «amo esta zona sin negación ni agua», «tu tambor sin ruido», «este ser guerrero sin derrota» (43), «sin muebles ni húmedos retratos» (44), «mi soledad sin cauce» (46), «un paisaje / sin rencor» (51), «tu resistencia / sin quejido» (58), «corazón sin tregua» (63), «sin mujer ni lumbre» (69), «los temores / sin cuerpo» (71), «sin árbol / ni mujer» (86), «aire sin nivel» (87), «tribu / sin culpa» (94), «país sin esponsales» (103), «tu sombra sin vela» (110), «sin lápida ni biografía» (119), «Sólo / viento sin ladrido» (123), «muerte sin pretexto» (130), «el sillón sin ruedas» (146), «viaje sin cordial / atracadero» (156), «lanzas sin fortuna del desnudo» (162), «la miel sin un guijarro goloso / en el camino» (162-163).

¹⁸⁴ «Para»: «edictos para la felicidad», «las leyes / para el comercio de animales y la compra/de lluvia» (46), «fuego / para todo el año» (48), «sitio para el pie» (65), «su sabiduría para la manufactura / de islas» (84), «un rey joven para una raza nueva» (87), «trampas para el vivir» (95), «voz / para la soledad» (103), «ataúd paternal para el odiado» (121), «audiencias / y señales para el mediodía de mañana» (128), «materiales para la cruz» (135), «aduana / para las lágrimas» (162).

¹⁸⁵ «Sobre»: «el oído / sobre tu espalda», «el madrigal sobre tu boca» (60), «las interrogaciones sobre el nombre» (64), «el viento sobre / tablas dobladas» (118-119).

semántico es idéntico en la práctica: un sustantivo modificado a través de determinados sintagmas que funcionan, en el fondo, como un adjetivo.

Es el caso de las oraciones de participio, por ejemplo:

Y solo tengo lo que no he perdido:
la volcánica furia en las raíces, este
espejo quebrado por el trueno, todo
lo que de ti se alzaba a combatirme
(30)

... Yo soy
el desterrado a golpes, conquistador
empujado por los siglos
(76)¹⁸⁶;

y, también, de las oraciones de relativo, como:

y te amo más mientras encuentro
tus papeles de antigua enamorada,
mientras reviso tus recuerdos
que a sangre huelen (59)¹⁸⁷

Este tipo de construcciones son en efecto, un tipo de subordinación adjetiva, de manera que cumplen, a grandes rasgos, todo lo planteado hasta aquí, de modo que no sería difícil sustituirlas por procedimientos equivalentes a los anteriores, en lugar de los que presentan. De nuevo, podemos apreciar cierta oscilación entre un lenguaje más lógico y uno metafórico, pues su mayor desarrollo sintáctico obliga a una racionalidad mayor, con una exposición más clara de la relación manifestada. Pensemos, por ejemplo, en la semejanza –y en las diferencias– entre tres formulaciones similares a partir de los mismos componentes: «tus recuerdos que a sangre huelen», «tus recuerdos de sangre / la sangre de tus recuerdos» y «tus recuerdos sangrientos», que resumen muchas de las posibilidades del discurso adoumiano.

¹⁸⁶ Otros ejemplos: «mano mojada de resinas», «alarido lleno de tierra y dentadura» (43), «la litera transmitida desde el lago» (49), «ávido / de caparazones litorales» (53), «despedido por los suegros» (54), «sumergido / con tu palo» (55), «estirpes / provenientes de pájaros» (56), «doblado / por la alianza» (57), «un rayo cautivo en mano» (71), «partida / por viudas diferentes» (72), «capa rasgada por el rayo» (75), «señaladas para cementerio», «la nieve manchada por un golpe» (86), «desvelado para amanecer en la historia», «mojado / por adolescentes» (87), «trizadas de sequía» (88), «cadáver herido por la espina / fugitiva del rayo» (94).

¹⁸⁷ También: «la vacilante / tierra que se llevó el torrente», «la voluntad estéril que me azotó» (30), «una región que desgranamos» (44), «sucesos que me incumben» (47), «alcoba / que te fue dada en arriendo» (52), «la rama / que adoraste», «lluvia corporal / que me azota el corazón» (55), «estos esponsales que te traigo» (57), «escrituras que heredamos», «heridas / y muñones que adivino», «hierbabuena / que te pertenezca» (58), «su sexo que atrae» (59), «tu vena / primordial que me resguarda» (60), «esa lanza / que cayó», «la flecha / que no sabe» (61), «la bestia que extraviaste» (64), «ríos que atropellan recuas de oro» (66), «el trueno que desploma» (71).

Estas opciones son, en definitiva, reformulaciones de ese modelo básico que hemos observado y que, a través de diferentes vías, incide en la importancia de la adjetivación y sus capacidades expresivas dentro de esta poesía.

5.2.6. Coordinaciones

La coordinación, como relación gramatical que sirve para expresar la conexión entre elementos diferentes puestos en común, es utilizada en estos poemas bajo los mismos presupuestos hasta aquí analizados: si bien es un factor de base léxica y sintáctica, va a alcanzar un desarrollo principalmente simbólico. El nexos «y» funciona, por lo general, no como simple conector entre dos realidades independientes, sino como el disparador (para el autor) o la evidencia (para el lector) de vinculaciones irracionales.

El tipo de coordinación más común y productivo es el realizado entre sustantivos (o sintagmas de base sustantiva), puesto que es el más pleno semánticamente y, en consecuencia, el que facilita una mayor capacidad metafórica. La coordinación entre adjetivos es poco numerosa y de escasa operatividad¹⁸⁸, y lo mismo sucede cuando afecta a verbos aislados¹⁸⁹. Una mayor riqueza muestra la coordinación oracional, si bien su valor visionario es menor, pues su función es, generalmente, la de señalar la consecución o contraposición entre dos acciones sucesivas¹⁹⁰. Tampoco contamos aquí los casos en que la «y» aparece al final de las habituales enumeraciones, que indistintamente incluyen o no este nexos.

¹⁸⁸ Cabe señalar que la relación es, también, eminentemente metafórica, puesto que enlaza adjetivos de significado distante, si bien el resultado visual es mucho menos llamativo, puesto que, al fin y al cabo, la fuerza léxica del sintagma no recae en los adjetivos, sino en el sustantivo al que modifican. Estos son algunos ejemplos: «una larga / y arrugada luna» (29), «freno colérico y barato» (73), «su miel espesa y abrasante» (75), «diario y diurno» (93), «este / antiguo y esperado miedo» (102), «una estatua colérica y velluda» (124), «el sol absurdo y blanco» (149), «Duermes dorada y desguarnecida» (171).

¹⁸⁹ Algunos casos de coordinación verbal son los siguientes: «el agua / que el cuenco recogió y me mezquina» (30), «la hora por la que hemos errado y muerto» (88), «derriba y salta / el muro» (97), «El mapa sanguinario a que me atengo / y trazo», «mis cartas de marear y andar» (113), «el rastro / de los que antes pasaron y bajaron / al ahogo» (117), «que abril llore y llore» (127), «sin esqueleto ni ceniza que recoger y amar» (169), «extranjero país / que descubrí y liberé y me apropio» (171).

¹⁹⁰ La mayoría de muestras de coordinación entre oraciones si bien algunas de ellas son expresadas metafóricamente: «me asedió hasta morir / el ventisquero y la garra fue escribiendo» (30), «sube / y colma su copa» (31), «el hogar es una prisión y la cárcel / otra forma de certeza» (63), «un pie distinto que viene y pisa en el misterio» (75); «los acreedores que nunca viajan y repiten igual cuenta cada día», «vuelvo y deslumbro a los cómodos» (77), «el miedo / llegó antes y asoló sin armas / las ciudades» (78), «este animal / salvaje que ama y lucha, ora / y fabrica joyas de fuego y vegetal / ternura» (79), «el que inventa la vida y la defiende / de sí misma» (86), «Mi dios es inicial de vida, abriga / y alimenta, crece y declina / diario y diurno», «tuesta a la mujer, / y embellece el cuerpo del mar», «lo veo y puedo / saludar con sus yemas en la tierra» (93), «lo desconocido es más grande / que el mar y más alto que el sueño» (95), «dices / amor y salpicas crueldad» (96), «Si te quedas / y escapas, si te vas y resistes» (99), «Todo era mío / y nada me pertenece» (101), «Sigo y miro lo que me

La coordinación denota, por sí misma, una identificación entre los dos términos puestos en común. Dicha asimilación no depende del significado lógico entre los elementos relacionados, sino de una relación simbólica, de ahí que el resultado sea una imagen con valor irracional. Esta conexión se apoya primero en la sorpresa por la distancia entre ambos y, después, en el asentimiento, al comprender la lógica emocional que los une. La proximidad o lejanía entre las realidades puestas en contacto conllevará una mayor o menor evidencia para desentrañar su significado intelectual, más allá de la reacción emotiva.

La conjunción «y» se convierte en portadora de un significado –emocional, sentido durante la lectura, aunque no sea comprendido racionalmente– que es explicitado y reforzado a través de esta unión expresa. Así, este nexos incide, mediante el desdoblamiento contenido por la coordinación, en la revelación de un único significado principal, condensado en la visión resultante en su conjunto.

Los dos constituyentes de la coordinación son igualados tanto en su significado como en su cualidad en el mundo poético: la duplicidad resalta aquellos valores semánticos comunes que justifican la existencia y operatividad de la metáfora, del mismo modo que manifiesta una igualdad a nivel discursivo, aunque en el proceso creador uno pueda ser origen de otro¹⁹¹. Analicemos únicamente algunos ejemplos, de los muchos, que localizamos a lo largo de los poemarios:

De Los orígenes y El enemigo y la mañana:

fue dura
soledad y sobresalto
(30)

esperaría / si me apartara de mi oficio desdeñado» (117), «En donde el río se partía en dos y era destino» (120), «este empezar con un soldado y acabar / con un soldado, como un cuento de guerra» (126), «allí podría amar y usar la cama como nave / o tumba compartida» (130), «cómo podrá en la tarde poner la otra mejilla / y agradecer de nuevo a la sirena» (131), «son tus ovarios en uso, fracasados / antes del parto y después de este hijo / que nunca concebiste» (146), «Me conoce / por el pobre caer y el levantarme tanto» (148), «tal vez eras lo único que no debí / buscar y rehuir a golpes», «su cinturón / de niebla te rodea y aísla y me niega y aparta» (155), «no sea que nos oigan y atardezcan» (160), «hagamos el amor y deshagámoslo / solo para rehacerlo», «Llegué a ti y en ti anclo» (170), «esa muerte que empezaba a tutearme y desclavar / el cerco de piel y besos que me había protegido» (177).

¹⁹¹ Esta idea del mismo peso en el discurso es importante respecto a algunas reflexiones acerca de la realidad o irrealidad generalmente aplicadas en la imaginación adoumiana, como desarrollamos con una mayor profundidad en el apartado respecto al pensamiento subjetivista e irracionalista. Además, estos matices pueden ser interesantes en cuanto al funcionamiento de los diferentes procedimientos empleados por Adoum, de manera que las coordinaciones, por lo general, parecen mostrar una mayor identificación entre sus dos elementos (salvo en un caso especial que veremos más abajo, las coordinaciones puramente visionarias) que otros casos, que dan una sensación de mayor subordinación de un elemento frente al otro, como sucede en la construcción «sustantivo más de más sustantivo» ya analizada o, especialmente, la disyunción, estudiada en el siguiente apartado, si bien constituyen recursos prácticamente equivalentes.

mi orgullo
y mi amargura
(33)

generaciones de roca y de nativos (35)¹⁹²

De Dios trajo la sombra:

convencer a dios y a la doncella
(65)

la cerradura de la fiebre y de la fábula
(78)

un dedo de crueldad y destrozo
(86)¹⁹³

De Eldorado y Las ocupaciones nocturnas y Tras la pólvora, Manuela:

ley hecha de noche y migraciones
de ánimo
(113)

río de pies y pelo
(162)

¿ya sólo esa taza de té y melancolía?
(167)¹⁹⁴

¹⁹² Otros ejemplos en estos poemarios serán: «por instinto y por costumbre» (33), «a fuerza de esponsales y de armas», «fatiga / y hermosura» (34), «un estambre de metal y raza» (35), «mi ancha propiedad / de territorio y duración» (36), «el sitio del amor y del esfuerzo» (38), «cúmplase tu ley de vegetales / en racimo, y de hombres y bestias / por parejas» (42), «estas mujeres y otras / tierras», «alarido lleno de tierra y dentadura» (43), «biografía de gloria y de tormento», «reparar las costumbres / y los puentes» (44), «salpicadas solamente / de orina y de presagios», «las leyes / para el comercio de animales y la compra / de lluvia» (46), «me cubres la espalda con amonestaciones / y sometimiento» (47), «experto / en tumbas y botánica», «aliméntate con mi mano y mi familia» (48), «esclavo de tu ley y tu violencia» (50), «en pleno pecho y territorio» (53), «caudal / de polvo y peregrinos» (54), «capital y descendencia» (56), «continuación y cumplimento» (60).

¹⁹³ Entre otros, como: «lances de trinchera y cama» (63), «una balsa cargada de sortilegio y brisa», «su ejército húmedo y de mosquitos» (75), «un plato / de riendas y de látigos» (76), «viramos nave y voluntad hacia la isla», «este mar de esmeralda y melancolía» (80), «robo de doncellas y semillas» (81), «defendían su país desnudo contra el viento y el extraño», «marea de pelo y de congoja» (82), «cada día de susto / y de castigo» (83), «trozos de hombres y vasijas» (85), «Embaucador de mercaderes y de mozas» (86), «el polvo / y los usos del día», «ropa y alma», «el gozo y los combates», «tropa del milagro y la mentira» (87), «las abluciones y las absoluciones» (89), «cama de piedra y hielo», «antes del arco y de la púa» (90), «a puro frío y a pavor» (91), «Capitaneamos / mujeres y vicuñas», «recados de la sementera y la muchacha», «Lo autorizan sacerdote y escribano» (92), «una trampa / de polvo y de sonido», «perdón / por las muchachas y cosechas» (98), «taller y joyería», (104) «quién no volviera / al hambre y al mosquito» (105), «quemados / por la pólvora y el tiempo» (109), «Entre el humo y los gemidos», «cabellos / y sangre» (110), «calor y compañía» (111).

¹⁹⁴ Otros casos: «Un cordón de orgullo. Y desventura» (115), «tragando muerte y agua» (116), «Que fui débil de pies. / Y tuerto», «Húmedos / de tierra y hombre» (119), «¿Tuvo una palabra de varón, rota / en sílabas por el beso, o sólo pelo / y líquido?» (125), «audiencias / y señales para el mediodía de mañana» (128), «de muerte / y nada más» (130), «su cuento gritón de miel y nembatal» (134), «fábrica / de ídolos buenosmozos y mucha sangre en las costillas», «entre el hombre y el santo», «su misericordia y su merienda» (135), «olor / a devota

El sentido básico de esta forma es la unión entre dos objetos diferentes: esta implica una conexión simbólica cuyo sentido lógico, dependiendo de los casos, es más o menos evidente para el lector, según la mayor o menor cercanía entre ellos. Si intentamos sistematizar, en cierta medida, estas posibles relaciones, de nuevo nos encontramos ante diferentes procedimientos de abstracción y concreción como aspecto determinante, a partir del que podemos observar algunos usos habituales.

Cuando aparecen dos elementos abstractos, el valor de la coordinación reside en la unión de dos entidades dispares, si bien el resultado es menos rico en cuanto a las capacidades visuales del lenguaje. En estos casos, el nexos «y» funciona como sustituto de un enlace metafórico, de modo que, para comprender el sentido en que es empleado este tipo de construcciones, podríamos plantear su sustitución por «que es como», «similar» o cualquier nexos que articule esta identificación (aspecto mucho más evidente en los próximos ejemplos, pero, según nos parece, también operativo en este). Al tratarse de dos abstracciones, la asimilación es un tanto más compleja, si bien una idea que puede confirmarla es que esta coordinación admitiría la conversión de uno de los dos sustantivos en adjetivo del otro, como muestra de que la expresión final es, en definitiva, la unión de ambos a través de ciertos valores irracionales que imponen un desplazamiento del primer sintagma hacia el segundo, a través de una sucesión de relaciones emotivas implícitas:

mi orgullo y mi amargura = mi orgullo, que es como la amargura = mi orgullo amargo
[orgullo = menosprecio a los demás = alejamiento del mundo = sensación de hastío = amargura]
fue dura soledad y sobresalto = fue dura soledad, que es como el sobresalto = fue dura soledad sobresaltada
[soledad = falta de compañía = temor = sobresalto]
esclavo de tu ley y tu violencia = esclavo de tu ley, que es como la violencia = esclavo de tu ley violenta
[ley = imposición = sometimiento = abuso de fuerza = violencia]

y oraciones» (136), «te enamoraste de la piel y no la llaga» (137), «un día de calamidad y de miseria», «santificados sean tu nombre y tus oficios», «mójeme tus barbas de cadáver y espuma» (141), «te prohíben una geometría y dictadura» (149), «barba de alambres y sonidos», «las novias y los vinos» (156), «río de pies y pelo», «un disturbio de sastres y herramientas», «después del templo y la escalera» (162); «y nos paramos / a leer la instigación al viento / y al sufrido» (164), «Pero ya es ídolo y monumento el que fue perseguido», «¿ya sólo esa taza de té y melancolía?», «sílabas de ternura y deseo» (167), «del pasado y el delirio», «que los demás guardaban con llave y naftalina», «Pasas y te quedas, río y estatua» (169), «relámpago y relámpago, territorio y mortaja» (170), «esta ocupación de amor y guerra», «los tirantes tiránicos / y el corsé colonial que te apretó el inglés» (171), «yo sé que ambos, continente y muchacha, no están / en retirada», «tu venda de muslo fiel / y urgente» (172), «guarecido contra el odio / y la guerra» (174), «fama de trinchera y camas», «¿Se hundió, figura / y sueño, bajo la ola, nuestra estatua?» (176), «esa muerte que empezaba a tutearme y desclavar / el cerco de piel y besos que me había protegido» (177), «Qué rostros / de insistencia y fracaso en las medallas» (178).

La capacidad simbólica de este procedimiento es mayor cuando son aunados objetos de distinta índole: bien abstracciones con concreciones, bien dos de estas últimas. La mayoría de los casos responderán a esta problemática con diferentes matices individuales.

La unión de un sustantivo abstracto y uno concreto favorece, por lo general, que este se convierta en símbolo de aquel de manera más o menos directa, a partir de determinadas correspondencias sentimentales; en consecuencia, el resultado mantiene intacta su fisicidad, pero esta adquiere unos valores simbólicos que, si bien poseen una lógica emocional (de ahí la posibilidad de la relación figurada), no son propiedades inherentes, sino adquiridas por dicho contacto:

ley hecha de noche / y migraciones de ánimo
[noche = sueño = insomnio = inquietud = migraciones de ánimo]
esa taza de té y melancolía
[té = momento de descanso = reflexión = recuerdo = melancolía]

La coordinación de dos sustantivos concretos e independientes es la que mayor sorpresa semántica permite, y la que despierta en el lector un significado irracional más efectivo, pues ambos elementos funcionan como símbolo de una idea subyacente compartida. El lector no tiene por qué comprender esta operación, pero es esa carga imaginaria la que relaciona ambas realidades y origina la impresión poética:

experto / en tumbas y en botánica = lo que crece del suelo, lo que subyace, el sustrato, la conexión con el pasado, los orígenes = experto en los orígenes, o quizá experto en el pasado que permanece y brota del suelo, como las tumbas y la botánica
salpicadas solamente / de orina y de presagios = salpicadas de orina (reacción fisiológica ante el temor) que es como los presagios (mal augurio, explicación sobrenatural para el temor) = salpicadas de temor

El elevado número de casos que muestra esta poesía conlleva una gran variedad, que incluye múltiples opciones más o menos sujetas a este patrón; con todo, podemos plantear que todos ellos oscilan entre las posibilidades mencionadas. Los ejemplos en que uno de los dos sustantivos coordinados parece ser el originador del otro, durante el proceso creador, facilitan que este sintetice el contenido emotivo de la imagen visionaria resultante. Por el contrario, en otras ocasiones, los términos relacionados parecen responder, en mismo grado, a un proceso irracional previo: ambos son imágenes de un significado anterior, de manera que debemos realizar un recorrido más complejo para percibir ese sentido subyacente.

En los modelos mencionados hasta el momento, los dos extremos de la coordinación son funcionales en el texto: no se trata de una metáfora clásica en la que uno de los dos anula o sustituye al otro por completo; de ahí la duplicidad de este recurso, resaltada por la conjunción «y». No obstante, en estos poemas aparece un tipo especial de coordinación que modifica esta premisa: la conexión entre una realidad y otra que constituye, exclusivamente, su desarrollo imaginativo. Estas visiones resultantes se caracterizan por ampliar el precedente tan solo de manera irrealista, explotando en mayor medida las capacidades alegóricas de este lenguaje. El uso del posesivo marca, a nivel gramatical, este desarrollo visionario a partir del primer sustantivo: aunque podemos establecer la conexión entre ambos elementos, la propia construcción insiste en el valor reiterativo del segundo. En estos casos, la independencia del componente metafórico se reduce, pues resulta una visión sin mayor entidad discursiva que el desarrollo del comparado, a partir de una interpretación prerracional de alguna de sus características:

fundé la vida y su antología (35)

[vida > colección de recuerdos > selección de piezas artísticas > antología]

la sequía y su lengua / polvorienta (92)

[sequía > calor > sensación de ahogo y viscosidad > lengua > lengua sin humedad > lengua polvorienta]

en la tarde y su fuego fatuo de ternura (156)¹⁹⁵

[tarde > puesta de sol > color amarillento y brevedad > fuego fatuo > fuego sin valor destructivo o asociado a la tranquilidad > fuego fatuo de ternura]

Por último, destaca también la presencia de la coordinación negativa («ni»), que se explica por la confluencia de dos tendencias generales en esta poesía, la aquí estudiada y la importancia de la negación:

sin averiguar mi pena ni juzgarme (83)

[averiguar la pena > compadecer > valorar con misericordia

juzgarme > enjuiciar > valorar con rectitud

ambos > sin valorarme positiva o negativamente]

sin árbol / ni mujer (86)

[ambos responden a una conexión con la naturaleza desarrollada a lo largo de la obra]

¹⁹⁵ Entre otros ejemplos, como los siguientes: «el límite del pez y de su espuma» (42), «la opaca sangre / y su tranquilo aceite» (58), «la alcachofa y sus cuchillos» (66), «aquí solo es el hambre y su castillo a la intemperie» (75), «la celda y su feroz / fermento» (86), «lo oyó / atento el musgo y su estructura», «La madera y sus anillos alocados» (109), «Herederó / del agua y su fortuna suelta» (121), «No hay sino silencio / y los adictos a su secta clandestina» (129), «estatuas de remedio para el mal / y sus talleres» (135), «Van pasando / las sombras y sus hijas menores, / aves a quienes dió un puntapié la brisa» (148), «quita al Rey intruso y su sota / de nuestro naipe», «la puerta de indecisión y sus bisagras» (160), «el corazón y sus jóvenes bestias» (161), «fatigada por el heroísmo y su flor de metal entre los pechos» (167).

no hay absolución ni agua bendita (133)¹⁹⁶
[absolución > perdón > catolicismo > agua bendita como símbolo ritual]

Como vemos en los ejemplos citados, el nexa «ni» presenta, por lo general, el mismo funcionamiento asociativo que la conjunción copulativa «y». A la analogía hay que sumar el significado extra aportado por la negación: aquello que se hace presente para ser rechazado incide, precisamente, en su ausencia, como vamos a desarrollar en el punto 5.2.8.

5.2.7. Disyunciones

Aunque con una frecuencia mucho menor que la de la coordinación recién estudiada, también tiene una presencia reseñable en *Los cuadernos de la Tierra* el uso de la disyunción como recurso poético.

La conjunción «o» se despoja de su valor disyuntivo habitual para adoptar uno identificativo: en lugar de indicar la alternancia entre dos opciones, los elementos puestos en común son relacionados, de acuerdo con diferentes asociaciones irracionales llevadas a cabo por la fantasía adoumiana.

El sentido más básico que podemos establecer para la disyunción es su funcionamiento como nexa metafórico: perdido su significado común, se aproxima al verbo «ser» o al comparativo «como» cuando tienen el valor de evidenciadores de una metáfora. Ambos términos son asimilados de tal manera que equivalen, *grosso modo*, a los dos planos de una metáfora:

como de una / nave hundida o una sepultura (37)
[nave hundida > ahogamiento > muerte > sepultura]

qué soledad o sombra (98)
[soledad > falta de compañía > frialdad > falta de luz > sombra]

el viento te esparció, polvo o memoria (169)¹⁹⁷
[polvo > acumulación física provocada por el paso del tiempo > asociación de recuerdos que se desvanecen > memoria]

¹⁹⁶ Otros casos son: «Nada me une al salvaje aliado ni a su magia» (81), «sin protección ni padre» (110), «No sé en dónde / estoy ni en dónde está la ley / de las orillas» (114), «Sin lápida / ni biografía» (119), «Yo no esperé a mi llegada la corona / de laurel ni el báculo de carrizo» (120), «Pero no tuve / idioma para tanto, ni monedas», «ya sin pan ni pedazo» (134), «sin rencor ni hueso» (135), «No hay oración ni quien escuche» (142), «fue sin corazón / ni brujería» (149), «sin esqueleto ni ceniza que recoger y amar» (169).

¹⁹⁷ Podemos encontrar patrones similares, como serían los siguientes: «en la noche / o la tranquila ancianidad» (43); «tu muerte pequeñita, o tu largo / vacío» (99), «el buzo o el amante», «allí podría amar y usar la cama como nave / o tumba compartida» (130), «te hacía o sombra o mal agüero» (175).

El nexa identificativo resalta una correspondencia metafórica formada por un plano real y otro desarrollado imaginativamente a partir de este, mediante una serie de asociaciones emotivas cuyos saltos podemos reconstruir.

La mayoría de los ejemplos no supone tanto una asimilación plena, como el acercamiento entre nociones diferentes a causa de la interpretación subjetiva del poeta. La conjunción funciona, por lo general, de dos maneras: bien como conexión entre dos palabras cercanas, en una búsqueda de precisión semántica; o bien como develamiento de la cercanía entre dos realidades diferentes, incluso contradictorias, que son puestas en común.

En el primer caso, la disyunción entre elementos cercanos viene a funcionar como una expresión de correspondencias derivadas por metonimia en un sentido amplio. No podemos hablar tanto de una identificación absoluta, como de una aproximación que depende bien de una de una derivación directa, lo que es más habitual, o bien de una cercanía de significado, más o menos evidenciada, que convierte a ambos sintagmas en metáforas de una misma idea en común. Salvo el primero de los siguientes ejemplos, en que la metonimia es más notoria, el mismo contexto evidencia el nexa semántico entre ambos polos de la disyunción:

no me gritaran por mi traje o por mi oficio
(37)

lo puro: aire o indio
(87)

escondido en un rincón o un pozo
(110)¹⁹⁸

En otras ocasiones, este funcionamiento básico implica un salto metafórico mayor, al enfocar realidades heterogéneas. Entonces, el valor identificativo de la conjunción «o» parece paliarse, recuperando su sentido disyuntivo; sin embargo, la propia distancia entre ambos términos –claramente disímiles, o, incluso, contrapuestos– favorece su valor simbólico y convierte el proceso no tanto en una elección como en una unificación de contrarios. Ambos

¹⁹⁸ Algunos ejemplos parejos serán: «su tiburón triunfante / o su ola de vértice ahogado» (37), «hicieron las sagradas / edificaciones o gárgolas del llanto» (47), «nuevo dios o protegido / de los dioses» (73), «inútil flecha o lanza sin destino» (82), «en el filo del temor o de la muerte» (89), «cuadro de vivienda / o de sembradío», «la litera sagrada o el vaso de perfumes» (58), «Éste es el límite, o aquí aparece un territorio», «ordenar el incendio de la aldea o la muerte del régulo» (80), «cuando el viento o el descuido / levantan su camisa» (85), «vuestrós presentes / de esponsales o panes de la paz» (117).

acaban por igualarse o confundirse, de manera que la sensación generada en el lector es la de que, pese a las diferencias, vienen a ser, en última instancia, una misma cosa:

doblado
por la alianza o el combate
(57)

grita –¿arma o escudo?–
(97)

¿He decidido ya si fui descubridor / o fugitivo?
(120)¹⁹⁹

La disyunción en esta poesía funciona, en definitiva, como un medio para la revelación de ciertas conexiones entre dos realidades, a través de una asociación metafórica; este esquema se aproxima, por tanto, a los valores que observábamos para la coordinación, si bien se caracteriza por un menor énfasis en el discurso: la asertividad de aquella es sustituida, en esta, por una posibilidad apuntada pero no plenamente realizada.

5.2.8. Negaciones

La negación, otra forma habitual en el discurso poético adoumiano²⁰⁰, supone el truncamiento de una expectativa: el poeta hace al lector partícipe de una posibilidad que es incorporada al discurso para, al mismo tiempo, quebrarla, excluirla del mismo al impedir su realización. En consecuencia, este modo de enunciación refuerza el contraste entre lo negado explícitamente y lo afirmado implícitamente y, sobre todo, entre la carga emocional de uno frente a la del otro, que suelen entrañar una evidente distancia moral.

En estas construcciones, el contenido simbólico alcanza gran variedad y utilidad. La negación es utilizada, por lo general, sobre sintagmas amplios u oraciones completas, cuyo contenido metafórico basa su fuerza expresiva en la ausencia. La afirmación de una carencia refuerza la carga emotiva, al aunar los significados implícitos y los explícitos.

¹⁹⁹ También: «señal anticipada del naufragio o dato del paraíso transitorio» (75), «¿qué fue más duro construir, el maíz o el muro, el hijo o la fortaleza, el oratorio o el amor a breves empujones?» (85), «página / sucia de borrar lo antiguo / o escribir su escritura descarnada» (91), «sílabas / de coraje o miedo» (97), «por casi nada o casi todo» (128), «para que nazca vivo o muerto», «Quién conoce a su padre, quién / le ha visto fatigarse el riñón / o palpó por el revés la piel / entre el viento y el alma», «¿Tuvo una palabra de varón, rota / en sílabas por el beso, o sólo pelo / y líquido?» (125).

²⁰⁰ Recordemos que ya hemos anticipado la importancia de este procedimiento a través de la confluencia de otros aspectos de la poesía adoumiana con este, como es la construcción de determinadas imágenes mediante sintagmas preposicionales regidos por «sin» y el uso de la coordinación negativa «ni».

Por eso, cuando en *Los orígenes* se quiere destacar la confianza en la utopía, se enuncia mediante imágenes basadas en la negación de los males del presente:

En este mismo sitio espero un día
sin ceniza, un día en que mi madre
no presienta que me apuntan por amarte,
un día en que no me gritaran por mi traje
o por mi oficio, en que no me persiguieran
por esta vocación de territorio. Y bajo
el día estás tú, conquistador sin paga,
único conquistador y cabecera
(37)

Ese sentido de futuro, a menudo, se muestra a través del uso del condicional: la negación adquiere un matiz de aquello que, siendo deseado, se presenta como poco probable desde la perspectiva del poeta. El cierre de *El enemigo y la mañana* articula la esperanza en la independencia y en un futuro en que los extranjeros no sean invasores, a través una negación que afirma lo que ha sucedido históricamente:

Si regresan, si quieren entrar al patio
donde el sol cuadrícula pertenencias,
y si no llaman, si no golpean a mi polvo
y mi intemperie,
¡entrégame esa lanza
que cayó junto al hueso!
¡Dame la flecha
que no sabe del aire sino el odio!
¡Déjame,
amor, que vuelva a ti justificado!
(61)

En *Dios trajo la sombra*, no sorprende que esta negación sirva para acentuar la distancia entre conquistadores y conquistados, y la falta de comprensión de aquellos frente a estos; las imágenes se fundamentan en la contraposición entre la piedad esperada y la crueldad que ocupa su lugar:

¿De qué dura distancia y para qué, de qué tenaz porfía
llegó a este pozo de hojas y de seres el cuarzo o la pizarra,
para qué inútil flecha o lanza sin destino
desde dónde la piedra? Pues no eran más agudas
que la piedad ni más veloces que la ternura.
Y no pudieron tocarme el corazón.
(82)

En la mayoría de circunstancias, la negación no funciona sobre esquemas lingüísticos puramente lógicos, sino que conlleva determinadas visiones basadas en el contraste entre el significado de la imagen en su formulación afirmativa y la negativa: el lector vislumbra, primero, la visión en su formulación positiva, para después rechazarla; a través de este proceso mental se hace partícipe de la falta que el poeta quiere expresar a través de esta anulación.

Este tipo de imágenes son habituales a partir de *Dios trajo la sombra*:

la vigilia
no adelgaza al corazón
(63)

No hay descanso en el misterio, no hay afirmaciones
(80)

un hombre que no pudo llorar
de amor a medianoche
(94)

tu libro vacío que no suena
(97)

no hay
paisaje preso ni destino encerrado
(102)²⁰¹

²⁰¹ Algunos otros ejemplos de *Eldorado*, *Las ocupaciones nocturnas* y *Tras la pólvora*, *Manuela*: «No me tocaba a mí / hallar las provisiones. No / puede ser mi destino buscar / las provisiones» (113), «Ya no recuerdo el mar. Pero este pavor / se le asemeja» (115), «Como si no / tuviera miedo a envejecer» (117), «un alma que no llegó a la desembocadura / que no pude juntar para decir», «yo no esperé a mi llegada la corona / de laurel ni el báculo de carrizo» (120), «Ah no nacida. Nombrada sólo. Sólo / viento sin ladrido» (123), «Yo sé que fui una mancha / de la noche en un cuerpo, la no lavada, la que no preguntó por mí», «Y no hay cedazos en la sangre, / no hay visitante que la conserve sola» (125), «Pero no me busquéis reemplazo entre los negros, / los maridos, que vuestra pena no ponga / en mi lugar un ciudadano», «Pero no me fue dado / ese viaje, no dijeron ese número, otras / figuras hacen mi lotería» (130), «Pero el sueño no me borró / al de ayer» (131), «su gana de no ser más / tarjeta de comensal» (132), «un país no todavía» (136), «te enamoraste de la piel y no la llaga» (137), «No abras: que ningún viento ajeno / entre a espantar tu llama, no te deshaga / el sol a su capricho, no me vaya a quedar / sin ti» (139), «No hay oración ni quien escuche» (142), «si ya no ha de dolerte / el hosco picotazo en los póstumos huesos» (143), «tus manos que debo haber clavado para que no / se vayan a otra parte» (146), «algo de tu no haber sido en los ojos» (147), «no hay nubes / que obedezcan su decreto, no hay / urdimbre de tiza, como si hubiera / paz alguna vez» (149), «Yo no espío / el futuro por la cerradura, pero no me conformo» (153), «Diciembre no es enfermedad mortal, pero es / preciso tocar tierra» (156), «zumo / de no aguantar más el siglo» (163), «Desterrada de él, ya no vertiginosa generala ni novia / postergada», «Y como no hubo camisa que ponerle ¿le pusiste un capote de olvido?» (168), «Soy tu orilla / pero no me basta» (169), «no te habría / encontrado y sólo habría sido decepcionante / cadáver incompleto» (171), «no hay / peligro, y mi destino en ti tiene lugar», «yo sé que ambos, continente y muchacha, no están / en retirada» (172), «Pero la muerte / no sabe leer, no piensa, no pide consejo / y se equivoca» (173), «Donde no estás, allí es mi exilio, y nada / puedes ya por mi, ni amándome» (174) «y no tengo derecho / sino a una melancolía de muerto antes de tiempo» (175), «pues no fuimos / ni el uno junto al otro victoriosos, / ni el uno sobre el otro exterminados» (178).

Si nos fijamos en dos de los casos que funcionan mejor fuera de su contexto, observamos que «un hombre que no pudo llorar de amor a medianoche» o «tu libro vacío que no suena» presuponen su versión afirmativa: un hombre que ha llorado de amor a medianoche es un hombre que conoce los sentimientos, de ahí que su negación resalta la ausencia de los mismos; un libro que suena es aquel que tiene un mensaje, que dice algo, con lo que su contrario es un libro que no es capaz de comunicarnos nada (significado, en este caso, apoyado también por la adjetivación de manera redundante). La negación supone, de manera natural, una operación mental compleja: la emoción depende de la imagen formulada de manera positiva para, después, adquirir su sentido contrario; he ahí su fuerza expresiva²⁰².

Puesto que este tipo de imágenes involucra, de manera inconsciente, una contraposición, será bastante habitual que el poeta la incorpore expresamente a su discurso, a través de la negación acompañada de una adversativa introducida por «sino». Este nexo obliga a una restricción en la lectura, pero también añade una mayor disonancia entre el primer elemento (que, en ocasiones, es un «nada» implícito) y el segundo; la pérdida de pluralidad interpretativa se compensa con un énfasis emotivo, de manera que la distancia emocional entre la idea negada y la afirmada se hace más evidente:

Yo no tuve destino sino esfuerzo
(30)

no tenemos
sino el amor contra lo estéril, sino
el amor contra su augurio seco
(41)

Yo no soy un visitante, sino el adversario [...] no soy un huésped [...]
y no pido préstamos ni posada
(74)

no lámpara enterrada sino espectro de un amor ajeno
(169)²⁰³

²⁰² Cabe señalar que esta operación mental funciona exactamente de la misma manera para todos los casos de sustantivos ligados por la preposición «sin», cuya importancia ya destacábamos anteriormente. Si nos fijamos en un ejemplo aparecido en versos citados hace poco, podemos insistir en el proceso de creación de este tipo de imágenes, además, con un resultado positivo: «en este mismo sitio espero un día / sin ceniza» (37). La metáfora implica, para empezar, la visión de un día de ceniza, siendo esta símbolo de la guerra o la muerte, de manera que lo contrario será un día sin guerra, en paz, vital.

²⁰³ Otros ejemplos con «sino»: «no hay sino fatiga / y hermosura» (34), «aunque no fuera sino solamente / para la bofetada intermitente de la ola, / para nadie sino el viento» (53), «Yo no soy un visitante, sino el adversario» (74), «no mirábamos el agua sino algo / como un plano del agua» (117), «para no sentirme / solamente solo sino muchísimo más solo» (123), «y no me dejan / que te cicatrice, no me dejan que me tengas / sino

La negación es, en definitiva, un recurso de carácter oblicuo y retardatario: en lugar de la mención directa, opta por la expresión de la ausencia o el contrario. Esta adición de capas semánticas y sintácticas tiende, además, a la aparición junto con otros recursos de exuberancia, como la repetición. Nos hallamos, por tanto, próximos a las diferentes técnicas de complejización del discurso que actúan en un nivel sintáctico más amplio.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

aniquilado» (127), «Y no hallo / sino huraños minerales, nada sino / la piedra golpeada desde adentro» (129), «que no quería / nadie abrazarme, sino mi piel» (148), «Detrás no tengo sino guerra / y campamento» (170).

5.3. LA SINTAXIS

5.3.1. Relaciones sintácticas: proliferación, reiteración y desestructuración

Si, como hemos visto, el mismo núcleo léxico de *Los cuadernos de la Tierra* tiende a la multiplicidad y los modelos compuestos, estas mismas características habrán de trasladarse a los demás niveles de la lengua poética de Jorge Enrique Adoum. La sintaxis de estos versos, lejos de cumplir con aquellos rasgos que requeriría un discurso plenamente racional – claridad, concisión, rectitud–, se define por una expansión de sentidos: la proliferación, la reiteración e, incluso, cierta desestructuración en el orden son aspectos centrales de esta poesía que, lejos de avanzar directa a sus objetivos, se recrea en sí misma y en sus capacidades.

El largo aliento del versículo adoumiano –abundaremos en su importancia en el siguiente apartado de este capítulo– posibilita, gracias a su maleabilidad, una progresión compleja y encadenada: el tema u objeto central se desarrolla a partir de sucesivas recurrencias, variaciones o amplificaciones. Los recursos de reiteración de significado y de ordenación de elementos suponen uno de los fundamentos del discurso adoumiano.

Estos modos de expresión favorecen la sistematización y ordenación de un mundo múltiple y diverso que responde, sin embargo, a un fundamento común. Bajo la aparente profusión de estos poemas, en los que se superponen capas semánticas y sintácticas, subyace una clave unitiva. La semejanza que guía estas asociaciones podrá ser de distinta índole: puramente lógica, como suele suceder en la prosa o en cierta poesía más objetivista o, al contrario, emotiva o prerracional, a causa del predominio de la subjetividad poética; e, incluso, lingüística, debido a la importancia de diversos juegos de palabras y procedimientos de relación y variación del significante que serán cada vez más habituales en la poesía de Adoum.

La reiteración de significados y la alineación de constituyentes similares da como resultado una literatura de apariencia barroca: pormenorizante, laberíntica, digresiva. Este recargamiento va acorde con el tono y los propósitos de una obra como esta. La repetición de esquemas mentales y lingüísticos tiene claras consecuencias en el lenguaje, el ritmo y el tono, como es la aproximación a un *modus dicendi* oratorio, solemne y trascendente.

Todo ello nos conduce, por una nueva vía, a la idea de la épica, con la que este tipo de organización del discurso mantiene no pocas conexiones. Sin embargo, esta cercanía es

subvertida por la importancia del irracionalismo poético: esa multiplicidad no responde –o no únicamente– a los acontecimientos históricos narrados, sino a una exaltación de la subjetividad del poeta. La exacerbación formal no es un reflejo de la materia representada, sino de su interpretación emotiva.

La dificultad sintáctica de esta poesía se debe al profundo irracionalismo desde el que es concebida. La complicación de sus unidades no depende de una lectura meramente racional, sino que supone, en última instancia, una respuesta enunciativa a los procesos metafóricos adoumianos, que conllevan una complejización de la propia expresión. La ordenación del discurso poético tiende a la multiplicidad como reflejo de la libre expansión de la imaginación poética del autor.

Estudiamos, en primer lugar, la tendencia a la proliferación de elementos que repiten una misma función sintáctica y que, por tanto, comportan una falta de progresión textual: en este sentido, insistimos en la importancia de las construcciones duales y múltiples en estos versos. En un segundo nivel, consideramos aquellas estructuras basadas en la repetición parcial de sus componentes, lo que da lugar a un desarrollo o ampliación a partir de ideas anteriores, como sucede con las anáforas y los paralelismos. En última instancia, insistimos en cómo la sintaxis de los *Cuadernos*, al mismo tiempo que todo lo anterior, tiende también a una marcada desestructuración, a menudo como consecuencia o contrapunto respecto a esas reiteraciones de significados mencionadas; en este sentido, la libertad estructural a la que responde este desarrollo oracional favorecerá el uso del hipérbaton en estos poemas que, en algunas circunstancias, llegan a extremos que rozan la anomalía gramatical.

5.3.2. Construcciones duales y múltiples

5.3.2.1. Bimembraciones y apóstrofes

La sintaxis de los *Cuadernos* se define, por encima de cualquier otra característica, por una tendencia a la pluralidad: la marcha de esta poesía avanza, por lo general, firme sobre dos o más soportes, que progresan en paralelo, conjuntamente.

La duplicidad es el esquema más habitual en la disposición de estos versos. De hecho, muchos de los casos de relación léxica que ya hemos estudiado –como sucede, de manera más clara, con las coordinaciones y las disyunciones– responden a esta tendencia que ahora observamos en un nivel estructural más amplio.

En todos estos poemas hallamos una elevada preponderancia de construcciones bimembres; la dualidad es un molde mental y sintáctico predominante, si bien combinado con muchos otros recursos de esta lengua poética, en un mayor o menor grado de complejidad. En consecuencia, el progreso estructural es retardatario, divagante, constantemente interrumpido. Como ejemplo, veamos este fragmento del primer poema de toda la serie:

Adonde vaya, tu boca me asesina,
donde toco tu territorio, el odio
de tu cal me está esperando, oh
rencor de lo árido y de este mediodía
que gobierna las olas. Mas la vida
violeta está en el alba, en el agua
que el cuenco recogió y me mezquina.
Pero sufro de ti, sufro
de vaho y cordillera, como
de un túnel que de pronto me llamase
y castigándome siempre me rodease
como una sal sin albedrío o tiempo.
(29-30)

Más allá de algunos procedimientos en los que insistiremos más tarde, apuntemos a la importancia de las estructuras bimembres. Prácticamente cada uno de los elementos de estos versos no se presenta de manera individual, sino doble: todos tienen un desarrollo gemelo que ralentiza y multiplica la sintaxis. Analicemos una a una las tres oraciones que conforman este segmento.

La primera oración contiene dos estructuras principales, divididas a su vez en nuevas duplicidades: la primera de ellas, de estructura paralelística, presenta dos imágenes consecutivas prácticamente redundantes (cada una de ellas, por cierto, igualmente fragmentada en causa y consecuencia): 1. «Adonde vaya, tu boca me asesina»; 2. «Donde toco tu territorio, el odio de tu cal me está esperando». La segunda parte de esta primera oración, el apóstrofe, implica también una estructura bimembre, esta vez mediante la coordinación de dos imágenes cuyo funcionamiento ya hemos analizado: 1. «rencor de lo árido» y 2. «y de este mediodía que gobierna las olas».

La segunda oración es una bimetración con apoyo anafórico: 1. «Mas la vida violeta está en el alba»; 2. «en el agua que el cuenco recogió y me mezquina»; este segundo segmento presenta, como vemos, una nueva duplicidad mediante la coordinación verbal.

Por último, la tercera oración de este fragmento se desenvuelve a través de dos núcleos principales, compuestos a su vez por otras estructuras dobles: el sentido básico de la

oración, que es el de una comparación (sufro de ti como de un castigo sin salida), se configura a través de diferentes duplicidades: «sufro de ti» tiene su doble metafórico en una imagen a su vez coordinada, «sufro de vaho y de cordillera». La visión resultante de la comparación («como de un túnel») presenta, por su parte, otras dos estructuras bimembres (1. «que de pronto me llamase»; 2. «y castigándome siempre...»), la segunda de las cuales vuelve a ampliarse a través de una visión derivada, que culmina con otra duplicación diferente, mediante el uso de la disyunción («como una sal sin albedrío o tiempo»).

Hemos tratado de analizar una estrofa con múltiples dualidades sintácticas para dar muestra de la importancia y el calado de esta estructura mental, copiosamente utilizada a lo largo de los *Cuadernos*. Los casos de estructuras bimembres, por supuesto, son numerosos y variados: coordinados o yuxtapuestos; aislados dentro del discurso poético o insertos en fragmentos de mayor extensión y complejidad; como el elemento central de una determinada dupla o dentro de una estructura múltiple y combinados con otras de las recurrencias de esta lengua poética.

Algunos ejemplos de casos aislados son los siguientes:

Señor, mi geografía
es un ancho cementerio repetido,
un mapa vertical.
(36)

Ellos son mi único botín de oscuro
triunfador, mi biografía de gloria
y de tormento.
(43-44)

Yo soy la tarde, declina aquí mi dinastía
(70)

Aquí es lo desconocido, la única certidumbre que conozco
(87)

Las estructuras dobles pueden combinarse entre sí, o con otros recursos habituales de esta poesía. De este modo, los casos se complejizan, si bien este esquema básico dual se mantiene invariable; en los siguientes ejemplos, vemos multiplicaciones de este patrón, y su aplicación a imágenes más complejas y desarrolladas:

Una
resistencia sin lamento, un solo
combate sin cesar por lo mío, ése

es mi principio, así me llamo
(38)

... recuerdo una zona áspera, una
región que desgranamos y en cuyo suelo
no quedó sino el hueco en donde estuvo
el hombre, sólo la huella del talón
(44)

Porque no me fue dado amarte sin sollozo,
porque los hombres me quitaron la égloga
crepuscular y el madrigal sobre tu boca
(60)

De pronto, sobre los rencorosos en descanso,
sobre su sueño perturbado de victoria,
oh anuncio cruel, oh lanza
oral clavada en el instinto
(74)

Para discernir al completo el funcionamiento de este recurso cabe insistir de nuevo en la significativa influencia que ejerce la subjetividad del autor en su lengua poética. Todos los procedimientos de ordenación sintáctica presentan una dificultad añadida a causa del hondo calado visionario de estos versos.

La indistinción entre elementos comparados y comparativos tiene gran importancia para el estudio de todas estas estructuras múltiples; a menudo, en un mismo nivel sintáctico, son entrelazadas unidades que no poseen una misma entidad metafórica –y, por tanto, significativa– en el poema.

Será habitual la unión de dos unidades discursivas (complejas, generalmente una oración) cuya relación involucre una cercanía o identidad metafórica: de este modo, muchas veces una de ellas no tiene un significado plenamente diferenciado, sino que supone una insistencia en determinados contenidos irracionales de la otra. En unas ocasiones, la lectura del primer integrante origina, a partir de una interpretación tropológica, el segundo; en otras, ambos conservan su individualidad, pero conllevan una misma carga emocional, en un proceso de insistencia metafórica que ya hemos observado anteriormente. Aún en otros momentos, esta diferenciación será compleja o totalmente ambigua, como muestran algunos de los ejemplos anteriores, pero estos dos polos nos ayudan a plantear algunas recurrencias mentales de interés a lo largo de estos versos.

En este sentido, merece la pena detenernos en los casos en los que uno de los dos miembros de esta dualidad surge, de manera evidente, a partir de la lectura irracional del

otro; este, por tanto, no tiene una entidad discursiva más allá de ser una redundancia (visio-
naria), estableciendo una pausa en el avance sintáctico. Estos casos, que podemos denominar
apositiones metafóricas, tienen una amplia presencia en los *Cuadernos*.

Estas apositiones están compuestas por dos elementos (generalmente oraciones)
yuxtapuestos, pero que no responden a dos realidades diferenciadas, sino que uno de ellos
es una explicación (simbólica) del otro. Esta ilustración se desarrolla, casi sin excepción,
mediante una imagen derivada a partir de cierta lectura emotiva del término anterior, que se
convierte así en el polo real o dominante de la metáfora (y que puede presentar, ya de por sí,
determinados significados irracionales). Los ejemplos son numerosos:

huesos de mi propia familia, hilachas
del natural amor
(37)

Recuerda
tu rebaño de montañas, senos
cruels sin vestido y de caricia
abandonada!
(44-45)

... y están de nuevo
las señales de la muerte, las hebras
del astro que me anuncia mi tarde.
(105)

Debía suponer
que todos los ríos bajan a la muerte
que no es posible regresar al día
sobre el cual echó la tarde
total su tierra de pasado.
(114)²⁰⁴

Todos estos casos funcionan de la misma manera: una de las unidades yuxtapuestas no solo
se relaciona semánticamente con la otra, sino que supone una repetición a través del desa-
rrollo de una imagen originada por la subjetividad del poeta. Los dos primeros casos son los
más evidentes, porque condensan menos superposiciones metafóricas; no es difícil rastrear
la conexión emotiva que origina estas metáforas: los «huesos» son restos o vestigios físicos

²⁰⁴ Algunos otros ejemplos de interés, a lo largo de todo el ciclo, son los siguientes: «Yo buscaba mi ídolo
perdido, / patriarca cereal» (33), «Cuando no moría, cuando/ salvé mi hueso del pozo de la fiera» (38), «Así
dejé mi rúbrica descalza / sobre el suelo, mi ancha propiedad / de territorio y duración» (35-36), «Nada nos
pertenece sino a última / hora, a último turno de alimento / y sueño» (46). Cabe señalar, también, que algunos
casos interesantes serán originados a partir de participios: «señalabas / regiones de mi patria, tibias / como dos
lenguas», «Aquí / te esperó mi hermano, agazapado / en su tranquila confederación» (51).

que se parecen a las «hilachas», restos o pedazos de hilo desprendidos de la tela (paralelamente, es interesante la correspondencia entre los modificadores secundarios, pues la conexión entre «propia familia» y «natural amor» completa la relación entre ambos polos de la metáfora); las montañas (que, por otro lado, conforman otra visión, la comparación con un rebaño a través del sintagma preposicional) se parecen visualmente a los senos en su forma²⁰⁵.

Más comentario requieren los otros dos ejemplos, pues comportan mayores presuposiciones, que apuntan tanto a rasgos autorales como culturales. Las «hebras del astro que anuncia mi tarde» es la imagen que sintetiza uno de los varios acontecimientos, una lluvia de meteoritos, que fueron leídos como un anuncio del desastre que fue la llegada de los españoles; de ahí que sea la lectura simbólica de «las señales de la muerte», en un proceso de metaforización de la historia en el que insistiremos poco más abajo. Por otro lado, el último ejemplo condensa diversas lecturas tradicionalmente asociadas al río, como son el paso del tiempo (Heráclito) y la muerte (Jorge Manrique); de ahí procede la lectura adoumiana, que superpone diversas capas metafóricas que se condensan en una imagen que viene a expresar que no es posible regresar al día acabado, culminado por el ocaso que esparce sus sombras sobre él como si lo enterrara.

El interés por diferenciar este tipo de aposiciones metafóricas viene, sobre todo, cuando estas aparecen intercaladas en fragmentos sintácticos de largo aliento. Aquel que en un principio puede parecer un elemento coordinado, yuxtapuesto dentro de una enumeración, se revela como una pausa sintáctica, una reiteración imaginativa. Este caso, que en una oración sencilla no muestra dificultad, puede llegar a conferir una gran complejidad al discurso, al aunar multiplicidad sintáctica y superposición visionaria:

La esperanza, flor gigante, nos besa y
muerde
(75)

Llevad mi cuerpo, túnica
vacía, a la cámara del templo
(70)

... Y cada tarde el hombre,
cayéndosele la piel, como el vestido, a trozos,
vuelve a decir: Mañana

²⁰⁵ Además, cabe señalar que a lo largo de los *Cuadernos* asistimos a un proceso temático y simbólico por el que la naturaleza y la feminidad son sistemáticamente relacionadas, como se verá en diversos puntos del capítulo sexto.

(74)

Aldeas del silencio, incompleta juguetería, señaladas
para cementerio por un dedo de crueldad y destrozo
(86)

Y la mujer, círculo tibio
que lo rodeara entero, dice
su nombre cercado de ternura.
(109)

... Si hasta
les hablábamos escondiéndonos la voz, casi
robada, que no sepa el vecino qué nos duele
(136)

Cada uno de estos ejemplos conlleva una pausa —señalada por comas— en el avance sintáctico: se trata de una imagen que surge a partir de la lectura irracional del sintagma precedente, cuya única función es ese valor emotivo añadido, de ahí que pudiera ser suprimida en un sentido puramente lógico.

Cuando este tipo de aposiciones aparece en oraciones más extensas y acompañadas de otros recursos de repetición o construcciones metafóricas, la lectura se complejiza. Esta multiplicidad sintáctica favorece la indistinción entre la realidad poetizada y las diversas capas visionarias superpuestas a aquellas, en ocasiones, hasta la indiferenciación, de ahí la oscuridad semántica de algunos fragmentos de estos poemas.

De este modo, podemos observar casos en que las enumeraciones se complican y es difícil diferenciar entre los elementos correlativos y las aposiciones surgidas de su lectura metafórica; en el siguiente ejemplo, entre los componentes de una plurimembración, el segundo de ellos parece actuar, exclusivamente, como aposición imaginativa:

Dame tus armas,
término del combate, entrégame tu verdadera
voz, la zona de tu sexo no anexada
aún a mi territorio
(56)

La aposición puede combinarse de diversas maneras que aumentan la complejidad discursiva; en el siguiente caso, nos encontramos con cuatro bloques, dos de los cuales (el segundo y el cuarto) actúan como lectura metafórica del anterior, del que se derivan irracionalmente, como apunta el uso de los determinantes:

... Mas la herencia
agazapada, ese bizco miedo animal
con que siempre entramos a la sombra,
sintió la corazonada, su puntapié
de sangre que despierta a deshora.
(71)

En muchas ocasiones, este desarrollo metafórico que es la aposición origina a su vez una visión más amplia, en la que la imagen resultante está desligada del primer componente, pues depende tan solo de la aposición. De este modo se explican versos como los siguientes:

El maíz,
ya grandecito y yo, padre ilegítimo,
de lejos no más, espiando cómo crece
y se gana la vida por si acaso
(127)

El sentido lógico de la oración se reduce al siguiente: «El maíz, ya grandecito, y yo, viendo cómo crece», con la inclusión de la aposición que modifica al maíz, por su importancia en el desarrollo simbólico; esta origina, por asociación, una segunda aposición, que es desarrollada hasta dar lugar a una imagen plenamente irracional, desligada del primer plano semántico. El proceso es el siguiente: el maíz, al ser «grandecito», con ese diminutivo cariñoso del habla coloquial ecuatoriana, evoca la misma ternura que un hijo, de ahí que la voz poética se presente como el padre (ilegítimo, además, remite a la falta de derechos sobre las tierras trabajadas de la que habla el poema) que espía o vigila cómo crece su hijo-maíz. El verso final («se gana la vida por si acaso»), sin embargo, olvida el término originador y se refiere únicamente a este contexto paterno-filial; sin relación con el maíz que ha iniciado el proceso metafórico, esta última visión no puede modificar a aquel, sino que depende por completo de la idea de hijo, que es solo comparativa.

La dificultad originada por esta superposición de capas sintácticas y simbólicas dispara la conciencia lingüística del propio poeta, que prueba (de manera completamente asistemática) diferentes soluciones para indicar estos cambios. No es extraño que esta poesía, por su índole subjetiva, haga predominar la expresión de la sentimentalidad del autor por encima, incluso, de las normas gramaticales; sin embargo, es llamativo que, en varios de los casos que estamos analizando en este momento, Adoum haya buscado variadas opciones visuales para señalar, al lector, el cambio de nivel que implica esta aposición metafórica dentro del discurso poético.

La imagen resultante puede ser marcada con usos tipográficos, como el paréntesis o la raya, para resaltar su cualidad irreal; en casos de profusión sintáctica, esta solución favorece la distinción de las aposiciones:

Cuando lleguen a tu ciudad, alcoba
que te fue dada en arriendo de esfuerzo
(alquiler pagado cada día, cada fatiga
de un mes o un siglo), tomarán la arena
de tu cántaro, la semilla de tu raíz,
tu alfiler imperdible.
(52)

... Y hábil, por siglos
de castigo, en comprender la furia
de las divinidades y su mutable antojo,
se arrodilló ante el belfo con un puñado
de oro –muestra de su maíz– para que no mascara
más el freno colérico y barato
(73)

5.3.2.2. Plurimembraciones y enumeraciones

Con frecuencia y sin dificultad, estas bимembraciones amplían su número. Aquello que es doble, fácilmente se revela múltiple, divisible en nuevos componentes. Con la plurimembración, el gusto de esta poesía por la minuciosidad, el detalle y la reiteración llega a su máximo exponente.

A menudo, este procedimiento detiene el discurso momentáneamente, en una breve acumulación cuyos integrantes se encuentran en dependencia sintáctica y, en consecuencia, semántica o simbólica. Otras veces, estas pluralidades se hacen más extensas y ocupan un lugar central en algunos de estos poemas, con una tendencia nada desdeñable a la enumeración.

En el siguiente ejemplo, salvo un breve paréntesis central, apreciamos dos grandes enumeraciones, que no comportan avance sintáctico alguno, sino puramente un añadido de significados colindantes:

Extranjeros, familia de melancolía
numerosa, conquistadores
en silencio: mientras caderas
se nos ofrecían como odres de soberbia,
a vosotros os tocaba distribuir la silábica
moneda del idioma, reparar las costumbres

y los puentes, llorar –a cada uno– por su río
viejo, por su animal atado a un palo
antiguo.
(44)

La estrofa es, en realidad, la conversión en una imagen metafórica de una de las prácticas de conquista de los incas, las mitas. En estas, la población (elemento A) de unos territorios conquistados era trasladada a otros con la finalidad (elemento B) de trabajar como mano de obra y asentar la dominación. De esta manera, el elemento A es trasladado al poema a través de tres subdivisiones equivalentes (A1, extranjeros, A2, familia de melancolía / numerosa y A3, conquistadores en silencio), que denotan una triple lectura diferente: la más neutra emotivamente (A1), la derivada del sentimiento de los mitimaes (A2) y la visión práctica de los incas (A3).

El elemento B, a su vez, da lugar a tres visiones complementarias, que admiten otras derivaciones secundarias: la finalidad de este movimiento de población es asentar la utilización del quechua en todo el imperio (B1, «distribuir la silábica moneda del idioma»), imponer un desarrollo social (B2a, «reparar las costumbres») y técnico (B2b «y los puentes») y, por último, provocar la tristeza y la nostalgia por la tierra de origen, en un giro inesperado que aúna a la perspectiva anterior no la finalidad de acuerdo con la mentalidad de los conquistadores, sino la consecuencia en los conquistados (B3a, «llorar... por su río viejo»; B3b, «por su animal atado a un palo antiguo», con una adjetivación en esta última coordinación, por cierto, que insiste en la emoción de conexión ancestral, «antigua», «vieja», con la patria añorada).

El funcionamiento de esta tendencia a la pluralidad no es comprensible al completo sin insistir en la influencia de la imaginación metafórica adoumiana en todos los aspectos de su lengua poética. Por lo general, estas enumeraciones no envuelven una suma de realidades plena y objetivamente diferenciadas, sino una acumulación de términos conectados por su valor simbólico. Se trata de una serie de posibilidades que pueden suponer las dos opciones básicas que ya hemos visto: bien una suma de metáforas originadas a partir de una misma idea o referente; o bien nociones dispares pero que involucran un significado irracional cercano, afín o redundante. En el ejemplo recién comentado, la primera enumeración respondería al primer caso, mientras que la segunda lo haría al segundo.

Todas estas relaciones, tanto léxicas como simbólicas, generan analogías de significado entre sus miembros a partir de sus semejanzas y diferencias. En este sentido, podremos

descubrir gradaciones en algunas de estas plurimembraciones, con la creación de enumeraciones en ascenso o en descenso:

Pero pude,
con tu golpeada y torturada leche,
aprender continuación y cumplimiento
de la tarea niña, escolar, inevitable.
(60)

... son
el primer país del Dios que viene
a amar a puñetazos, el primer
territorio de una muerte sucesiva,
tu muerte pequeñita, o tu largo
vacío. Húyete,
 bórrate,
 destrúyete
durando.
(99)

En las nocturnas acomodaciones del dolor
¿qué lámpara buscarás, qué estrella
puedes encender soplando, qué
rescoldo?
(110)

En otras ocasiones, este recurso presenta algún apoyo discursivo basado en estructuras reiterativas, cuya presencia en esta poesía estudiamos detenidamente en el próximo apartado. Localizamos tanto ejemplos de repetición de un núcleo léxico –que es ampliado, modificado o sustituido– como casos en los que este procedimiento se aúna con la anáfora o el paralelismo. De este modo, podemos localizar enumeraciones que se apoyan en la duplicación de una palabra o de un significado, ambas presentes en los siguientes versos:

¿En dónde está la luz, la seca
luz alimenticia, lámpara vegetal?
(31)

También la anáfora puede servir de apoyo a las conexiones irracionales entre varias imágenes sucesivas:

Después de vuestra pompa oral,
fanfarronada del miedo, yo quiero
veros audaces contra el viento,
heroicos contra la helada quemante,

y de qué sirven vuestros hierros
contra la humedad, de qué para la vida,
de qué para aprender a compartir
este alto aire dudoso sin robarle
tu pulmón a otro pulmón su parte.
(96-97)

Otra posibilidad habitual será el acompañamiento de la enumeración por parte de un elemento que funciona como condensador del sentido de las individualidades referidas, bien al inicio, como anticipación, o bien al final, en una especie de conclusión y acercándose al epifonema:

Qué difícil, amor, tu territorio:
era la ceñuda geografía, la dentadura
lenta del océano mordiendo el hueso
de la orilla, y el jaguar
como un relámpago del suelo.
(29)

Te ofrezco
cuanto tengo: las cuatro partes
del mundo, y regalos de sal y plantaciones
de oro y esmeraldas. Pero dame
la paz: tu cama, tus aceites, tu leche
de heroína, tus delirantes súbditos.
(56)

Primero fueron los recados: espejos
donde está presa la mañana, raros
avisos de colores, inútiles
juguetes en pedazos.
(71)

... así
estableció su hambre sobre la sequía, al cóndor
le disputó su abertura en la roca y su oveja
de tierra derribada, regó
su semen en osario, obligó
a la piedra a ser jugosa, la hizo
crecer, se acurrucó en sí mismo,
y al mediodía, sorprendido de cómo
entraba el calor a su piel, la luz
al alma, la savia a las raíces, se midió
la estatura acostada entre árbol
y torrente, alzó los ojos, el sol
lo encegueció, pero le dijo: Me han dado
ganas de vivir. Tú existes
(84-85)

Cuando las asociaciones metafóricas se dificultan, pueden aproximarse a la denominada enumeración caótica: esta es, de hecho, la complicación de la lógica que se esconde tras la coherencia emocional que justifica el enlace entre sus miembros.

La complejidad de las enumeraciones en los *Cuadernos* no se debe, por lo general, a la irracionalidad asociativa entre imágenes significativamente muy distantes entre sí, sino a los efectos de esta en la sintaxis. Esta imaginación poética se acerca a la enumeración caótica a causa de la unión de componentes que se encuentran en un nivel distinto tanto sintáctico como metafórico. La libertad asociativa del verso adoumiano favorece las derivaciones y regresos, las interrupciones y regresiones, por encima del orden lógico: sus componentes se relacionan, de acuerdo con la subjetividad del poeta, como si fueran equivalentes, más allá de su diferente valor y función en un discurso racional.

Será habitual la unión de breves acumulaciones con otros procesos de proliferación sintáctica dentro de un fragmento más extenso, de modo que la confusión aumenta:

A veces
no vi a nadie en los caminos,
no vi al hombre, con su alma
entreabierta, reclamar entre tanta
duda, tanta confusión, polvo,
oración y espanto, un pedazo
del vivir, un día más de su destino
que nadie le negara
(78-79)

Nos encontramos ante un breve listado de sustantivos («tanta / duda, tanta confusión, polvo, / oración y espanto») cuya complejidad no pasa de la aproximación entre realidades abstractas y concretas; esta, sin embargo, parece mayor al aparecer acompañada, tanto antes como después, por otros procedimientos sintácticos y metafóricos de distinto tipo.

La enumeración caótica puede combinar funciones sintácticas distintas; en el siguiente caso, el núcleo compuesto por un sustantivo más un modificador es ampliado a través de los variados procesos adjetivadores de esta poesía y sus diferentes combinaciones:

Oh botánica rota, vuelo
inmóvil de los pájaros,
agüeros de la muerte, divinidades
de greda, resbalosas, sin estertor
la cópula de hoy, sin semillas
el niño, el oráculo por qué
esta vez equivocado

(101)

En los siguientes versos el sustantivo se combina primero con adjetivos y después con otros sustantivos derivados a través del posesivo, de manera que, semánticamente, modifican al primer sustantivo, pero sintácticamente coinciden con él y no con los adjetivos precedentes:

Te daría una hermana, dulce
de pechos, pernicerrada, su cintura
triste, su cadera sola.
(102)

La enumeración también puede presentarse como la unión de complementos de muy distinta índole, puestos en común sin solución de continuidad:

Venid pues, venid pronto, pero
sin madre, sin piedad, lámparas nulas,
al sílice, los catafalcos, la tórrida
soledad de los renglones del nitrato,
el vientre del carbón, su pesadumbre.
(129-130)

Todas estas rupturas de lo esperado afectan mucho más a la lógica sintáctica que a la imaginativa; no se trata de añadir una mayor distancia en la construcción de las imágenes, sino de la organización inesperada de sus unidades en el discurso. Este quiebre de las expectativas puede combinarse de distintas maneras, como muestra la acumulación de ingredientes disímiles, cuya relación depende de la libertad asociativa de esta imaginación poética:

Países del segundo día, creación inacabada, húmedos,
sin tiempo para secarse todavía. Y el habitante
puro como el sitio, adolescente: cráteres, espumas, agresión de la
flor cuyo aroma entorpece y secreta un ácido para quemar bajo la piel
el alma; temblor del arenal
trasladado a puro viento, diurno
gemido del vendaval atravesando piedra pómez
(¿espuma dura? ¿roca de hueso? ¿hueso seco?)
(65)

5.3.3. Estructuras reiterativas

Los poemas de *Los cuadernos de la Tierra* abundan en ejemplos de estructuras reiterativas, entre las que destacan la anáfora y el paralelismo. De la misma manera que los casos de bimebraciones y plurimebraciones, estos recursos conllevan un avance sintáctico complejo, recurrente y progresivo a un tiempo, que resulta ahora más evidente, mediante la repetición –al menos, parcial– no solo semántica sino, también, formal.

Esta progresión discursiva comporta una mezcla de insistencia y variación, que admite diferentes relaciones de significado en combinación con otros procedimientos característicos de este lenguaje poético. La tendencia a la derivación, el regreso o la digresión favorece la introducción y el desarrollo de nuevos elementos en conexión con otros precedentes; el resultado es, por tanto, de gran profusión sintáctica, como venimos insistiendo.

La ramificación de determinados sintagmas u oraciones en otros nuevos que remiten al anterior con un apoyo anafórico o estructural es un procedimiento totalmente acorde con los planteamientos de esta poesía. Esta trabazón sintáctico-semántica basada en la redundancia otorga un tono oracular y solemne, al mismo tiempo que favorece la cohesión interna. Todo ello será explotado como sustento para la libre asociación metafórica que caracteriza la imaginación adoumiana, que mantiene así asideros formales a partir de los que desplegar sus sucesivos encadenamientos de imágenes irracionales.

5.3.3.1. Anáforas

Ya hemos anticipado algunos casos en los que se observaba la importancia de la anáfora en el discurso poético de los *Cuadernos*. Como corresponde a la mayor libertad sintáctica del versículo, entenderemos como tal la repetición de palabras no solo a inicio de verso, sino de cláusula sintáctica. La insistencia anafórica se encuentra en estos poemas estrechamente ligada tanto a la creación de determinados ritmos como a la liberación visual; este procedimiento favorece, en gran medida, la ilación de determinados fragmentos que, de otra manera, resultarían todavía más inmersos en la subjetividad de su autor.

Muy habitualmente, la anáfora en esta poesía no se desarrolla por extenso, sino que sirve como un apoyo a la tendencia, a la duplicación ya mencionada; podemos señalar muchos casos de anáforas dobles, que en ocasiones dan lugar seguidamente a otra anáfora diferente, en un progresivo encadenamiento de varios elementos iterativos. Con todo, son

también numerosos los ejemplos de mayor amplitud, que pueden coincidir con muy diferentes categorías gramaticales y funciones sintácticas. Esta puede ser una preposición:

Y bajo la baja noche
el aire, bajo el aire la armadura,
abajo la piel herida siete veces
por la flecha del salvaje. Y bajo
la lila cicatriz yo me pregunto
(63)

Un verbo:

... ¿Oyes el tambor
de pueblos caminantes, fugitivos
hasta nadie y nada, hasta
el vacío? ¿Oyes el alarido, oyes
el furor, la disciplina del conspirador
espiado, enceguecido por el punzón
de los adictos? ¿Oyes el caudal
de polvo y peregrinos que llegan
a obediencia y cumplimiento?
(54)

Un pronombre o un posesivo:

Tú estableces esta tribu
castigada, tú empiezas a contar
su edad de mártir obstinado, tú señalas
la calidad de su esqueleto y su hombre.
Cuando lleguen a tu ciudad, alcoba
que te fue dada en arriendo de esfuerzo
(alquiler pagado cada día, cada fatiga
de un mes o un siglo), tomarán la arena
de tu cántaro, la semilla de tu raíz,
tu alfiler imperdible.
(52)

Un pronombre interrogativo:

... Ay, ¿cuánto debo
esperar para llegar a fondo, cuántos
días de rescatar oídos, cuántos
años más [...]?
(55)

Un adverbio de lugar:

todo está ya en donde estaba;
la iguana en donde la dejaste,
los berros en donde los plantaste,
el hombre en donde lo pusiste,
el límite en donde lo guardaste?
(60)

El condicional:

Si regresan, si quieren entrar al patio
donde el sol cuadricula pertenencias,
y si no llaman, si no golpean a mi polvo
y mi intemperie
(61)

Casos de polisíndeton de la preposición «y»:

... ¿podrían, di, podrían convencerme
injustas escrituras, estaría
cantando hasta que un día llegue
y pueda regresar al mausoleo hundido
y devolver la piedra que aquí guardo
y devolver mi tótem pectoral de furia
y llanto, y decir a mi tribu
numérica, metálica
(60)

O, por último, la acumulación de negaciones, con sus diferentes partículas:

No era el enemigo ni la malaventura. No fue
la flecha que acecha tras el árbol
ni el hombre que mira tras la flecha
(30)

pues no tenemos
sino el amor contra lo estéril, sino
el amor contra su augurio seco
(41)

No faltan ejemplos de anáforas casi en ningún poema de toda la serie, y en algunos de ellos llegan a ser uno de los recursos vertebradores. Esta tendencia, a pesar de una posible monotonía, responde a la pluralidad de la visión del mundo reflejada en estos versos y a la libertad

asociativa que guía este discurso poético. Lejos de caer en esquemas férreos, el procedimiento otorga cierta cohesión sintáctica frente a la libertad metafórica.

Esta proliferación, al elevar su uso hasta casi la norma para el autor, permite la variedad a través de su propia subversión. El establecimiento mismo de una tendencia favorece la alteración de su orden, a través de modificaciones o rupturas de lo esperado. No son pocos los ejemplos que responden a esta propensión al uso anafórico pero que lo modifican en algún sentido; estas derivaciones o transgresiones en el modelo dominante sirven para aumentar la diversidad y riqueza de recursos sin salir de un mismo patrón: el poeta genera nuevos materiales estéticos a partir de la creación de excepciones a los propios usos que ha establecido.

La reiteración anafórica supone una contraposición respecto a la libertad expresiva e imaginativa de esta poesía: la monotonía, la insistencia, la solemnidad, se encuentran presentes, pero no intactas, sino que son, al mismo tiempo, quebradas de diferentes maneras. Los ya señalados mecanismos de relación léxica, las modificaciones sintácticas o la densidad metafórica hacen que este recurso admita una gran maleabilidad: los ingredientes anafóricos cambian de lugar o incluso de función, favorecen el desarrollo asimétrico de algunos componentes y no de otros, derivan a imágenes visionarias inesperadas y sorprendidas.

Esto, que se observa ya en parte de los casos anteriores, alcanza una gran vitalidad a lo largo de toda esta poesía. La anáfora muestra una relativa libertad dispositiva, de acuerdo con el ritmo de este versículo, por lo que tenderá a duplicaciones de diverso tipo como, en especial, la epanadiplosis:

Sobre mí, sobre mi suave
gente
(94)

En estos días arteriales, días
de rencor equivocados contra
mí...
(32)

Ay por ti, quiteño, ay
por tus órganos a pura agua combatidos
(55)

Mañana puede ser el último día, mañana
pueden mis huesos añadirle a las plantas...
(63)

En otros casos, el solo desorden del material anafórico sirve como un recurso de interés estilístico, al descomponer la estructura esperada; se crean, así, determinados sentidos irracionales mediante el hipérbaton, como en el verso final de este fragmento:

Exiliado al ahogo, sumergido
con tu palo y tus anillos, porque
en cada estambre defendías tu reino,
en cada terrón el territorio,
tu destino en cada grito.
(55)

Más allá de esos ejemplos de libertad dispositiva (visual o de ordenación), la subversión de la anáfora encuentra especial riqueza y complejidad semántica gracias a la alternancia entre su presencia explícita e implícita. No son pocos los casos de zeugma, en los que una anáfora sobreentendida es elidida; algunos de ellos, incluso, rozan la anomalía sintáctica:

No quedaba de las inundaciones
sino la caña muerta, sino
la transparente orina de la tierra,
y del descubrimiento de la fruta
una escala a peldaños de veneno
(32)

En este caso, el zeugma complica un fragmento con apariencia de enumeración que, sin embargo, conlleva varias subdivisiones, en conexión con el uso de hipérbatos y duplicaciones; a una ordenación plenamente lógica de su significado correspondería una oración similar a la siguiente: «De las inundaciones no quedaba sino la caña muerta y la transparente orina de la tierra; y, del descubrimiento de la fruta, no quedaba sino una escala a peldaños de veneno»; la elisión de la anáfora acrecienta la complejidad sintáctica y beneficia el impulso irracional.

En el siguiente ejemplo, se suceden varias anáforas hasta llegar al verbo «eras», que sufre una doble modificación en este sentido; en primer lugar, observamos su duplicación y, poco más abajo, su supresión en una oración que queda, así, reforzada a través de la ausencia de su verbo principal:

¿qué hiciste del heroico sembrador
que te ayudó a subir sonriendo? ¿Con qué
triunfabas sobre la credulidad del puro?
¿Qué trajiste de la celda y su feroz

fermento? ¿Eras, eras hombre en verdad
como éste que temía el significado
y las multiplicaciones de tus barbas
y la saliva desgarrada de tu perro?
¿Dios, como éste, que amarraste?
(86)

Las oscilaciones en el uso de la anáfora pueden amplificar la confusión entre planos reales y metafóricos que venimos señalando. En el siguiente fragmento, hallamos una plurimembración en la que, al menos, el segundo de los componentes constituye una aposición metafórica (a cuya distinción contribuye también la falta de posesivo de los otros sintagmas); el cuarto de ellos parece, sin embargo, continuar con la enumeración planteada por el primero y el tercero, aunque prescinde de la repetición de «sólo», presente únicamente en el primero y el tercero. La combinación de simetría e irregularidad es, pues, evidente:

Sólo persigo tu blancura, culpable
de los ríos, sólo tu vientre
intacto, tu párpado glacial.
(33)

5.3.3.2. Paralelismos

Como ya hemos visto, la poesía de los *Cuadernos* está repleta de paralelismos; de hecho, estos tienen una gran presencia en su sentido semántico, es decir, cuando la repetición de dos o más elementos diferentes no supone sino la formulación de una misma idea. En el fondo, no otra cosa son todas esas plurimembraciones o enumeraciones en las que, a través de la insistencia metafórica, tiene lugar una correlación parcial o completa de significado, como ya veíamos anteriormente. En este apartado, nos interesa resaltar los casos en que esa insistencia semántica es reforzada mediante la repetición de estructuras sintácticas.

El paralelismo sintáctico concede un estatismo y una rotundidad todavía más evidentes; su utilización nos remite a reglas poéticas clásicas, cerradas y solemnes. No obstante, una fuerza contraria actúa como contrapunto: en estos poemas, el fuerte subjetivismo imaginativo conlleva una libertad que permitirá variaciones de estos esquemas; el estatismo de este procedimiento llega a resquebrajarse, aunque no a quebrarse por completo.

En toda la serie, encontramos usos muy claros de paralelismo, que aparecerá, a menudo, en combinación con otras de las formas habituales que hemos señalado en esta poesía; por ejemplo, aplicado a estructuras duales:

... La llevé
a mis rodillas, la volví a sus adentros,
como si odiándola persiguiera su ruina,
como si hubiera sido mi única caverna.)
(34)

Unido a aposiciones metafóricas:

... Yo quiero
para mí el maíz que él ama como a un ídolo.
Yo quiero para mí la pedrería, sorbo de frescura.
Yo quiero para mí su miedo, duradera servidumbre.
Y entrar a su mujer, indicada para mí por el acaso.
(Y a solas, creedme, cronistas mentirosos, sólo quiero el retorno,
término de la jornada, noche, domingo).
(81)

O, en definitiva, como apoyo a una enumeración, que se presenta de manera mucho más contundente (y, aún así, insistamos en las variaciones introducidas en la segunda mitad de esta estrofa, antes del verbo principal que viene a dar sentido completo al fragmento):

Fundar la dinastía en mitad del vacío,
comenzar la canción para no oír el trueno,
aprender a respirar llorando como un recién nacido,
ayudar al ídolo a ser eficaz entre los súbditos,
guarecerse de la muerte como de una racha
descarnada, abrazarse a nadie, sin árbol
ni mujer, para resistir al ventarrón,
aun cayendo para volver a caer cayendo,
es ser un poco dios.
(85-86)

Nos encontramos, en estos versos, con una doble tendencia sintáctica: por un lado, hacia la armonía, la estabilidad y la firmeza estructural del paralelismo; por otro, hacia la proliferación, la multiplicación y el cambio, de acuerdo con la libre asociación imaginativa. El resultado final combina continuidad y ruptura, sin llegar a un estatismo completo a causa de esas sucesivas variaciones. Es otro de los rasgos principales que configuran este avance sinuoso y reiterativo, trabado y maleable, de la sintaxis adoumiana.

Dentro de esta variabilidad, uno de los casos más frecuentes es la sustitución de nexos dentro de estructuras paralelísticas, que cobran así mucha mayor versatilidad:

Entre las hojas del fluvial otoño
está mi vieja lágrima mezclada
como un rocío familiar a su simétrica
dulzura; tras la almohada del ceibo
está el fantasma, el difunto
con su lágrima seca que gotea
a las raíces.
(29)

El esquema sintáctico de estos versos es casi idéntico en sus dos cláusulas, separadas por el punto y coma. El complemento de lugar es desplazado al inicio, tras el que aparece el verbo («está») y, en último lugar, el sujeto; este, en ambos casos, es desarrollado metafóricamente: en el primero, a través de la aparición del nexos comparativo; en el segundo, mediante una oración yuxtapuesta que origina una metáfora que amplifica el elemento anterior.

También será habitual la repetición de una misma estructura con crecientes variaciones. En el siguiente ejemplo, percibimos la amplificación de un esquema característico de esta poesía, como es «sustantivo + sin + modificador»; este último va amplificándose paulatinamente, de manera que primero consta de un sustantivo, en segundo lugar, de sustantivo y adjetivo, y finalmente, implica una imagen compleja, modificada por un adjetivo precedente y un sintagma preposicional pospuesto, sumado a una comparación:

... Porque
hay país sin esponsales, poderío
sin estorbo núbil, mineral sin la obstinada
amarra al alma como un remordimiento
(103)

Contra lo que pudiera parecer, el paralelismo también puede producir una sensación de dinamismo, al combinarse con determinadas construcciones y repeticiones verbales breves:

Yo descubrí la primera edición
de los racimos. Yo te indiqué
el sitio de la fruta. Abrí los cerrojos
del agua, los cajones del limo.
En mi país cavé trampas
para la crin del rayo. Establecí
el momento del cereal, los reglamentos
de la polvareda, la cambiante
voracidad de mi pantano. Sin uso
entre los helechos, encontré
al primer dios que me pertenecía:
la culebra que pasa como el día.
(35)

Otro aspecto recurrente en estos poemas será el mantenimiento de ciertas repeticiones estructurales breves y combinadas entre sí, de manera que esta unión de variedad y repetición sintáctica adquiere gran vitalidad, como muestra uno de los ejemplos más evidentes:

Las muchachas se disputan esta noche
tu costado triunfal y la benéfica
violación bajo tus labios.
¡Usa la borla
que heredó tu frente! ¡Usa
la litera transmitida desde el lago!
¡Tú eres quien convirtió al árbol
en guerrero y en soldado
sin término a las piedras! Tú eres.
¡Tú predices, tú hueles el peligro,
tú nos guardas! No tememos
más fecha de zozobra. ¡Tú eres
el mejor, el más amado! ¡Salve,
Viracocha, salve dios adolescente!
(49-50)

El paralelismo es, en definitiva, un recurso que permite una verdadera multiplicidad de usos, todos los cuales favorecen la cohesión discursiva característica de la lengua poética de *Los cuadernos de la Tierra*, con el mantenimiento de un orden estructural en tensión con su libertad metafórica:

... ¿podrían, di, podrían convencerme
injustas escrituras, estaría
cantando hasta que un día llegue
y pueda regresar al mausoleo hundido
y devolver la piedra que aquí guardo
y devolver mi tótem pectoral de furia
y llanto, y decir a mi tribu
numérica, metálica, en decúbito yacente:
todo está ya en donde estaba;
la iguana en donde la dejaste,
los berros en donde los plantaste,
el hombre en donde lo pusiste,
el límite en donde lo guardaste?
(60)

5.3.4. *Hipérbatos y casos que rozan la anomalía sintáctica*

Ya hemos anticipado algunos casos que muestran la presencia del hipérbaton en los *Cuadernos*. Esta alteración del orden de la sintaxis habitual puede entenderse como uno de los contrapesos frente a la posible monotonía de una poesía como esta: si la proliferación sintáctica y la ordenación de elementos comunes son tan habituales que llegan a cristalizar en ciertos patrones o esquemas recurrentes, como hemos tratado de demostrar, la ruptura de estos a partir de determinadas variaciones servirá para aumentar la variedad estilística en estos textos, además de para generar diferentes emociones estéticas.

Esta libertad para la modificación de las estructuras sintácticas no conlleva, como nada en esta poesía, un oscurecimiento meramente racional, logrado a través de la violentación o el retorcimiento lógico; al contrario, es otra de las consecuencias de la hegemonía de la subjetividad del poeta. La sensibilidad del autor predomina por encima de las fórmulas gramaticalmente habituales o, incluso, correctas en un sentido estricto.

La desorganización y la incoherencia discursivas no son una mera dificultad enunciativa, sino la respuesta a una emotividad igualmente desordenada, avasalladora, torrencial. La libre asociación metafórica impera sobre las conexiones lógicas del discurso: durante el proceso creador, determinadas ideas surgen unas de otras o adquieren mayor importancia por su fuerza sentimental, en un orden diferente al del pensamiento lógico. La fuerza del irracionalismo quiebra los moldes intelectuales comunes con su apasionamiento sensitivo.

El hipérbaton da lugar, por lo general, a imágenes que se sirven de ese desorden para aumentar su efectividad expresiva. Esta figura retórica suele reflejar las asociaciones mentales, más o menos complejas, seguidas durante el proceso creador: el integrante originador de la imagen es alterado en su orden, en lo que podemos considerar una huella sintáctica de la conexión sentimental seguida por el poeta y, por tanto, una clave del origen de ciertas imágenes o procesos metafóricos.

El mero hecho de desplazar un complemento de su lugar habitual puede servir para resaltar un valor emotivo añadido:

... Preguntemos,
averigüemos en lo oscuro, en la juntura
de las piedras, en los rincones
del muro o en el cuenco de dos manos,
en dónde está.
(108)

Esta alteración puede originar una ruptura de las expectativas en el lector, con un cambio de sentido de determinados sintagmas:

... la memoria
plural es como el agua: el hecho
cae, oh terrestres, provoca círculos y nada
más recordáis porque pronto
la suciedad del día restaña
la abierta superficie.
(69)

En este caso, el desorden viene por la mezcla de sujetos y sus respectivos verbos, aumentado además por el encabalgamiento: ese «nada» parece, en un primer momento, coordinado con «provoca círculos», para en el verso siguiente convertirse en complemento de otro verbo, que depende además de un sujeto diferente.

En ocasiones, la mera dislocación de un sintagma genera visiones de gran calado metafórico, al asociar determinados objetos a cualidades que no les corresponden de manera lógica:

... Mas la vida
violeta está en el alba
(29-30)

Ay, la silla del ausente está mirando
el crepúsculo vacío que la ocupa
(32)

En ambos casos, como vemos, la adjetivación («violeta», «vacío») es desplazada desde su referente lógico («alba», «silla») hacia otro asociado en el poema («vida», «crepúsculo»), de manera que este se tiñe con los valores irracionales de aquel, que no le pertenecen propiamente, sino por ese desvío.

Cuando este desorden lógico se hace constante, la oración puede alcanzar un hermetismo semántico elevado:

Porque amo esta zona sin negación ni agua,
cárcel de cuatro vientos, cerradura
de hielo en donde fue dispuesto
que estuviera, altar de altura
para confiar en tu poder a fondo,
para orar por tu tambor sin ruido, oh
constructor de las doce ventanas

por donde sube el día, guardián
de sus postigos por donde baja el aterido.
(43)

En esta estrofa encontramos una continua desunión sintáctica. En el primer verso, los elementos coordinados negativamente en realidad son originados por dos precedentes distintos: «amo... sin negación», «esta zona... sin agua». Después, «esta zona» es amplificada en imágenes sucesivas, que son yuxtapuestas pero cuyo sentido es diferente. «Esta zona» da lugar, como aposición metafórica, a «cárcel de cuatro vientos», que a su vez origina un derivado metonímico, «cerradura de hielo»; en un mismo orden discursivo se encuentra la otra imagen referida al lugar: «altar de altura». A todos ellos, que funcionan como metáforas paralelas, corresponde el desarrollo sintáctico-semántico de la oración, que es sin embargo interrumpido por estas; si tratamos de resumir su sentido, podría quedar de la siguiente manera: «amo este lugar [...] en donde fue dispuesto que estuviera [...] para alabarte» (condensamos con este verbo el sentido, la nueva duplicación metafórica compuesta por «para confiar en tu poder a fondo» y «para orar por tu tambor sin ruido»).

Esta variedad en la ordenación sintáctica puede favorecer una ruptura de los esquemas en los casos de enumeraciones, anáforas y paralelismos tan numerosos en estos poemas. Por ejemplo, el hipérbaton puede dificultar la enumeración:

¿En dónde está entonces dónde
se oculta para qué qué quiere?
Un ave,
con una gota de sangre sobre el canto,
repitió el apellido, lo entendió
la mañana a eso del alba, lloró
por puro presentimiento su rocío,
y goteó la noticia a los metales
que madrugan
(109)

La misma naturaleza se hace eco, en estos versos, de la muerte de Atahualpa. La reordenación lógica de la oración, obviando las metáforas secundarias, revela un desbarajuste sintáctico que podríamos reformular aproximadamente: el canto matutino de un pájaro repite el apellido, que es entendido por la mañana que amanece y que, por eso, llora un rocío que es, en realidad, lágrimas que gotean, con este aviso, sobre la tierra.

La ruptura de los esquemas planteados por la misma lengua poética adoumiana ofrece una gran eficacia emotiva en algunas circunstancias:

... No hay viento,
no hay paz bajo la tarde,
y en la súbita sonrisa del nativo
trozos de estrategia mascados
por dientes vengativos.
(80)

... Y no hay cedazos en la sangre,
no hay el visitante que la conserve sola,
el nombre a veces: oh apellido del vientre,
estirpe que averigua quién mismo es, qué
diablos quiere, para juntar como aguas
dos memorias, y el rencor que resulta
entre las dos costillas
(125-126)

La combinación de los diferentes recursos sintácticos de esta poesía produce estrofas de una espesa concentración metafórica, gracias en gran medida al desorden de sus componentes, como podemos analizar detalladamente en el siguiente fragmento:

... Bajo el polvo muerto,
cuando el viento o el descuido
levantan su camisa, aún se puede,
aún se puede ver el hueso
del poblador de ayer, el pétalo
de cal del castigado, clara la jerarquía
que estableció la ley del astro
y dejó trozos de hombres y vasijas
en testimonio de la represalia.
(85)

El desplazamiento del complemento de lugar al inicio del verso le otorga un valor emocional mucho mayor del que tiene dentro de la jerarquía oracional lógica; la enumeración, que soporta casi todo el peso semántico de la estrofa, queda determinada por esa anteposición: todo aquello se encuentra «bajo el polvo», sustantivo impregnado de connotaciones en nuestra tradición (no es únicamente el polvo bíblico sino, en la misma línea de sentido, el polvo quevedesco que es, en progresión, menos incluso que el humo, y apenas poco más que sombra, nada); estos significados, además, son reforzados mediante la adjetivación, con un valor por tanto cercano al pleonismo respecto a esa carga simbólica tradicional.

Ese «polvo muerto» es destacado tanto sintácticamente como semánticamente, cuando podría aparecer al final de la oración, lugar más natural y, por tanto, mucho menos elocuente. Tras este, el núcleo del enunciado («aún se puede ver») coincide con el centro de la estrofa,

de manera que no es resaltado, sino todo lo contrario: adquiere un valor casi de nexos, la conexión necesaria entre la primera parte y la segunda de la estrofa, que son los polos saturados de sentido irracional.

Antes de desarrollar el complemento directo, este núcleo todavía es postergado por diversas vías. En primer lugar, una intercalación o digresión metafórica viene a modificar ese suplemento secundario que es el polvo muerto: «cuando el viento o el descuido / levantan su camisa». Así, el polvo adquiere todavía más matices irracionales: este se nos revela, sin perder los tonos señalados, como un polvo natural, ligado al paisaje desértico o vaciado (aspecto temáticamente coherente), de ahí que sea movido por el viento (también ampliado metafóricamente con un procedimiento en el que insistimos, esta disyunción no es tal sino una manera de modificar el primer término, que se convierte en un viento descuidado, indiferente); esta se amplía a través de una visión, en la que ese polvo desértico es levantado, como una camisa, por los soplos descuidados del aire. El otro recurso retardatorio es una repetición: «aún se puede, / aún se puede ver», en la que no solo se insiste en la perduración (histórica), sentido profundo de toda la estrofa, sino que, además, se demora al máximo el núcleo significativo, el verbo principal: «ver», que ocupa un lugar secundario, en mitad del verso y de la estrofa.

La segunda parte de este segmento, desde su inicio en el cuarto verso hasta el final, supone el desarrollo metafórico de ese complemento directo del verbo: aquello que se puede ver. La primera de ellas es «el hueso / del poblador de ayer», un esquema ya estudiado como una de las colocaciones más habituales y funcionales en esta poesía. La segunda secuencia es prácticamente equivalente, tanto en su sintaxis como en su transformación metafórica, con una ligera variación en el orden de los modificantes secundarios: «el pétalo / de cal del castigado». La tercera instancia, sin embargo, es de base similar, pero cambiando el sintagma preposicional por una oración subordinada, que es desarrollada con un fuerte hipérbaton: «clara la jerarquía / que estableció la ley del astro / y dejó trozos de hombres y vasijas / en testimonio de la represalia», todo una ampliación de esa «jerarquía» («clara», asimismo, se encuentra también antepuesto, insistiendo en la ruptura sintáctica del paralelismo de las dos oraciones anteriores, pero aumenta la confusión sintáctica, pues puede parecer referido al verbo principal, «ver», y no un adjetivo de «jerarquía»).

Si el interés radicara en mantener la misma estructura, con un paralelismo exacto entre los diferentes complementos, la estrofa podría concluir de la siguiente manera: «aún se puede ver el hueso / del poblador de ayer, el pétalo / de cal del castigado, / trozos de

hombres y vasijas». La ampliación que introduce Adoum fuerza y extiende el paralelismo sintáctico sin romperlo, pues subyace como modelo básico. Estas variaciones y digresiones permiten el tratamiento de metáforas que, a su vez, dificultan el sentido; los modificantes constituyen una explicación de los tres elementos enumerados, que se revelan como una gradación ascendente en su destrucción, cada vez más explícita: «el hueso del poblador de ayer», «el pétalo de cal del castigado», «los trozos de hombres y vasijas».

Por su lado, el complemento que parecía presentarse con una importancia sintáctica similar («la jerarquía ... que estableció la ley del astro y dejó ... en testimonio de la represalia») viene a ser una metáfora secundaria de aquellos complementos directos. Y no una metáfora cualquiera, sino que amplía su sentido, a través de una explicación de las causas, de los motivos, de toda esa destrucción; esos restos de los pobladores, esos trozos de hombres y vasijas, se deben a la conquista de los incas: al orden social («la jerarquía») establecido por los conquistadores incaicos («la ley del astro», por su religión) contra aquellos que no se sometían a ellos («en testimonio de la represalia»).

En definitiva, toda esta estrofa podría resumirse en un contenido lógico como el siguiente: «Aún es posible ver los restos del pasado bajo la nada de nuestro paisaje». El múltiple desarrollo léxico, sintáctico y metafórico a partir de ese núcleo es, sin embargo, el que explica la profundidad poética de estos versos, a partir de la superposición de los múltiples recursos que hemos tratado de resaltar a lo largo de estas páginas.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

5.4. RITMO, TONO Y PROCEDIMIENTOS VISUALES

5.4.1. *Versolibrismo y ritmo en cadena*

La poesía de Jorge Enrique Adoum se caracteriza por el alejamiento de los metros regulares y la plena adopción del verso libre o versículo; la libertad rítmica es, de hecho, uno de los rasgos de mayor estabilidad durante toda la época de escritura de *Los cuadernos de la Tierra*²⁰⁶.

Este tipo de versificación no solo implica un intento por quebrantar la rigidez de las leyes de la poesía clásica sino que es, sobre todo, un movimiento acorde con el predominio de la subjetividad de la poesía moderna. En concreto, esta holgura estructural va a ser de gran provecho para volcar determinados significados derivados de la interpretación histórica, como vamos a ver.

Aunque esta misma razón nos dificulta establecer unas leyes estrictas que determinen los patrones rítmicos de estos versos, podremos plantear algunas directrices que sirvan como tendencia general y que inciden, desde otro punto de vista, en algunas de las ideas que hemos venido desarrollando respecto a la forma de la poética adoumiana.

El verso libre supone, como señala Amado Alonso, un acercamiento de la poesía a la prosa no solo en cuanto a los patrones rítmicos, sino también en lo que a estructura sintáctica y desarrollo de pensamiento se refiere. Este procedimiento conlleva, por tanto, un alejamiento de la pauta rítmica del verso –conseguida a través de sus dependencias específicas, como el número de sílabas, la distribución de los acentos o la rima– para devolver al verso a ciertas sujeciones (sintácticas) características de la prosa, aunque sin confundirse con esta plenamente (Alonso 1997: 122).

²⁰⁶ El ritmo es uno de los recursos poéticos más consustanciales y de difícil deslindamiento y modificación, de ahí su estabilidad. Con este apunte, queremos insistir en que lo aquí dicho configura en general toda la poética histórica de Adoum en conjunto, si bien pudiera plantearse un único matiz: en *Dios trajo la sombra* la ya insistida mayor complejidad del poemario implica determinados recursos que operan, también, en un nivel rítmico, pero cuya excepcionalidad dentro de la serie no nos permite hablar de una tendencia general. La voz asociada a los conquistadores, en este *Cuaderno*, tiende en determinados momentos a la prosificación, hasta llegar a confundirse plenamente en algunos momentos; esto tiene consecuencias en cuanto a la visualidad del verso, la diferenciación de las voces poéticas y la intertextualidad. Sin embargo, una idea a favor de que se trata de un aspecto complejo pero no principalmente rítmico es que, en muchos otros puntos de este volumen, no podemos plantear que exista una diferencia notable entre la voz indígena y la del conquistador, y aunque esta última es prosificada en ocasiones también por asimilación con los textos, no hay un intento de que la voz indígena se acerque a los poemas originales incaicos también incorporados al texto, con una métrica mucho más breve; en definitiva, se trata de un recurso significativo pero que no parece poder establecer ninguna tendencia rítmica a un nivel mayor dentro de la serie; remitimos a dichos apartados, donde profundizamos en estos cambios.

Mientras que el ritmo de la prosa se basa únicamente en el pensamiento sintáctico-racional, el del verso libre ordena linealmente las intuiciones del sentimiento:

Una sucesión de versos libres corresponde a una sucesión de unidades intuitivas o bien a un especial encabalgamiento de intuiciones exigido por el movimiento de la efusión sentimental. Cada verso destaca, pues, una unidad intuitiva, o, si no, se encadena con el anterior y el siguiente [...]. Lo que acerca a la prosa a este tipo de ritmo es que las intuiciones sentimentales deben expresarse necesariamente por medio de entidades sintácticas, y, sobre esto, que cada verso así concebido tiene ritmo sólo si su impulso emocional viene de otro anterior y va a otro posterior, en cadena. En cambio, en la versificación tradicional el ritmo de cada verso depende esencialmente de la ordenación de sus elementos acústicos (sílabas y acentos) dentro de sus propios límites; en la libre, el verso entero no es más que un eslabón, un elemento de la figura rítmica formada por la serie de versos desde punto final hasta punto final (1997: 122-123).

No insistiremos en la clara adecuación de todos estos planteamientos para los intereses de una poesía como la de los *Cuadernos*, que buscarán una mayor flexibilidad, sin la presión de amoldarse a determinados patrones fijos, de acuerdo con su expansión imaginativa. Además, esta aproximación del verso a la prosa no entraña un total olvido de la expresión poética, sino que, más allá de los recursos puramente fónicos, podremos comprender mejor el funcionamiento del ritmo en su vinculación con el contenido.

Esa construcción en cadena, como es denominada en la cita anterior, es la que configura la poética adoumiana, como la de todo versolibrista; la reiteración, que es la base de la métrica, se complementa y se confunde con los diferentes procedimientos léxico-sintácticos: las repeticiones de categorías gramaticales, estructuras o sentidos –cuya presencia en esta poesía es ya patente– son, también, moduladores del tempo poético. Las técnicas de reiteración inciden, mediante su regularidad y estructura, en la unidad de forma y sentido; de ahí la importancia de este progreso fluido, como río o cascada, cuyos principales mecanismos hemos tratado de desentrañar en anteriores epígrafes.

5.4.2. Recursos visuales

5.4.2.1. Encabalgamientos sintácticos

La mayor autonomía sintáctica que conlleva la utilización del verso libre va a permitir el desarrollo de una serie de recursos significativos de cualidad eminentemente visual. La distribución de los versos en la página en blanco puede provocar determinados significados emocionales que actúan durante la lectura.

El caso más evidente es la utilización del encabalgamiento. La poesía de Adoum ofrece una marcada tendencia al uso rítmico y significativo del encabalgamiento y, en concreto, del denominado encabalgamiento abrupto. Son numerosos los ejemplos en los que la separación de una unidad de sentido entre dos versos resalta ciertos sentidos simbólicos del texto. Esta interrupción visual y lógica de un bloque sintáctico al final de verso genera un quiebre de las expectativas: o bien la lectura queda pendiente de su continuación para completar su sentido, o bien aquello que parecía acabado recibe un nuevo giro en su significado, a través de un añadido inesperado.

Este recurso no tiene una finalidad únicamente rítmica o visual, sino que muestra una patente insistencia en remarcar ciertos enunciados, ligados con otras tendencias de esta poesía: este tipo de ruptura versal puede enfatizar aquellos procedimientos léxico-sintácticos o metafóricos más frecuentes en el texto, según hemos caracterizado. De esta manera, la desmembración de ciertos esquemas funciona como llamada de atención al lector, que ha de reparar en ellos debido a esa pausa necesaria en la lectura y su posterior continuación y conexión. Esta discontinuidad –visual, rítmica– contrapuesta con la unión –gramatical y semántica– sirve, por tanto, como amplificador del elemento sorpresivo de todas esas conexiones irracionales que ya la denotan, de por sí, en su formulación.

Valgan únicamente algunos ejemplos de encabalgamiento y sus diferentes posibilidades, que incluyen, prácticamente, todos los tipos de construcción habituales de esta poesía²⁰⁷. Entre sustantivo y adjetivo antepuesto:

Soledad, aquí nos recibió la noche,
aquí tu amor de yodo, tu corpórea
violencia, como una paz de azufre
(29)

Entre sustantivo y adjetivo pospuesto:

...Mas la vida
violeta está en el alba
(29-30)

Entre verbo y complemento directo:

²⁰⁷ Puesto que se trata de un procedimiento verdaderamente significativo, por cantidad y cualidad, recordamos que, en todas las citas realizadas a cuerpo de texto, marcamos tipográficamente la separación versal mediante el uso de la barra, como es costumbre.

Ecuatorial, ecuatorial, ¿recuerdas
tu sudor, el pie perdido [...]?
(51)

Entre verbo antepuesto y sujeto:

... Cien veces me narraba
el caracol su suave viaje
(31)

Entre determinante y sustantivo:

... recuerdo una zona áspera, una
región que desgranamos
(44)

En las visiones creadas a partir de la estructura «sustantivo + de + sustantivo»:

Quién me entregó las llaves
de países lejanos
(43)

Entre dos sustantivos coordinados:

a último turno de alimento
y sueño
(46)

En una negación acompañada de sino:

No quedaban las inundaciones
sino la caña muerta
(32)

En el vocativo:

Entonces, oh
ayunados, yaced en fiebre
(48)

En mitad de una comparación:

... Es como
si un río impusiera este éxodo
(54)

Entre un nexo y su oración:

... Así
hoy día y tantas veces, me arrodillo
de nuevo
(59)

... ¿Pero
a qué tiempo quieren que levante
el párpado y prolongue así, a la fuerza
la rota geografía?
(131)

En oraciones subordinadas:

... ¡entrégame esa lanza
que cayó junto al hueso!
(61)

Quebrando estructuras paralelísticas:

... Quién conoce a su padre, quién
le ha visto
(125)

cuándo te echaste los cerrojos, dónde
me quedé
(137)

O, para finalizar, cuando los últimos poemarios se aproximan a un lenguaje más coloquial, como una manera de deslexicalizar una frase hecha incorporada al poema:

... Hasta
pronto, en el infierno. Hasta mañana,
en nuestra propia casa.
(133)

5.4.2.2. Capacidad significativa de los recursos visuales

Además del encabalgamiento, el proceso de liberación formal de esta poesía favorece otras posibilidades significativas asociadas a la visualidad. La condensación de valores emotivos en la propia hechura visual del poema es, en realidad, un desarrollo paralelo al realizado por otros compañeros de la poética coloquial durante estos años, en una democratización de los avances tipográficos ya planteados por la vanguardia, que resultan en una gran libertad respecto a las normas del verso clásico y, también, de la sintaxis o la ortografía (Alemany 1997: 127-150).

En la poesía de Adoum, la búsqueda técnica para expresar contenidos históricos abarca esta capacidad significativa de determinados recursos visuales, procedimiento que tendrá en *Dios trajo la sombra* algunos encuentros verdaderamente novedosos en la poesía de este momento²⁰⁸. En este poemario, para comenzar, el uso de una doble tipografía tiene una finalidad tan simple como útil: la diferenciación, a simple vista, de la voz asociada al personaje poético que representa a los conquistadores, escrita en letra cursiva, frente a la voz indígena, en redonda²⁰⁹. El lector se acostumbra a esta alternancia según va avanzando en el poemario, de manera que, cuando en el canto VII las dos voces llegan a intercalarse, no resulta sorprendente:

Un rey joven para una raza nueva
y herido de melancolía en su propio territorio.

Anciano analfabeto aventurero afortunado, entrando a la vastedad, acampando desvelado para amanecer en la historia, ¿rezas?
(87)

Esta utilización de la cursiva conlleva un aspecto más similar al aspecto caligráfico que asociamos a los manuscritos de esta época, lo que será también enfatizado por otros apoyos visuales. No podemos pasar por alto, sin embargo, una cuestión tipográfica esencial: la redonda es el tipo de letra al que estamos acostumbrados; la cursiva, por el contrario,

²⁰⁸ En general, *Los cuadernos de la Tierra* muestran un movimiento generalizado de liberación formal: los últimos poemarios se caracterizan por una mayor independencia respecto a las normas ortotipográficas, que pueden ser utilizadas en alguna ocasión con ciertos valores estéticos. En este caso, se trata, como decíamos, de un fenómeno de época ya conocido, por lo que nos centraremos en las capacidades narrativas que resultan características de la poética adoumiana.

²⁰⁹ Hasta el momento, en el análisis de la lengua poética no hemos distinguido la utilización de la cursiva, porque este rasgo funciona a un nivel más específico, que cobra sentido únicamente dentro de la estructura del citado *Dios trajo la sombra*.

compromete una mayor complejidad lectora que asociamos, de hecho, a usos específicos, pues la itálica se reserva para aquello que es extraño o ajeno, como los títulos, los extranjerismos o textos breves de otra procedencia en uno más extenso. La voz con la que el poeta se identifica en mayor grado (y que entronca con la voz dominante en el resto de los *Cuadernos*) es, en efecto, aquella que cuenta la perspectiva de los vencidos.

Esta libertad de la composición confiere al autor diversas posibilidades: no se trata solo de divisiones versales o estróficas inesperadas, recursos recurrentes, sino que este nivel visual implica unos valores más allá del contenido lógico, como sucede con los encabalgamientos o ciertas ordenaciones versales a lo largo de estos poemarios. En *Dios trajo la sombra*, la desestructuración versal del poema llega a adquirir una gran capacidad narrativa: la disposición en la página en blanco permite caracterizar la escena representada o las voces poéticas, sumando diferentes connotaciones al significado y al lenguaje utilizado. Por eso, la voz indígena, aunque esté dispuesta en versos libres de largo aliento, nunca va a llegar a prosificarse, como sí ocurre con la voz del conquistador; esta, además, se va a estructurar con un tipo de sangrado en la página que va a recordar, en ocasiones, el discurso cronístico o archivístico que se está evocando. En momentos como el canto V, una misma voz alterna diferentes distribuciones tipográficas, que varían entre un aspecto (y un contenido) más cercano a la prosa y otro a la poesía, de acuerdo con las visiones prototípicas de estas:

*Noticias de riqueza, y amistad de los caciques. Y viramos nave y voluntad hacia la isla,
(No hay descanso en el misterio, no hay afirmaciones: Éste es el límite, o aquí aparece un territorio. La desesperación es igual a la viudez: cada día cambio las disposiciones, monedas de otro país en calma, y es preciso que de nuevo me dispense el azar, poner a Dios a sueldo de soldado, ordenar el incendio de la aldea o la muerte del régulo, como si en un juego se escogiera el naipe de la mala fortuna...
Apesadumbrada mi alma por una mirada de pez indio impávido, tocada por un aroma de lluvia persistente que cae y cae sobre mi vejez. ¡Si solamentepudiera besar este mar de esmeralda y melancolía, y descansar soñando solamente, y despertar sobre los grandes pechos que conozco, sobre ciudades!)*

*Puná es una mancha de violencia
vegetal en medio de las olas,
una alcoba de sábanas revueltas
por el odio. No hay viento,
no hay paz bajo la tarde,
y en la súbita sonrisa del nativo
trozos de estrategia mascados
por dientes vengativos
(80)*

Otros rasgos tipográficos habitualmente prosísticos que alcanzan importancia en esta poesía serán las comillas, que, en este caso a lo largo de todos los poemarios, sirven como indicadores de los cambios de sujeto lírico o de la presencia de textos ajenos al autor. Todo ello puede combinarse en fragmentos en los que todos los recursos tipográficos adquieren sentido narrativo, como en el siguiente. En este, el diálogo entre españoles e incas es representado a través de la cita de diferentes textos extensos, entrecomillados; mientras, entre paréntesis, el poeta desarrolla el pensamiento silencioso de ambas partes, al modo de los apartes teatrales:

«[...] Sed bienvenidos descoloridos
metálicos hermanos».

(Por la tiniebla empujado traído por lo negro ¿sólo huracán el pasado arrasando el sitio nuevo? El tiempo antiguo en tu barco y en las ancas el miedo Pero antes que el caballo el perro antes el criado vestido de clárico. Aún no el asesinato no to-davía el incendio no caigáis en los camastros

[...]

«De parte de Su Majestad, Rey de los Romanos, Rey poderosísimo de las Españas, Rey de Castilla,

Yo, su criado, mensajero y capitán,

[...]

(Suenan dulce el habla
del extraño aunque nombra
un dios muerto [...])

(92-93)

La libertad visual de esta poesía, en definitiva, facilita una serie de recursos que, a través de la disposición tipográfica sobre la página en blanco, llegan a transmitir un contenido simbólico determinante para la comunicación poética, en un aprovechamiento de todos los rasgos formales de la poesía para esta labor de reescritura de la historia.

5.4.3. Tono exclamativo e interrogativo

No es de extrañar que una poesía que oscila entre el aliento épico y la exaltación de la subjetividad sentimental del poeta configure un lenguaje cruzado por diferentes tensiones. Entre ellas, destaca una sostenida potencia tonal, que irrumpe en estos versos a través de la exclamación y la interrogación, y que constituye una de las razones del ímpetu y el apasionamiento de muchos de los pasajes de *Los cuadernos de la Tierra*.

Esta modulación de la voz en una altura constante genera una expresividad acorde con los intereses de la obra, que se caracteriza a menudo por una enunciación extática y una sensación de poesía epopéyica, declamativa y oracular. La figura del vate es, todavía, una clara influencia, sobre todo en la primera mitad de los poemarios: el cantor de la historia se expresa en un tono interjetivo, abierto a la exclamación reivindicativa o a la interrogación sorprendida, en un ejercicio que oscila entre el autocuestionamiento y la admonición pública. Este entusiasmo, sin embargo, acaba por manifestar, en mayor medida, la interpretación del poeta respecto a la materia histórica que a la grandiosidad de los propios hechos narrados, en una nueva reconfiguración de esta dualidad entre lo objetivo y lo subjetivo de estos textos.

El uso de la exclamación, especialmente cuando es acompañada de su signo característico, responde en esta poesía a los momentos climáticos y, en especial, a aquellos puntos que buscan provocar un efecto exhortativo en el lector. Por lo general, no suponen sorpresa en su sentido admirativo, sino desconcierto y extrañeza: se asocian a un tono declarativo, de denuncia, que busca provocar la involucración del receptor. Por eso, su predominio inicial va decayendo cuando las múltiples voces adquieren una mayor presencia.

Aunque pueden llegar a una exaltación similar a la de la exclamación, las interrogaciones se caracterizan por un tono más reflexivo. Las preguntas también traslucen, a menudo, una sensibilidad y un punto de vista muy cercanos a los del poeta: aunque conforme avanzan los *Cuadernos*, encontramos interpelaciones en claro diálogo entre las diferentes voces poéticas, este tono cuestionador revela, por lo general, la subjetividad del poeta. La presencia de la interrogación se relaciona, entonces, con el cuestionamiento ante las injusticias de la historia o las inquisiciones en torno al destino histórico de su pueblo; se trata, en gran medida, la traslación directa de las preguntas para las que el propio poeta buscaba respuestas al concebir esta obra.

Especialmente durante los dos primeros poemarios, esta altisonancia goza de una presencia elevada y una funcionalidad conativa. A partir del tercer volumen, esta tensión enunciativa responde, de manera más exacta, al mundo representado y a la configuración de las voces poéticas. Las composiciones finales ceden paso a un ritmo más reflexivo, dejando de lado la exclamación o la interrogación exaltada; la permanente potencia enunciativa es reducida y cambiada por una tensión serena no exenta de patetismo.

De los cinco cantos que componen *Los orígenes* y los diez de *El enemigo y la mañana*, apenas dos no presentan ninguna exclamación o interrogación. En estos casos, comprenden un fuerte dialogismo, un afán participativo que responde, a menudo, al carácter

comprometido de esta poesía. Aunque algunos ejemplos responden al propio juego de voces diferentes característico de esta poética, esta tensión tonal se expande, ante todo, a un diálogo entre autor y lector²¹⁰.

La energía exclamativa de estos poemas llega a traslucir la perspectiva del autor, en una clara apelación al lector. De hecho, los cantos finales de ambos *Cuadernos*, que trasladan de una manera más clara el punto de vista del propio Adoum, abundan en expresiones de esta exaltación: «¡Conózcense las dimensiones de la tierra / merecida...!» (36); «¡Para quién, si no para el hijo, / dejaste en su lugar las cosas! / ¡Para qué visitante, si no para el hombre / próximo, dispuesto el aposento, tranquilo / el río, para él servido lo terrestre!» (38); «¡De-fiéndeme / hasta que nazca!» (52); o, por último, cómo obviar la exhortación en que acaba, precisamente, *El enemigo y la mañana*:

Si regresan, si quieren entrar al patio
donde el sol cuadrícula pertenencias,
y si no llaman, si no golpean a mi polvo
y mi intemperie,
¡entrégame esa lanza
que cayó junto al hueso!
¡Dame la flecha
que no sabe del aire sino el odio!
¡Déjame,
amor, que vuelva a ti justificado!
(61)

²¹⁰ Estos casos, que serán mucho más numerosos en *Dios trajo la sombra*, refuerzan la multiplicidad de puntos de vista y el dinamismo de esta poesía. En estos poemas iniciales aparecen, sobre todo, como complemento a la relación con la naturaleza de este habitante originario:

¡cuántas veces tus lanzas con su delgada
azúcar, cuántas veces tus espadas
defendieron al hombre que te busca,
cuánto asilo le diste en tu matemática
estructura!
¡Dame la perfecta, la compacta
vida, saliendo de tu nave de gramínea!
(32)

Sol, debí nacer besando
tu manto que amanece, tu corta
temperatura impuesta a mi destino,
tu lengua de varón y tu licor desnudo:
¡hágase tu voluntad que aceptan las semillas,
cúmplase tu ley de vegetales
en racimo, y de hombres y bestias
por parejas!
(42)

En estas dos obras iniciales, el uso de la interrogación también encierra un acercamiento al lugar enunciativo autoral; su aparición se encuentra asociada, sobre todo, a un cuestionamiento de la idea del destino y acerca del sentido de la historia. Así aparecen ya en el canto III de *Los orígenes*: «... Pero, ¿de qué / me sirven si la boca del pariente / hundido me reclama? ¿Ya para qué / la bahía en donde una tórrida / neblina me opaca el corazón?» (32-33). De la misma manera, en el segundo poemario continúa la autoindagación de la voz poética, que puede apuntar hacia la injusticia de la naturaleza («¿a quién busca el granizo por qué / la noche amontonada sobre el hombre, / tal vez a mí me acecha el ronco / viento frío?», 42) o hacia una crítica más o menos velada: «¿Quién me entregó las llaves / de países lejanos, los pasaportes / orales, la tenaz contraseña de exterminio?» (43), «¿Tú me llamas, / tú hiciste las disposiciones, tú / me cubres la espalda con amonestaciones / y sometimiento?» (46-47)²¹¹.

Los dos últimos cantos concluyen con un cuestionamiento del propio autor y su propósito con este ciclo épico-lírico:

Ay, ¿cuánto debo
esperar para llegar a fondo, cuántos
días de rescatar oídos, cuántos
años más, para tocar tu ruina, tu
despojo, tu dignidad equinoccial ya contaminando
toda el agua a usar, toda
el agua a beber: océano donde el hombre
es la isla caída, lago
de rabia, lluvia corporal
que me azota el corazón, me moja
los papeles, no me deja, no puedo
rehuir el énfasis, los signos
de venganza, de voluntad
admirativa: la revisión
de lo que fui y sigo siendo?
(55)

¿Vuelve el hombre a su principio? ¿Moja
su índice y en la noche recomienza
esta dura gramática terrestre y memoriza
sustantivos como patria, dignidad,

²¹¹ También el poema VII gira en torno a una cuestión que es pronto una advertencia: «Ecuatorial, ecuatorial, ¿recuerdas / tu sudor, el pie perdido / en la noche resbalosa de la víbora, / el amor prohibido de los ríos? / ¡Acuérdate de la cariada osamenta / de tu casta!» (51-52); y, tras una larga insistencia en esta necesidad, cierra de nuevo con esa insistencia a través de las preguntas, retomando incluso ese primer verso: «Déjame gritar y reclamar: ¿Su propiedad / nocturna? ¿Y su esmeralda, su amado / pez mayor, y las paredes del aire / donde oraba el enfermo, y el talismán / bajo las cáscaras y el fruto? / ¿Y el pescador bajo mi llanto?» (53).

esfuerzo y límite? ¿Significa que me imponen,
contra mi amor, actitudes de animal
que acecha? ¿Quiere decir que siempre
vendrá el extraño a hurgar en tus armarios,
a remover tus cosas y la nieve
de tus huesos?
(57)

En *Dios trajo la sombra*, pese a la depuración en el uso de las voces poéticas históricas y una presencia mucho menos marcada de la perspectiva autoral, el tono exaltado suele señalar los momentos en que esta se hace más evidente. Este apasionamiento se trasluce en exclamaciones o preguntas, en un diálogo que puede llevarse a cabo entre las diferentes máscaras líricas o presentar un desdoblamiento de alguna de ellas con carácter autocrítico.

Las interrogaciones suelen imponer una perspectiva externa cuestionadora. Esto es así tanto en la voz asociada al conquistador: «¿Debería / decir entonces: Las preguntas / hicieron mi destino, las preguntas / siempre cambian y entorpecen el destino?» (64); «fugitivo victorioso, ¿de quién / huías sino de ti, de qué sino de la pobreza / que guardaba tus días [...]?» (77); como, a su vez, en aquella asociada al indígena: «Era ya, ésa, / la insobornable indetenible tácita / hora desde el principio señalada / para volver a las audiencias / del polvo, a las secas dinastías / de la nada?» (72-73); «¿pecó el hombre más que la tierra? ¿Por qué / lo condenaron al paso devorador de los ansiosos?» (86). Estas interpelaciones, en ocasiones, pueden transparentar la propia subjetividad del poeta:

¿qué hiciste del heroico sembrador
que te ayudó a subir sonriendo? ¿Con qué
trionfabas sobre la credulidad del puro?
¿Qué trajiste de la celda y su feroz
fermento? ¿Eras, eras hombre en verdad
como éste que temía el significado
y las multiplicaciones de tus barbas
y la saliva desgarrada de tu perro?
¿Dios, como éste, que amarraste?
(86)

Este *Cuaderno* culmina en pleno clímax. El canto final, llanto a la muerte de Atahualpa, combina interrogaciones y exclamaciones; la falta de comprensión y la indignación ante lo que está sucediendo es un verdadero resumen del intento de este poemario por representar la voz de los vencidos:

No puede ser, Atabálipa, no puede.

Lloremos como borrachos, llamemos
juntos para que nos oiga:

¡Atahualpa!

No está aquí.

¡Atahualpa!

¿Quién es?

Atahualpa?

Nadie.

Juan.

(112)

Llegados a este punto culminante de la historia ecuatoriana, la indignación permanece, pero se atenúa; la desesperación se convierte, cada vez más, en desesperanza, y el tono exaltado cede paso a una crítica más serena, menos explosiva. A partir de la mitad de este ciclo, la presencia explícita de exclamaciones disminuye tanto en cantidad como en cualidad; también el uso de la interrogación se vuelve menos significativo, aunque su presencia se mantenga en mayor medida.

La inflexión de la voz es mucho más calmada en *Eldorado*, y apenas topamos con ejemplos de interrogaciones, de nuevo asociadas al destino individual y a nuevos casos de autocuestionamiento. Lo mismo sucede con *Las ocupaciones nocturnas*: en sus veintiséis poemas, localizamos un par de casos de exclamaciones que resultan totalmente anecdóticas; la interrogación muestra un uso ligeramente mayor, pero del mismo modo secundario. En sus poemas, el tono resulta mucho menos exaltado, y por lo general estos casos se reducen a reproducciones de otras voces, de tono más coloquial, o a la construcción de imágenes secundarias, pero no ocupan un lugar central. En *Tras la pólvora*, *Manuela*, el uso continuado de la segunda persona favorece un cierto repunte de la interrogación; estas preguntas son una expresión de la mayor inseguridad de las voces –del poeta, tras ellas–, de la desorientación y la falta de sentido o de justicia, dentro de ese contexto que oscila entre el diálogo amoroso y la lucha política.

Esta modulación de la voz, en la que el tono oracular cede paso a la serenidad, incide en la evolución de los poemarios: de una voz que representa o se dirige a la multitud a otra que tiende al intimismo; de las grandes ofensas históricas a las pequeñas dudas cotidianas (cuya suma, en cualquier caso, no deja de competir con aquellas), en un cambio de intereses que ya hemos apuntado y sobre el que volveremos en el capítulo siguiente.

El tono exclamativo e interrogativo es un agregado más a la inflexión declamatoria de los *Cuadernos*. La mayoría de los procedimientos léxicos y sintácticos que hemos

señalado sostienen esa elevación: la profusión formal favorece el tono solemne, la demora del impulso, la actitud extática. *Las ocupaciones nocturnas* y *Tras la pólvora*, *Manuela* matizan ese aliento épico, pues tanto los temas como el enfoque se acercan gradualmente hacia el coloquialismo. Con todo, los citados poemarios todavía mantienen, en numerosos momentos, una tensión expresiva que será modulada con diferentes acentos; estos cambios reflejan bien la última etapa de esta evolución poética, hasta su agotamiento y cambios de intereses:

Buenos días,
doctor. Éstos fueron los dolores, la marca
dejada por las uñas de la tarde, nuestras
hondas viruelas. Gracias por la tisana
de la convalecencia, las primeras noticias
de una flor que no había. Vamos
a repetir tus sílabas, libertad tartamuda,
vamos a tratar de nunca anochecer.

Demasiados impuestos sobre el rostro, demasiado
intendente me asesina, todavía preguntan
dónde vivo.

Respondo con tu nombre,
dos veces prestado, pulgar de identidad
y profesión.

Buscadme allí donde me llamo, donde
soy y suelo quedarme de repente. Mejor dicho,
allí comienzo: son los cuarteles de ira de la aurora.
(164-165)

Tal vez triunfamos tanto de los demás que nos faltaba
el insípido heroísmo de vencernos: somos, creo,
los últimos enemigos que quedamos, pues no fuimos
ni el uno junto al otro victoriosos,
ni el uno sobre el otro exterminados.
(178)

5.5. EL LENGUAJE TROPOLÓGICO

5.5.1. *Imaginación metafórica: subjetivismo e irracionalismo*

La imaginación poética de Jorge Enrique Adoum surge y se expande, al menos durante esta etapa de su poesía, estrechamente ligada al proceso de subjetivización e irracionalismo que identifica al género en su desarrollo moderno, desde el simbolismo hasta la vanguardia.

Esta evolución, ya conocida, es caracterizada como un progresivo ensimismamiento por Amado Alonso en su famoso estudio acerca de la poesía de Pablo Neruda, citado con anterioridad²¹²; retomamos aquí algunas de sus reflexiones porque suponen un buen punto de partida para analizar la raíz metafórica de *Los cuadernos de la Tierra*:

Un poeta como Pablo Neruda, aun cuando su estímulo parta de una experiencia de las cosas, a lo que atiende es a la conmoción afectiva provocada por esas experiencias y sensaciones. Esos poetas se ensimisman y encierran en su herido sentir y sólo en intermitentes parpadeos aparecen las sensaciones recibidas, barajadas con otras imágenes que les están misteriosamente asociadas. Las figuras objetivas brotan del fondo sentimental (1997: 111).

En esta nueva poesía, frente a aquella más clásica, el equilibrio y compromiso entre el sentimiento, la razón y el mundo de los objetos

se rompe con la pretensión y el deseo de servir a lo que se cree específicamente poético, ya sea el sentimiento, ya sea el libre juego de la fantasía. Se pone programáticamente todo el empeño en representar exclusivamente la vida interior en lo que tienen [sic] de sentimiento, de vislumbre intuitiva, de fantasía y de vibración. El estímulo de la vibración emocional puede venir de una realidad existente; pero el poeta de este tipo se entregará a formar y expresar la emoción provocada, sin cuidarse de guardar fidelidad al objeto que la ha estimulado (1997: 92).

Es por este motivo que estas poéticas no se distinguen por la racionalidad práctica. Si en la poesía tradicional el lector «sabe que llega al sentimiento poético guiado por el hilo ariadnico de la razón», en la moderna «se pierde en el laberinto de incoherencias objetivas y racionales,

²¹² Para esta definición seguimos los planteamientos teóricos de Amado Alonso acerca de Pablo Neruda (1997[1951]) y de Carlos Bousoño, en su acercamiento a la teoría de la expresión poética moderna, con especial atención al simbolismo y el superrealismo (1970, 1977, 1979). El citado estudio acerca de la poesía del chileno no solo caracteriza una expresión de innegable influencia para esta etapa de la poesía de Jorge Enrique Adoum, sino todo un movimiento general, del que esta parte. A su vez, los apuntes de Bousoño, que a menudo son una extensión, matización y sistematización de las ideas del primero, nos interesan especialmente por el método de estudio planteado. Ambas propuestas se reflejan en este análisis de manera ineludible, como una vía de acceso que será adaptada a nuestro objeto de estudio.

donde, sin paciencia para desarrollar un pensamiento lógico, se enmarañan diversos y embrionarios, cargados de fugaces sugerencias diferentes» (Alonso 1997: 93- 94).

La sensibilidad es el origen y el objeto principal de esta poesía. A ello se debe el amplio y complejo despliegue metafórico durante esos años: la imagen es la traducción del sentimiento, en esa constante búsqueda de expresión, que en su sucesiva configuración adquiere consistencia de objeto. Alonso insiste en que:

en esta nueva poesía, el sentimiento, apenas vislumbrada y esbozada una construcción objetiva, la abandona y refluye a sí mismo [...], para emerger de allí con otro esbozo de imagen también directamente expresiva, y esto de manera tan violentamente eruptiva que los dos o más esbozos de imagen tratan de cristalizarse en un mismo envión idiomático [...], con lo cual aparecen como teniendo la pretensión de formar entre las dos una sola. Pero sea en imágenes sucesivas, sea en los elementos de dos o más imágenes compenetradas en una, la incoherencia desaparece cuando, en vez de aferrarnos a la comprensión práctica de las imágenes, según nuestra experiencia de las cosas, las vemos como representaciones de un estado sentimental móvil, nos instalamos en el foco volcánico desde donde las imágenes son lanzadas y procuramos vivir el impulso que las ha lanzado (1997: 97).

Carlos Bousoño ha ampliado esta definición; de acuerdo con este, el irracionalismo o simbolismo que caracteriza la poesía moderna es fruto de una progresiva subjetivización, causada a su vez por el predominio de la individualidad contemporánea. La metáfora irracional característica de este período (imágenes visionarias, visiones y símbolos)²¹³ justifica el vínculo entre sus dos planos no de manera racional, sino emocional. Este vínculo prerracional depende de una coherencia sentimental que podrá no ser comprendida por el lector, pero que ha de ser sentida y asentida durante el proceso de lectura (1970: 137-277).

La plasticidad o visualidad resultante de este fenómeno irrealista incluye un proceso que resalta, en un grado especialmente elevado, la importancia del lenguaje poético, y explota al máximo su capacidad para presentarse como cosa y no como símbolo²¹⁴; de ahí la consistencia del sentimiento como objeto que podremos observar en el discurso poético,

²¹³ Frente a la distinción clásica entre visión, metáfora y símil, cuya diferencia es de intensidad en la transposición (1970: 139), Bousoño opta por estos tres tipos metafóricos, si bien su diferencia es también, en ocasiones, solo formal (1970: 196). Emplearemos estas denominaciones a lo largo de nuestro trabajo, aunque sin un afán exhaustivo en cuanto a su uso práctico, que no procede para nuestros intereses.

²¹⁴ Como resume el propio autor, «frente a las expresiones irracionalistas se desencadena en nosotros un complicado proceso mental que tiene las siguientes fases: 1.º, lectura de la literalidad del símbolo; 2.º, intento de hallarle un significado lógico; 3.º, fracaso en tal pretensión de logicidad; 4.º, regreso a la literalidad del dicho y visualización consiguiente de aquella; 5.º, afirmación en el preconsciente *como real* de esa literalidad objetivamente irreal; y 6.º, envío a la conciencia de la emoción realista que antes dije. Una cosa es, pues, *la visualización*, fenómeno consciente, y otra su consecuencia, *la emoción de realidad*, que, aunque ocurra asimismo en la conciencia, es fruto de un previo acto preconsciente» (Bousoño 1977: 297, cursivas en el original).

especialmente cuando este se desarrolle a través de múltiples relaciones imaginarias²¹⁵. A partir de estas bases podremos desentrañar, de mejor manera, el funcionamiento del lenguaje tropológico de Jorge Enrique Adoum.

La poesía de *Los cuadernos de la Tierra* se encuentra, en todo momento, ligada a la realidad; su creación no solo procede de determinada experiencia de las cosas sino, además, de un conocimiento concreto y específico: el historiográfico. Estos poemas se construyen a partir de un referente real, previo, intertextual. Cualquiera de estos poemarios es una muestra de erudición documental: el estudio y la reflexión en torno a la memoria nacional ocupan un lugar incuestionable a lo largo de todo el ciclo poético; estos versos no completan su sentido si no los miramos al trasluz de toda esa información previa y la manera en que esta es incorporada al discurso.

La revisión de la historia patria –tema autoimpuesto, como reconoce el poeta– es el suelo en el que esta poesía hunde sus raíces, y a partir del que crecen sus ramas metafóricas, por muy elevadas que estas lleguen a mostrarse en ocasiones. Hemos de plantearnos, entonces, dónde y de qué manera se encuentran el referente objetivo y la interpretación subjetiva en esta obra y cómo ambos se relacionan y se modifican mutuamente.

La relación de esta poesía con la historia no es una cuestión solamente argumental, de contenido. Tras la evolución moderna del género, no podemos encontrarnos ante una poesía que sea, simplemente, una narración en verso, sin perder su identidad como tal²¹⁶. Las referencias históricas que pueblan *Los cuadernos de la Tierra* no son simples datos incorporados al poema sin mayor elaboración o trascendencia; ni son, tampoco, adivinanzas o guiños en busca de la complejidad del lector que sepa descifrarlos, aunque este gusto por el enigma pueda ejercer un papel secundario. No se trata de un apego a la historiografía o pretensión de fidelidad que resultaría tan superficial como imposible. Ni siquiera, por último, sirve como explicación un acercamiento a los géneros narrativos, mediante la sobredimensión del potencial argumental e informativo de estos poemas; de hecho, cualquier posible

²¹⁵ «Por primera vez en la historia de la poesía, insisto, el lenguaje nos da la sensación de emocionarnos no por significar algo distinto a él, sino por ser eso que el lenguaje es antes de poseer significaciones, puesto que las significaciones que posee las borramos y descreemos por irreales en nuestra mente. Diríamos que el lenguaje simula producir emociones por sí mismo, sin representar a otra realidad, a la que nos remita. No nos remite, por lo visto, más que a su propia realidad de lenguaje: lenguaje como realidad, no como signo de realidad. Tal es, *en la apariencia*, y sólo en la apariencia, la enorme revolución de la poesía contemporánea» (Bousño 1977: 433, cursivas en el original).

²¹⁶ De ahí las dificultades –o, al menos, las advertencias necesarias– respecto a la adopción del marbete de «épica» para esta poesía, que desarrollamos en el capítulo tercero de este trabajo, junto con las correspondientes reflexiones en torno a la relación entre poesía e historia.

efectividad narrativa queda completamente menoscabada frente a la predominancia metafórica de esta poesía: el desarrollo de las capacidades visionarias se encuentra muy por encima del peso otorgado a la comunicación directa y racional. ¿Cuál es el sentido, entonces, de todo este conocimiento histórico volcado en estos versos?, ¿cómo se relaciona este con la potencia irracionalista de la lengua poética de Adoum?

La elaboración metafórica de esta literatura se sustenta en la incorporación de datos historiográficos, matizados por la subjetividad del poeta: la información histórica adquirida es convertida en materia poética, transformada en imágenes cuya transcendencia es, precisamente, su capacidad para condensar una determinada interpretación emotiva. El lenguaje mismo se carga de valores y significados simbólicos que derivan de la relectura personal de esos referentes históricos por parte del autor.

La índole de la imaginación poética adoumiana es, por tanto, la que mantiene el frágil equilibrio entre referencialidad y subjetividad. La historia es el objeto central de esta obra: sus versos se encuentran repletos de acontecimientos, anécdotas y personajes verídicos y rastreables en las fuentes consultadas por el autor. Pero esta poesía no se reduce, en ningún momento, a una relación expositiva o testimonial de los mismos: todo ese valor referencial es filtrado a través del cedazo de la subjetividad del escritor gracias a las capacidades del lenguaje tropológico.

La densidad metafórica de estos poemas es una de las consecuencias de este predominio de la subjetividad poética por encima del detalle verista. La riqueza imaginativa y el poderío visual de estos versos refuerzan ese resultado mucho más emotivo que intelectual; de ahí que la exuberancia imaginaria llegue, incluso, a opacar la realidad histórica que se encuentra en su base. Por encima de la exactitud referencial, es la visión del poeta la que importa. Así, los *Cuadernos* no nos ofrecen un acceso directo al referente histórico, sino a la lectura sentimental que el autor hace de aquel: no es el dato concreto lo que importa, sino lo que este revela; las capas metafóricas se superponen hasta ocultar o, directamente, sustituir la información inicial.

Este oscurecimiento puede tener cierto gusto por el juego lingüístico y la adivinanza; pero es, sobre todo, una afirmación manifiesta del predominio de la subjetividad frente a la objetividad. La mirada prima sobre lo mirado, la emoción no debe fidelidad y precisión al documento o el hecho que la han despertado. Los poemas son una traducción sentimental: esta lengua poética no privilegia la crónica de los acontecimientos, sino su exégesis metafórica.

Asistimos, en definitiva, a una efectiva labor de reinterpretación y revisión de la historia. El predominio de la subjetividad, a través de la capacidad figurativa de la lengua poética, impone el punto de vista sentimental del autor por encima de los hechos. El poeta no solo ha acumulado un saber histórico y lo ha volcado en el poema: ha realizado una tarea de acumulación, asimilación y reelaboración. Este conocimiento adquirido a lo largo de diferentes y variadas lecturas de investigación es traducido a un lenguaje poético: trasvasado a otro medio no solo expositivo sino, también, mental.

Nos encontramos ante un proceso de conversión de todos los referentes históricos en imágenes: personas, mitos, acontecimientos, anécdotas, costumbres, creencias..., todo lo que es incorporado al poema lo es en su valor simbólico, como condensador de determinados sentidos históricos de acuerdo con la exégesis del escritor. Al final, incluso, podremos plantear una auténtica adecuación entre los materiales provenientes de la historiografía y el subconsciente adoumiano, que se empapará, así, de sentidos derivados de aquellos. La comprensión de los mecanismos de esta imaginación poética, por tanto, nos servirá para observar de qué manera estos son aprovechados para esa finalidad histórica.

Los *Cuadernos* heredan, por el momento histórico en el que se escriben, una poesía férreamente irracionalista: desde su inicio, observamos una sobredimensión de las capacidades del lenguaje poético para manifestar la interioridad del autor. Es difícil localizar una estrofa que no se encuentre saturada de metáforas en expansión, creciendo sobre sí mismas o derivando en otras; de ahí que, incluso para explicar las características léxicas y sintácticas, habíamos de remitir a la importancia del lenguaje tropológico.

Dentro de esa tradición literaria, el encuentro particular de la poética adoumiana es la aplicación de todos esos procedimientos visionarios para llevar a cabo una reescritura de la historia nacional de acuerdo con las necesidades de su presente histórico. Conforme el ciclo avanza, paulatinamente, todos los recursos tropológicos se acomodan de manera cada vez más efectiva a sus objetivos, en una insistente búsqueda de la plena adecuación entre la imaginación poética de Jorge Enrique Adoum y su intencionalidad. Esto es así hasta el punto que trataremos de reconstruir determinadas claves que nos permitan comprender las fórmulas habituales de la imaginación adoumiana para la conversión del material histórico en materia poética.

Esta escritura no configura un sistema simbólico autónomo, reiterativo y cerrado sobre sí mismo, al estilo de las poéticas surrealistas, de las que brota buena parte de su caudal imaginario, especialmente en un inicio; más bien, podemos precisar determinados

procedimientos comunes: no hallamos apenas (solo de manera muy secundaria) símbolos repetidos, sino algunos mecanismos de construcción de imágenes que actúan de manera recurrente; estos darán lugar a metáforas variadas, aunque fundadas, por lo general, sobre unos mismos recorridos mentales que trataremos de desentrañar.

De esta manera, planteamos el análisis de la imaginación poética de Jorge Enrique Adoum a través de dos grandes bloques. En primer lugar, nos centramos en la importancia de una serie de procesos metafóricos característicos de la fantasía adoumiana, como serán la indistinción entre realidad y sentimiento y las relaciones entre abstracción y concreción. En segundo lugar, observamos de qué manera esta poesía evoluciona hacia la formación de un sistema de metaforización de la historia que llega a alcanzar una operatividad verdaderamente significativa²¹⁷.

Este recorrido puede verse como una búsqueda de la adecuación entre la imaginación subjetiva –y, con ella, de la forma poética– y el interés histórico de estos poemas. Si forma y fondo son indisolubles (como sucede, en última instancia, en toda literatura), en esta poesía, materia histórica y forma poética conforman un todo cuya unión trataremos de esclarecer, por mucho que hayamos de señalar y estudiar sus componentes por separado.

5.5.2. *Procesos metafóricos*

Esta tendencia a la subjetividad y el irracionalismo se encuentra en la base de todos los procesos metafóricos predominantes en *Los cuadernos de la Tierra*²¹⁸. Muchas de las características esenciales de esta lengua poética se explican a partir de ese influjo imaginativo: la mayoría de las construcciones léxicas y sintácticas, como hemos visto, responden a la traslación directa de la sentimentalidad del autor. La profusión formal de esta obra no es, en

²¹⁷ Cabe recordar que nos encontramos ante una obra extensa en su composición, tanto por su volumen como, sobre todo, por su tiempo de escritura, pese a la relativa estabilidad de los procesos metafóricos durante estos años y a nuestra aspiración a definir, principalmente, aquellas tendencias generales que puedan caracterizar el conjunto. Habrá, por tanto, una evolución innegable, especialmente si nos fijamos en los extremos formales que ya planteamos de acuerdo con las diversas etapas por las que transcurre este ciclo poético. En un primer momento, la exuberancia visual heredada del surrealismo (pasada por el filtro nerudiano) se va cindiendo cada vez más a los propósitos de estos versos; después, las capacidades simbólicas del lenguaje llegan a su extremo para remitir a significados históricos; por último, apreciamos la evolución a un lenguaje cada vez más centrado en su propia hechura, en una anticipación del posterior acercamiento al coloquialismo.

²¹⁸ Como ya hemos anunciado en el epígrafe anterior, buena parte de estos procesos metafóricos coinciden con los señalados por Amado Alonso respecto a Pablo Neruda (1997: 226-240); no es de extrañar, pues estos constituyen, en realidad, constantes en este movimiento poético, de manera que lo más significativo sea el acomodo que cada poeta encuentre para estos recursos; con todo, señalamos nuestra deuda que hacemos explícita incluso en los marbetes que retomamos del citado autor para nombrar algunos de estos procedimientos, especialmente durante este apartado.

última instancia, sino una expansión del lenguaje para dar cabida a esta subjetividad exacerbada.

Los enlaces puramente racionales son sustituidos, en este discurso, por sucesivas imágenes que expresan la emoción del poeta, que predomina incluso por encima de las conexiones lógicas o gramaticalmente aceptadas por el lenguaje habitual. Todo responde a una serie de asociaciones puramente emocionales que, aunque no tienen por qué ser comprendidas por el lector, sí habrán de ser sentidas –y asentidas– durante la lectura. En nuestro caso, para tratar de desentrañar el funcionamiento de estos versos habremos de dar un paso más allá y aprehender esa lucidez subyacente a sus procesos irracionalistas característicos. En este sentido, podemos destacar dos grandes tendencias simbólicas en la imaginación poética adoumiana: la indistinción entre realidad y sentimiento y los procesos de abstracción y concreción de la materia poética.

5.5.2.1. Indistinción entre realidad y sentimiento

Una de las principales causas del irracionalismo de esta poesía se debe a la indistinción entre la realidad histórica poetizada –externa al poeta– y su interpretación emocional –expresión de la subjetividad individual de este–, que son entrelazadas en un discurso poético de una gran carga simbólica. El propio irracionalismo de este tipo de conexiones metafóricas, además, se ve reforzado a través de dos procesos mentales que favorecen esta confusión entre el objeto y su interpretación metafórica: la sustitución de lo comparado por lo comparativo y la intercalación de lo metafórico en la realidad poetizada, por emplear los términos de Amado Alonso.

Los planos metafóricos no presentan, en el discurso poético, una división puramente estricta entre lo real y lo metafórico, como en la poesía clásica, sino que ambos se aúnan o confunden en una visión del mundo. Así, aunque un análisis como el que planteamos trate de dilucidar el término de origen o dominante y el derivado, para comprender el funcionamiento de esta poesía, la sensación de lectura está lejos de esta simplificación.

Lo comparativo prescinde de lo comparado hasta el punto de que puede llegar al total ocultamiento de este, sustituido por aquel: la visión o el símbolo aparecen en lugar de la realidad a la que representan, encubierta en mayor o menor medida tras aquellos. La creación metafórica no supone una interpretación sentimental añadida a la enunciación expresa y

lógica de la realidad a la que se refiere y que la ha originado, sino que puede encubirla o, incluso, reemplazarla por completo.

Si el pensamiento visionario moderno implica una relación distante entre ambos polos de la metáfora, en tanto que el salto entre ambos puede atender únicamente a la subjetividad del autor, esta falta de conexión lógica puede conllevar, también, un oscurecimiento de la conexión discursiva. Los propios enlaces metafóricos se diluyen como consecuencia de ese proceso irracionalista y, a la vez, aumentan la opacidad del mismo. El lector se encuentra, así, ante una poesía repleta de imágenes sucesivas no siempre fáciles de dilucidar a causa de su constante sucesión, superposición o carencia de nexos –tanto mentales como discursivos– evidentes. La (relativa) falta de coherencia racional en el pensamiento se refleja en su expresión.

La mayoría de procedimientos de relación léxica que hemos analizado anteriormente configuran metáforas irracionales de este tipo: los casos de adjetivación y derivados, o los usos imaginarios de las conjunciones son una manera de creación de imágenes visionarias que prescinden de una conexión explícita, de manera que la relación metafórica adquiere un mayor hermetismo interpretativo. Por eso, para comprender plenamente lo que Adoum había querido expresar a través de determinadas imágenes, en muchas ocasiones teníamos que buscar y recomponer, mediante diversos saltos asociativos, la posible lógica de esa conexión emocional entre lo comparativo y lo comparado.

En los *Cuadernos* no se dice «lluvia que se parece a una persona testaruda, porque cae incesantemente, sin descanso, con terquedad» sino «lluvia testaruda» (41); ni «temor como el océano, porque parece inacabable, inabarcable, incommensurable» sino «temores oceánicos» (81); o «país como personas desnudas, sin recubrimientos, sin capacidad para la defensa o el engaño», sino «país desnudo» (82).

Lo mismo sucede con formulaciones más complejas, pero igualmente sin vínculo expreso que especifique ese proceso metafórico. Por ejemplo, «tu rebaño de montañas» (44) encierra la idea de que «tus montañas se parecen visualmente a un rebaño, porque son numerosas, una junto a la otra, en multitud, y provocan la ternura de los animales mansos»; o «los siglos de la noche» denota un lapso temporal asociado con los valores negativos de la noche que, irracionalmente, nuestra cultura hermana con la muerte, por la falta de visión, de movimiento, de verticalidad y, en fin, de vida. Igualmente, «escondido en un rincón o un pozo» (110) despierta en el lector una imagen que viene a decirnos algo así como «escondido

en cualquier lugar donde no moleste, no llame la atención y no puedan encontrarme, como un rincón o un pozo».

Esta tendencia a una falta de nexos metafóricos claros conduce, también, a una igualdad o indistinción de los mismos. En esta poesía no percibimos una diferencia significativa entre los diversos tipos de metáforas y las comparaciones en su sentido tradicional, de la misma manera que tampoco entre estas y los procesos de relación léxica que ya hemos estudiado.

La presencia del nexo «como», tradicionalmente asociado con un mayor didactismo –al expresar de manera más rotunda la relación de parentesco lógico entre dos elementos relacionados– es, aquí, otra vía más para la creación de imágenes prerracionales. Por lo tanto, aunque puede mostrar una mayor transparencia, este recurso tropológico requiere, igual que los demás, una búsqueda de la conexión que ha originado ese vínculo expreso en el poema:

Y buscáis un hueco
del muro, el sueño, una trenza
de mujer como refugio, un pez, una camisa,
ya sin tiempo
para averiguar por el principio
(69)

Y esta ambición tan tenaz como la lujuria pero que no se quebranta
entre dos muslos
(74)

El oro es como el odio, nunca sobra,
Y, es lo peor, nunca acompaña: el solo.
(104)

(La muerte,
¿será como unas vacaciones largas,
durmiendo hasta muy tarde?)
(131)

la muerte viene, entra como una tonta, da vueltas
sin preguntar a nadie y se equivoca sola
y echa al fuego las ramas de tu cabellera
y tus peinetas que un día se quebraron bajo él contra los claveles
(169)²¹⁹

²¹⁹ Otros ejemplos de interés que podemos encontrar, a lo largo de toda la serie, son los siguientes: «Es preciso / fundar un nombre apenas víspera / de una capital, como una predicción» (123), «me ganó tu obediencia / fácil como el delito» (138), «Y vuestra gracia no le serviría para escapar / al juicio del silencio, como un castigo / fuera de la ley» (141), «¿Será siempre la cita de modo como fortuito, / en un taxi que aguardara por otra pasajera?» (145), «A la arena pídele mi primer paso, resúmenes / de lo que no sabes, como a un cartero» (148), «Enemigo del amor como las ropas» (151), «Esto es una carta / con muertos, como un tango, incita y viene / de un país en donde llueve con dulzura» (158), «Como si toda la claridad / no fuera compatriota, como si la

El carácter irracional de las comparaciones hace que estas puedan ser desarrolladas de manera imaginativa, como se aprecia especialmente en el primer y el último ejemplos; en ambos, la imagen metafórica progresa de manera independiente: en el primero, el símil es agregado como modificador de uno de los constituyentes de la enumeración cuando condensa, en realidad, el significado simbólico subyacente de todos ellos («Y buscáis, como un refugio donde esconderos, un hueco en el muro, el sueño, una trenza de mujer, un pez, una camisa»); en el último, por su parte, la personificación de la muerte como «una tonta» alcanza tal grado de vitalidad que se extiende a través de varias acciones consecutivas basadas en esa prosopopeya.

En las tres citas centrales observamos una característica que será repetida en varias ocasiones: la enunciación expresa del vínculo irracional que ha suscitado la correlación. La complejidad visionaria conlleva que el propio sentimiento originador de la imagen sea incorporado al discurso poético, dentro de la misma metáfora. Esta sobreexplicación, que resultaría innecesaria en una analogía plenamente racional, actúa como evidencia o refuerzo de la emoción provocada en el lector, como muestran los ejemplos citados: la ambición se parece a la lujuria en su tenacidad, pero es todavía más fuerte porque no se «quebranta entre dos muslos»; el oro se parece al odio en que nunca es suficiente pero, además, implica una soledad mucho mayor; la muerte puede parecerse a las vacaciones por el descanso, en un sueño eterno.

Esta intercalación de capas metafóricas alcanza una gran densidad semántica, por mucho que la presencia del nexa «como» pueda hacer pensar, en principio, en una simple comparación:

*Y he aquí que mis hermanos, los tres Bobos concebidos en fortuna,
descubren el desenterrado afecto
por el que fue engendrado en cama de sirvienta,
ahora Gran Marqués y Adelantado y Alguacil Mayor y Capitán General
de las provincias entrevistas como una mujer hace tiempo acosada,
por la cerradura de la fiebre y de la fábula.*
(78)

sombra / no hubiese sido la traída extranjera / madrastra duradera» (164), «Eres como la libertad, carta atrasada, dirigida / por ti a ti misma y abierta con los labios», «si limpiara / mi pañuelo la malahora de la frente / como de una pizarra» (173), «Turbia necesidad de ti, tú me creciste / como una ocupación indispensable» (177).

La imagen de esta estrofa se construye a partir de una anécdota real, en un proceso de metafóricación de referentes derivados de la historia en el que insistiremos más adelante: cuando Francisco Pizarro alcanza cierto rango social a raíz de sus descubrimientos, sus hermanos retoman el contacto con el que había sido rechazado como hijo ilegítimo e irán con él a América. Pero centrémonos en cómo se refieren estos versos a los territorios recién descubiertos y en la combinación de ideas en la visión resultante.

En primer lugar, el participio verbal «entrevistas» aparece en sustitución de un nexo metafórico más claro; este, que precisamente nos da una idea de que el origen de la imagen puede hallarse en esta idea de visualidad (entrevistas, contempladas con anhelo, espiadas con malas intenciones), dificulta la propia metáfora al no evidenciar de manera expresa su sentido completo: «provincias que son entrevistas como una mujer hace tiempo acosada, observada a través de la cerradura de la fiebre y de la fábula». Este desarrollo metafórico concentra un único vínculo semántico, entre el territorio y la mujer, pero lo hace a través de una acción doble y, en gran medida, redundante: acosada desde hace tiempo y entrevista o espiada como por el ojo de una cerradura.

El nexa «como» desarrolla, por tanto, una imagen central, que tiene otras bifurcaciones secundarias. La propia sustitución de un conector neutro por el participio facilita ese desarrollo visionario. En primer lugar, la acción de «espiar por el ojo de una cerradura» se expande, exclusivamente, a partir de lo comparativo: solo «una mujer» puede ser vista a través de una cerradura, en ningún caso «las provincias». Esta visión da lugar a otra, que procede solo de la anterior, pero cuyo significado afecta a todo el conjunto: la coordinación «por la cerradura de la fiebre y de la fábula» es originada por la idea de «entrevista», pero sus componentes modifican tanto al elemento real original (territorios) como al metafórico (mujer acosada), al emparejar «la fiebre» y «la fábula» a partir de un valor simbólico compartido que podemos etiquetar como «delirio» (mujer acosada = apetito sexual = sensación de calor en el cuerpo = fiebre = delirio; provincias del Nuevo Mundo = mito y utopía = fábula = delirio).

La igualación de lo comparado y lo comparativo es todavía más llamativa cuando, a causa de la complejidad sintáctica, estos aparecen ocupando un mismo lugar poético de manera indistinta. Arrastrados por la corriente de asociaciones imaginativas, mecanismos reales y metafóricos se suceden sin transición en el discurso poético adoumiano. Como ya hemos visto, las características sintácticas de esta poesía favorecen esta confusión: los diferentes

casos de bimetraciones, plurimetraciones, anáforas y paralelismos multiplican las capas de significado de esta poesía.

Por ejemplo, cuando el tema de la poesía es la soledad del hombre originario ante la naturaleza inclemente, las metáforas se acumulan y el sentimiento se expande a partir de cada una de estas imágenes que lo expresan y, a la vez, lo configuran:

Soledad, aquí nos recibió la noche,
aquí tu amor de yodo, tu corpórea
violencia, como una paz de azufre.

Qué difícil, amor, tu territorio:
era la ceñuda geografía, la dentadura
lenta del océano mordiendo el hueso
de la orilla, y el jaguar
como un relámpago del suelo.

Entre las hojas del fluvial otoño
está mi vieja lágrima mezclada
como un rocío familiar a su simétrica
dulzura; tras la almohada del ceibo
está el fantasma, el difunto
con su lágrima seca que gotea
a las raíces.

(29)

Los elementos reales, comprobables, están dispersos a lo largo del poema: la noche, el territorio, el océano, el jaguar, el otoño...; pero todo ello es, a la vez, entrelazado con las metáforas derivadas de su interpretación emotiva, hasta el punto de no poder deslindar unas de las otras en el discurso poético. La voz de este poema, dirigiéndose a la naturaleza, le reclama su soledad: solo le ha recibido la noche, con el significado simbólico negativo que esta implica; y, junto a ella, tres metáforas que oscilan entre la abstracción y la concreción, pues tres términos abstractos son acompañados de modificadores que los concretizan (dos de ellos, incluso, los naturalizan a través de la mención expresa de elementos químicos): tu amor que es como el yodo, porque es natural y se puede asociar a la curación, puesto que es popular su utilización como desinfectante para las heridas; tu violencia, que es tan patente que parece corpórea (aunque el término sea, precisamente, abstracto); tu paz que, como el azufre, puede estallar en cualquier momento.

Todo ello, dice la siguiente estrofa, porque tu territorio es difícil, arduo, peligroso: la geografía es hostil, como si me mirara con el ceño fruncido; el océano, en su movimiento,

se parece a una dentadura que muerde sin cesar la orilla como si fuera un hueso; el jaguar es peligroso y súbito como un relámpago, pero terrestre y, por tanto, más cercano y peligroso.

Los versos finales de este fragmento expresan los motivos de la unión telúrica entre el habitante originario y su territorio: te pertenezco porque ya hace tiempo que vivo junto a ti, en esta (difícil) comunión, condensada en dos nuevas imágenes, paralelas. En las hojas, durante la temporada de lluvias, mis lágrimas (ya viejas, experimentadas en esta difícil vida) se mezclan con el rocío. Este territorio es mío porque en él yacen mis parientes: como el ceibo, que siento tan propio como una almohada sobre la que me acomodo y duermo, ellos permanecen en este suelo, al que han dado vida con su esfuerzo y sus padecimientos.

En definitiva, todos estos procedimientos de indistinción entre realidad y sentimiento favorecen la libertad expansiva de la subjetividad del poeta; el discurso, así, prolifera en metáforas que se suceden una tras otra, sin transición clara y con una conexión irracional, más o menos evidente, pero siempre emotiva. Todo ello, lejos de ser arbitrario, configura un pensamiento metafórico que, superada la complejidad inicial, revela una gran capacidad significativa y, lo que es más importante, una clara adecuación con los propósitos de esta poesía.

5.5.2.2. Procesos de abstracción y concreción

Esta indistinción entre realidad y sentimiento se encuentra en estrecha dependencia con otra tendencia metafórica de gran operatividad en *Los cuadernos de la Tierra* que ya hemos anticipado en diversos momentos: los procesos metafóricos que imponen relaciones de abstracción y concreción entre los términos relacionados.

En estos poemas, asistimos a una permanente contraposición entre lo abstracto y lo concreto, lo material y lo inmaterial, lo tangible y lo trascendente. No es de extrañar que la propia índole de la imaginación poética adoumiana revele una gran capacidad para la condensación, en un mismo núcleo, de elementos reales y su interpretación subjetiva, de acuerdo con sus particulares intereses. Contar la historia patria –y, aún más, desde el género poético– involucra, por encima de todo, encontrar lo simbólico en lo anecdótico. No es otro, en realidad, el fin de la literatura histórica, que encuentra en este irracionalismo poético nuevas vías de tratamiento.

La visión del mundo expresada en estos poemas tiende a una unión de contrarios, en la que toda palabra aparece en compañía de su contrapunto alegórico. Esta mezcolanza acaba por teñir el discurso de una fuerte irrealidad, en la que cada uno de sus componentes es

revelado, a la vez, en su sensorialidad y en su ser más íntimo. La emoción poética acaba por arrastrar al lector en su capacidad imaginativa: lo objetivo y lo subjetivo son indesligables durante la lectura.

Si tratamos de indagar los posibles mecanismos característicos de la creación adoumiana, debemos destacar esta tendencia a la constante contraposición irracionalista: lo abstracto es sujeto a procesos de concreción y lo material es acompañado por modificantes que revelan su valor inmaterial, en las múltiples combinaciones más o menos evidentes. Ya señalamos, en epígrafes anteriores, que las principales fórmulas de selección léxica y relación entre palabras respondían a esta propensión dualista, que ahora subrayamos en fragmentos más extensos.

En la siguiente cita, el tema enunciado por el primer verso –la duda sobre si la historia es cíclica– da lugar a una enumeración conformada por tres visiones de carácter concretizador, que lo representan:

¿Vuelve el hombre a su principio? ¿Moja
su índice y en la noche recomienza
esta dura gramática terrestre y memoriza
sustantivos como patria, dignidad,
esfuerzo y límite? ¿Significa que me imponen,
contra mi amor, actitudes de animal
que acecha? ¿Quiere decir que siempre
vendrá el extraño a hurgar en tus armarios,
a remover tus cosas y la nieve
de tus huesos?
(57)

Las imágenes pueden, al contrario, resaltar el valor abstracto de sus elementos:

Y la vicuña, sagrada igual al águila que la mata,
unida por sus hebras al hombre y su vestido,
mira la nieve manchada por un golpe
de tinta de sotana, halla en el pajonal
ave de luto la sotana que trabaja
su oficio con los materiales de la muerte,
y escupiéndolo al bandolero y su grandeza
trota leve hacia lo puro: aire o indio.
(86-87)

En estos versos, los diferentes componentes acaban ejerciendo de símbolos vinculados a dos abstracciones contrapuestas: la agresión y la muerte frente a la sacralidad y la pureza. Si desarrollamos entre paréntesis las metáforas complementarias, el sentido queda de la

siguiente manera: la vicuña (que es un juez válido para la valoración ética porque es sagrada, como todo en la naturaleza, y porque está unida al hombre, al que le sirve como vestido) contempla la brutalidad de los sacerdotes (su sotana es un ave de luto que trabaja con los materiales de la muerte, y mancha la nieve pura con su oscuridad, negra como la tinta y agresiva como un golpe) y se aleja de ellos hacia lo que es verdaderamente puro, el aire o los indios (puros porque dan la vida, no tienen capacidad para dañar).

En el siguiente fragmento, cada uno de los procesos léxicos (construcciones con «sustantivo + de + sustantivo», aposiciones, enumeraciones) condensan esta unión de materialidad e inmaterialidad en un discurso que acaba por teñirse de una gran concreción:

Mas, convocada por estrellas de rosado
azufre, que volvían a caer hechas añicos,
la asamblea de los barrios alterados,
un disturbio de sastres y herramientas,
rebelión del harapo, parches de grito,
y los plateros con su tos verde contra el ácido.
La piedra, después del templo y la escalera,
lanza sin fortuna del desnudo, mejor
el fuego, eficaz ultimátum del airado.
(162)

Estos versos describen una revuelta popular a partir de diferentes visiones. La imagen pirotécnica en el cielo sirve de trasunto de lo que sucede en el suelo: como los fuegos artificiales que pronto caen hechos añicos en el cielo, la explosión de violencia y pasión es breve. La enumeración comporta una triple particularización de la misma idea: la asamblea es de barrios alterados; el disturbio representa a la clase obrera por su oficio (sastres y herramientas); la rebelión hace su miseria más palpable al ser «del harapo» o los harapientos, hasta el punto que los propios gritos son como parches; tras ello, una nueva imagen destaca un oficio especialmente dañado en su salud por su trabajo. Después, aparecen nuevas concretizaciones de la ira: la piedra, tras formar parte de los edificios, se convierte en arma (pero sin fortuna, pero para el vulnerable o desnudo). Sin solución de continuidad, el pensamiento fluye con el mismo ímpetu: mejor que la piedra, el fuego, que, en aposición, es interpretado como «eficaz ultimátum del airado».

En ocasiones, estos procedimientos de creación de imágenes mantienen un mismo vínculo de unión, que puede ser puramente verbal o imaginativo: en el primer caso, ya hemos observado la importancia de los esquemas sintácticos como ordenadores del discurso metafórico; en el segundo, será habitual que unas metáforas originen otras mediante la múltiple

derivación a partir de una idea central o diferentes saltos asociativos. Por ejemplo, la equivalencia entre territorio o naturaleza y el cuerpo humano, especialmente el femenino:

Ya eres mi propio sitio, extranjero país
que descubrí y liberé y me apropio.
¿En donde estabais, dudando
de cintura en cintura, como en un archipiélago,
bahía donde tiemblan los párpados labiales,
manos que apacientan cicatrices,
zona minada entre las ingles?
(171)

En definitiva, todas estas posibles fórmulas llegan a cristalizar en todo un sistema de creación de visiones poéticas recurrentes para relacionar lo material y lo inmaterial, lo animado y lo inanimado, lo concreto y lo genérico. Su utilidad plena tendrá lugar en la aplicación a los significados históricos que se encuentran en la base de esta serie de poemarios.

5.5.3. Simbolización de la historia

5.5.3.1. Imágenes con valor emotivo vs imágenes con valor histórico

Estos procesos metafóricos característicos de la imaginación poética de Jorge Enrique Adoum progresan de tal manera que dan lugar a uno de los encuentros más particulares de *Los cuadernos de la Tierra*: la simbolización de la historia. A lo largo de este ciclo, asistimos al desarrollo y perfeccionamiento de un modo particular de conversión de las realidades o sentidos históricos en metáforas, visiones o símbolos. El pensamiento del poeta se encuentra tan completamente imbuido en la sustancia histórica que llega a hacer, de esta, la materia prima con la que elaborar no solo su obra, sino sus propios mecanismos mentales.

En este sentido, en los versos más logrados, historia y poesía son indelible: toda imagen o símbolo poético tiene un trasfondo, sentido o razón de ser históricos, y todo dato histórico alcanza elaboración, valor y densidad poéticos. La fantasía adoumiana llega a aunar ambas instancias en la raíz imaginaria de estos versos.

A lo largo de los *Cuadernos*, los mismos cimientos metafóricos se edifican no solo sobre la subjetividad del propio autor sino, también, sobre determinados significados históricos, de los que aquella se encuentra saturada. Como otros muchos aspectos de la forma y el estilo de los *Cuadernos*, esta cualidad simbólica es parte de una poesía en constante movimiento y evolución. Por lo tanto, podemos observar una tendencia a este modo de poetizar

de principio a fin de este ciclo poético pero, como corresponde a la evolución interna que ya hemos tratado de describir, transcurre a través de diferentes momentos de búsqueda, clímax y superación. Para comprender esta paulatina adecuación entre el fondo metafórico y el calado histórico, vamos a analizar un poema de cada uno de los tres primeros poemarios.

El poema «II (El hambre)» de *Los orígenes* puede servirnos para sintetizar el funcionamiento de la imaginación simbólica durante la primera etapa de este conjunto poético, con la ventaja de tratarse de una composición breve y compacta:

¿En dónde está la luz, la seca
luz alimenticia, lámpara vegetal?
Busco tu relámpago cautivo, tus pedazos
de claridad sin astro, busco tu fábrica
de tubular circuito por donde sube
y colma su copa de almidón la arena.

Dame, amor, el dulzor de los alvéolos,
las gotas de tu dura sangre, aquello
que regresa sin cesar, que abre
la lengua triste de la hoja y alza,
como el semen, otra vez sus dientes
desde abajo.
¡Dame tus pechos de maicena!

Quiero llegar, tocar de lejos
el dentado castillo del canguil, la leche
de los granos masticados, aunque fuera
sus viejas encías solamente.

En estos días arteriales, días
de rencor equivocados contra
mí, agredido por el fuego
perezoso de los hielos, pongo
en ti mis manos, a ti vuelvo
los ojos, cereal de combate:
¡cuántas veces tus lanzas con su delgada
azúcar, cuántas veces tus espadas
defendieron al hombre que te busca,
cuánto asilo le diste en tu matemática
estructura!

¡Dame la perfecta, la compacta
vida, saliendo de tu nave de gramínea!
(31-32)

El texto es un ejemplo de la capacidad barroca y visionaria que caracteriza este primer período de los *Cuadernos*. Las múltiples asociaciones metafóricas se suman, una tras otra, en un poema que hace del enigma un lugar central: el tema principal es ocultado hasta el punto

de presentar cierta cualidad de adivinanza. La misma presencia del título incide en esta idea: este es uno de los pocos poemas de todo el conjunto que antepone este tipo de paratexto, cuyo interés se justifica tan solo como una pista para este acertijo que es el poema²²⁰. El hambre es la sensación que se quiere representar y que ha originado la composición; el maíz, referente y objeto de estos versos, no aparece nombrado explícitamente en ellos.

La primera estrofa configura este artificio enigmático. La luz por la que se pregunta inicialmente es el centro temático, del que se derivan hasta cuatro imágenes posteriores: 1. «seca / luz alimenticia», por aditamento de adjetivos; 2. «lámpara vegetal», por trasposición metonímica (del objeto, luz, a lo que la produce, lámpara); 3. «relámpago cautivo», visión igualmente lumínica (relámpago como explosión de luz); 4. «pedazos / de claridad sin astro», nueva insistencia visual (luz múltiple, como la de las estrellas, sin serlo). La quinta interpretación metafórica es la que rompe, por fin, esta derivación de imágenes a partir de lo luminoso y se refiere, de manera más directa, al maíz; esta construcción entre lo científicista y lo telúrico aumenta su dificultad con el hipérbaton: «busco tu fábrica de tubular circuito por donde la arena sube y colma su copa de almidón», que viene a significar, en definitiva, busco tu fruto, tu mazorca en cuya forma cilíndrica conviertes el sustrato en alimento.

Una vez es revelada esta metáfora última pero clave, el resto de la estrofa cobra pleno sentido. Esta visión, que no puede remitir sino al maíz, explica las demás, todas ellas derivadas a partir de una interpretación sensorial del fruto, cuyo color amarillo es conectado a la luminosidad. De hecho, los tres primeros componentes completan ahora su significado, pues cada uno deriva de este progresivo aumento de la distancia visual, a partir de sucesivos saltos asociativos: maíz, lámpara vegetal, seca luz alimenticia, relámpago cautivo, pedazos de claridad sin astro. Cada imagen, sin embargo, es acompañada por modificadores secundarios que remiten al término originario, aunque de manera cada vez menos evidente: vegetal, seca y alimenticia, cautivo (compacto, dentro de su vaina), pedazos (compuesto por múltiples granos).

La segunda estrofa implica el desarrollo, a partir de diferentes visiones, de una única idea: «dame tu fruto». El proceso metafórico se sustenta en la trasposición entre las partes de la planta y las del cuerpo humano: el fruto, «dulzor de los alvéolos» (sabor unido a la concavidad donde crece) es comparado con la sangre («dura» insiste en que sangre no es

²²⁰ Recordemos que, en esta serie, únicamente presentarán título las composiciones de *Las ocupaciones nocturnas*; las características de este poemario, de hecho, como la mayor brevedad y la multiplicidad de temáticas y asuntos, harán que la presencia de este rótulo inicial vuelva a tener importancia como clave de lectura.

sino una visión metafórica, al trasladar a esta el tacto del fruto, de manera irracional), porque «regresa sin cesar» y da vida a la planta, igual que el semen, simiente (a la vez, por su propia etimología, vegetal y humana); es esto, también, lo que hace crecer la hoja («lengua triste», uniendo su interpretación visual y la emotiva) y la abre como una boca para mostrar dientes (nueva unión visual entre los granos de la planta y la boca, apoyada además por el campo semántico de la metáfora anterior). El verso final continúa la misma conexión entre cuerpo y naturaleza a través de la asimilación entre el hambre física y el deseo sexual.

La tercera estrofa retoma esta metaforización entre planta y cuerpo, con diferentes derivaciones: el canguil, maíz tostado, se parece a un castillo por la forma dentada de sus piedras; de esta mención a los dientes se deriva la esperanza de tocar, al menos, los granos masticados, o «sus viejas encías», en nueva conmutación, por proximidad, dentro de esta serie de sucesivos saltos entre significados cercanos pero carentes de lógica racional.

La estrofa final inicia con un breve paréntesis temático, que se vuelca en la dificultad de la vida, a causa de la necesidad y el hambre que padece la voz poética. Tras este, se regresa a poetizar el maíz, ahora desde la idea de la agresión, que conduce, por tanto, las asociaciones imaginativas hacia el campo semántico del combate. En estos «días de rencor equivocados contra mí» (anotemos, por cierto, que «equivocados» concuerda con «días» pero de manera irracional, pues es una trasposición de rencor, del que depende), «agredido», el sujeto liga ahora al maíz con términos bélicos: 1. «cereal de combate», 2. «tus lanzas», 3. «tus espadas», 4. «cuánto asilo le diste».

Por último, estas imágenes desembocan en la idea de la «matemática estructura», que a su vez origina «la perfecta, la compacta / vida», hasta una nueva metáfora científica («nave de gramínea»), que culmina la composición regresando sobre nociones anteriores. Esta circularidad es, además, reforzada por ciertos paralelismos entre la primera estrofa, la central y la última, que mantienen entre sí una relación metafórica basada en la visualidad y la consecuencia: «copa de almidón», «pechos de maicena», «nave de gramínea».

El poema es un intento por adentrarse en la que pudiera ser la subjetividad del habitante originario: la voz poética adopta el punto de vista de ese personaje, que expresa sus dificultades, su necesidad alimenticia, su lucha por la supervivencia; de ahí este canto al maíz como amuleto contra el hambre. Con todo, la imaginación metafórica todavía no se ha amoldado, plenamente, a este trasfondo histórico; sus sucesivas imágenes responden a la libre irracionalidad del poeta que, en ocasiones, se muestra tanteante, excesiva, pretendidamente oscura sin más razón que el propio deleite en el lenguaje. La imaginación del poeta

se mueve por derivaciones irracionales para crear las sucesivas imágenes, en una serie de saltos asociativos en los que un término puede dar lugar a una nueva e inesperada deriva discursiva. Se trata de una múltiple ramificación metafórica caracterizada por la libertad subjetiva.

Especialmente en *Los orígenes*, las metáforas son, a menudo, sorprendentes e inexplicables, pues manifiestan una menor relación con lo poetizado y dependen mucho más de un proceso imaginativo individual que de una serie de nociones históricas específicas, como sucederá posteriormente. En este primer poemario todavía hay, apenas, un conocimiento objetivo al que aferrarse para la poetización, de ahí que en esta obra –y, en gran medida, en la siguiente, si bien en esta ya observamos un mayor peso de la intertextualidad– el poeta recurre a dos procedimientos poéticos que privilegian la subjetividad frente a la posterior preponderancia de lo referencial: por un lado, una voz poética *quasi* autoral y, por otro, un mayor desarrollo visionario plenamente irreal, de un sabor más vanguardista que el posterior.

Entre este poema y el que abre *El enemigo y la mañana* podemos encontrar un salto cualitativo en este sentido; este poemario muestra ya un proceso de saturación de significados históricos subyacentes a la construcción metafórica:

El agua, cautiva entre verdura
y páramo, olla nocturna en donde
el sueño, las hojas y el olvido
parpadean, se busca, baja
de la lluvia testaruda, mueve
los gérmenes del fondo y hace
flotar un ángel sucio.

El lacustre
sacude sus orígenes, mira
su destino en el talón y toca
a su mujer, su hermana herida
por sémenes imperiales. Y pronto,
audaz como una campanada, anuncia
el alba y dice: «Es la primera
hora del gentío.

Grandes sucesos
se avecinan sobre esta zona que muerde
carnívoro el odio, esta piel que el tiempo
se disputa con nosotros, pero
os anuncio un mediodía: la abundancia
será hecha en este sitio, tú la harás
con tu amor y tu fatiga: pues no tenemos
sino el amor contra lo estéril, sino
el amor contra su augurio seco.

El Sol

me envía, me entrega aquí su naipe
de calor y de varones: os reparto
su benéfica protección, su año
completo».

Y estilando
su pie, su cópula, sus diademas amargas,
empieza a caminar por los designios.
Yo voy con él, me llama: me conduce
la dorada aguja, el clavo dice
norte y puna, casa de soledad
y niebla: el polvoriento
corazón del territorio.
(41-42)

Adoum abre este poemario con una palmaria evidencia del interés histórico de la obra, pues el canto es una relectura del mito genésico del Incario. Este referente intertextual previo y reinterpretado tiene como referencia más conocida el relato difundido por el Inca Garcilaso de la Vega (libro I, cap. XV, 1976: 36 ss.). Según este, los hermanos y esposos Manco Capac y Coya Mama Ocllo, hijos del sol y enviados por este para gobernar sobre las tribus autóctonas, surgieron de la laguna Titicaca con una vara de oro que había de señalar, hundiéndose en él, el suelo donde establecer su residencia y capital del futuro imperio. El poema, además de condensar los elementos que hacen reconocible el mito, es tratado desde un enfoque que anticipa el sesgo imperialista y expansionista que Adoum quiere resaltar en esta obra.

Son varias las imágenes que remiten a esa fábula de origen: el lacustre y su mujer y hermana, las diversas metáforas solares y la aguja dorada son traslaciones directas de esta versión del mito. Al mismo tiempo, todos estos símbolos son superpuestos con otros que o bien responden a la interpretación subjetiva del poeta o bien dan lugar a una lectura plenamente irracional, sin una conexión lógica con esos referentes históricos.

En este sentido, son especialmente interesantes las metáforas que manifiestan una perspectiva externa que no podemos asociar sino al punto de vista del poeta, cuya valoración crítica o cuestionadora es filtrada a través de este poroso tejido simbólico. Varias de las alusiones o ambigüedades de este texto tienen un sentido histórico profundo, y se corresponden con algunos de los temas centrales de la obra en su conjunto: las referencias telúricas y al destino son las más evidentes; también, aunque más tenues, algunas insinuaciones de este primer canto se convertirán, a lo largo del poemario, en una crítica de la sociedad estamental fundada a partir de este origen cultural y, en concreto, al lugar que en esta ocupa la mujer

(que aparece, en estos versos, no solo en un lugar secundario, sino con un rol exclusivamente sexualizado y reproductivo).

Gran parte del poema presenta un desarrollo plenamente imaginativo, que puede apoyar o no esos sentidos históricos. Si nos fijamos en los primeros versos, esta capacidad visionaria contribuye a la representación de un tiempo mítico, más allá de una racionalidad plena. La primera estrofa, en efecto, configura una imagen acuática, acorde con el mito: el agua, personificada, cae con la lluvia y desciende hasta el fondo del lago para despertar a este personaje de leyenda, que va a ser el sujeto poético de la composición (y, durante buena parte de la misma, la voz expresada en primera persona, entrecomillada).

El agua se busca, baja de la lluvia (testaruda, insistente, constante), mueve los gérmenes del fondo y hace flotar un ángel (sucio, ¿augurio de una falta de pureza?). A esta oración principal hemos restado las aposiciones que modifican al agua en los primeros versos, y que no hacen sino insistir en la idea de lago desde este carácter visionario y onírico de la composición: está «cautiva entre verdura / y páramo», es decir, es un lago, agua estancada en mitad de la naturaleza; es una «olla nocturna en donde / el sueño, las hojas y el olvido / parpadean». La imagen de olla insiste en el carácter estático de esta agua, mientras que la unión explícita de sueño (onirismo), hojas (naturaleza) y olvido (tiempos remotos) transmite la sensación de una época originaria, mítica.

Algunas comparaciones son plenamente irracionales e, incluso, casi sorprendidas, incoherentes: así, «olla nocturna», «audaz como una campanada» y, sobre todo, «me entrega aquí su naipe / de calor y de varones»²²¹. No se trata, únicamente, de que transparente la voz externa del poeta, como sucede en otros momentos, sino que esta implica una arbitrariedad asociativa que contrasta con el resto del poema, cuyo simbolismo se encuentra impregnado de sentidos históricos. Entre las numerosas alusiones a la religión solar ya mencionadas, el «naipe» resulta hermético, aislado en una subjetividad plenamente individual: ¿es una alusión al azar del juego?, ¿a la visualidad de los palos de la baraja, en la que podemos asociar el oro con el sol? Imposible saberlo con total certeza: queda como símbolo hermético en una poesía que, al contrario de lo que muestra este ejemplo, se encuentra en plena configuración de un sistema metafórico capaz de explotar sus procedimientos para transmitir significados históricos.

²²¹ Precisamente, los casos que presentan una mayor irracionalidad (no solo en este poema, sino en todo el conjunto de los *Cuadernos*) pueden relacionarse con una herencia nerudiana; la mayoría de ellos repiten, de hecho, algunos de los símbolos cuya recurrencia en la etapa residencial del chileno ha sido demostrada (cfr. Alonso).

Este poema sintetiza una evolución que observamos a lo largo de todo el poemario: la subjetividad del poeta muestra, en ocasiones, una visualidad arbitraria de corte más plenamente surrealista, en la que la imagen sorprendente predomina por encima del contenido referencial que la ha originado. Sin embargo, este desarrollo metafórico empieza a caracterizarse ya por la fuerte dependencia respecto al trasfondo histórico que, como decimos, será uno de los rasgos centrales de los *Cuadernos*.

Es en *Dios trajo la sombra* cuando se alcanza una mayor saturación de significados históricos en la construcción de imágenes poéticas. En esta obra, la subjetividad adoumiana y la objetividad historiográfica se encuentran plenamente imbricadas. Como ejemplo, analizemos el momento previo al encuentro en Cajamarca entre incas y españoles, poetizado en el fragmento inicial del canto VIII:

Tambor tambor el suelo
bajo seis mil pisadas
(cama de piedra y hielo,
cobija de muerte, sábana
alisada con los labios:
«... ni una brizna de alpaca»).

Tambor tambor la tarde
batida por la tribal corazonada,
tambor tambor mínimo las yemas
golpeando en la madera de las hachas,
tambor tambor húmedo las manos
sobre el martillo ácido de plata,
tambor antes del arco y de la púa
inútil, como ante un blanco de agua,
tambor herido curvo en cada hombro
que conduce la litera dorada:
sobre ella, el joven dios,
sobre él, la inexacta
cuchillada equivocada.
(Y el que vivió en el risco
no presiente esta garra,
no adivina, en el borde
del orgullo, la hondonada.)
¿Llegó a clavarse de repente
en el lomo de la plaza
la profecía cruel como una flecha
diez siglos antes disparada?
¿Pudo apuntar sin ver el vaticinio
y abatir al cóndor en el ala
y por la noche ciega al sitio
donde la arena se convierte en página
sucia de borrar lo antiguo
o escribir su escritura descarnada?
¿Quién anudó las cuerdas del suceso,

quién sin pensar en ellas copulaba
y echó la pura desnudez del hijo
contra las armaduras desarmada?
¿Qué predijo el caballo en su relincho,
qué entrevió el aborigen en su palma
húmeda de miedo, en su estéril alpaca
o en la estrella lavada de su lágrima?
Tambor tambor tierra de lava
por una ola metálica:
cuarteada, por una mancha
de Dios. Tambor la piel templada
a puro frío y a pavor, tambor
piel de tambor tambor el corazón
que el instinto desde adentro nos machaca,
ave de orgullo bajo hueso y lana.
(Tambor también tambor el alma intacta.)
(90-91)

La conversión de referentes históricos en metáforas se encuentra tan llevada al extremo que, para comprender mejor el funcionamiento del texto, será mejor compararlo con una de sus fuentes principales. Estos versos tienen un hipotexto evidente en el *Atahualpa* de Benjamín Carrión:

Se hallaba ya bajo el sol. Las huestes de Atahualpa comienzan a movilizarse hacia Caxamarca. Delante van los criados que limpian la vía de piedras y de ramas. Luego, los cantores y los danzarines, con su ritmo monótono. En medio de los sinches, los apus, los auquis, los amautas –cuyos ornamentos de plumas metales relucían al sol–, va la litera imperial, hecha toda de oro, «que pesó un quintal de oro», llevada en hombros por diez y seis apus del ayllu imperial. Sobre ella Atahualpa Inca, orgullosamente desarmado, se dirige a su ciudad, a recibir el homenaje de los extranjeros. Su perspicacia de águila –acaso oscurecida por su orgullo de triunfador reciente– no descubrió que aquel grupo de extraños, recibido por merced en sus dominios, le atacaría y le haría prisionero en medio de los suyos.

El hijo del Sol llegó a la plaza de su buena ciudad de Caxamarca, cuyas puertas estrechas le fueron abiertas. Con el emperador entraron los indios de su séquito inmediato: de cinco a seis mil. Fuera quedó el resto, conforme, iban llegando. La plaza estaba solitaria de españoles (2002: 228).

La versión de Carrión está repleta de antecedentes que van a ser trasladados a la de Adoum; este no transcribe, sino que transforma: traduce esa lectura previa a otro modo de pensamiento y expresión. El poeta recopila del texto del ensayista aquella información histórica que despierta algún tipo de emoción creativa y la convierte, a partir de su imaginación metafórica, en materia poética.

Incluso el número del séquito de Atahualpa y su «ritmo monótono», según Carrión, tienen su contrapartida en el poema: la repetición de «tambor», que aparece hasta diecisiete veces en estos versos (concentradas al inicio y al final), muestra una elevada capacidad

simbólica y rítmica para crear una atmósfera de marcialidad e intranquilidad propicia a la escena representada.

«El suelo», mencionado en el primer verso, da lugar a tres imágenes paralelas, reiterativas (de ahí su ubicación entre paréntesis): «cama de piedra y hielo» es el significado etimológico del nombre de Cajamarca, lugar donde transcurre la escena aunque no sea mencionado explícitamente en el poema, como es habitual; «cobija de muerte» es la visión que anticipa el destino trágico de este encuentro, idea amplificadora a lo largo de todo el fragmento; «sábana alisada con los labios» alude a la costumbre, también mencionada por Carrión, de que los súbditos limpiaran el suelo por el que iba a pasar el Inca.

El clima bélico es sostenido a través de diversos símbolos que se refieren a los instrumentos de guerra en manos de los incas; sin embargo, estos son acompañados de otras visiones que aluden al nerviosismo de los guerreros, la inutilidad de la lucha y su inevitable fracaso: la tarde palpita con la tribal corazonada que presiente el final, las manos en las hachas están húmedas, el arco y la púa son inútiles como ante un «blanco de agua», intocable, y los hombros que conducen la litera del inca están ya curvados, cansados, heridos. Todo ello culmina en una doble imagen vertical, que en su movimiento ascendente nos transporta de una superioridad física a otra trascendental: sobre la litera, el Inca, «joven dios»; sobre este, los designios del destino, inevitables e injustos como una «inexacta / cuchillada equivocada».

El destino es trágico porque puede ser incomprensible e injusto, pero, sobre todo, inevitable; este lugar común, varias veces revisitado a lo largo de los *Cuadernos*, tiene en estos versos una de sus formulaciones más apasionadas. La tópica adoumiana filtra las imágenes historiográficas precedentes y las reinterpreta y amplía de acuerdo con sus propias preocupaciones.

El nombre de Atahualpa, que según algunas interpretaciones etimológicas significaría «ave de la fortuna», es retomado por Carrión en un pasaje de ecos poéticos, aumentados en la versión de Adoum: esta «perspicacia de águila» que es, en el texto del ensayista, incapaz de entrever el peligro en este encuentro, acaso enturbiada por la victoria reciente, se convierte en el origen de una imagen poética que concentra muchos más significados.

En la versión del poeta, este personaje histórico aparece como «el que vivió en el risco» y, sin embargo, no presiente la garra que le acecha ni adivina la hondonada pese a estar en el borde, porque se lo impide su orgullo. Esta interpretación histórica es expresada a través de un juego lingüístico con las expectativas especialmente sugestivo: la visión del

risco da lugar al borde, por cercanía semántica, al igual que sucede con la garra y la hondonada. Este borde, con la ayuda del encabalgamiento, se asocia, en lugar de a una noción de peligro, a otra cuya conexión es puramente subjetiva, la de orgullo; la visión resultante gana matices en la lectura, pues la combinación de lo mencionado explícitamente (el orgullo) y lo aludido implícitamente (el peligro) se ligan indisolublemente. El orgullo es, así, un borde peligroso, en el que incluso quien ha vivido rodeado de riesgos, es incapaz de adivinar la desgracia, el ataque (la garra) o la caída (la hondonada). Las capas metafóricas se interrelacionan, sumando sentidos derivados a partir de los contenidos históricos.

Cuatro oraciones interrogativas despliegan varias visiones que amplían la idea de destino a partir de diferentes concreciones. Para cerrar el fragmento, regresan las repeticiones, aplicadas a imágenes que configuran un sucesivo adentramiento: la tierra, la piel, el corazón y el alma; esta, pese a todo, culmina con un adjetivo esperanzador, pues queda «intacta».

Nos hemos detenido extensamente en el comentario de estos poemas porque, según nos parece, la propia creación metafórica de cada uno de ellos ejemplifica bien esta evolución en el proceso de simbolización de la historia que caracteriza a los *Cuadernos*. Todos estos versos muestran cómo el valor emocional de la construcción imaginaria se adecúa, progresivamente, para concentrar significados objetivos, con diferentes niveles de profundidad.

En el inicio de la serie, el lenguaje tropológico tiende a la libre expresión de la subjetividad del autor hasta despegarse de la propia temática de los versos; sin embargo, desde este mismo momento observamos una progresiva adecuación de la irracionalidad visionaria para la recopilación y transmisión de determinados motivos derivados del conocimiento objetivo del pasado nacional. En todos los casos actúa el filtro del subconsciente del poeta; pero este, conforme el proyecto avanza, acabará por encontrarse tan imbuido de información histórica que esta llegará a dominar, incluso, la misma imaginación metafórica.

5.5.3.2. Procedimientos de metaforización a partir de elementos históricos

A lo largo de *Los cuadernos de la Tierra* se desarrolla un proceso por el que la propia imaginación de Jorge Enrique Adoum y sus mecanismos simbólicos se adaptan, gradualmente, a la transmisión de la materia histórica.

Las imágenes de estos poemas no solo presentan un originador histórico, sino que ellas mismas condensan sentidos históricos. En consecuencia, la capacidad visionaria de esta poesía no supone una sustitución neutra por parte del poeta, sino que los procesos asociativos se han empapado, también, de esa competencia histórica. Las metáforas resultantes no solo se superponen al referente testimonial o lo reemplazan, sino que, al hacerlo, descubren su sentido simbólico: la lectura personal del poeta impone una interpretación de la historia.

Las metáforas son originadas por la realidad a la que se refieren y que representan a partir de elementos derivados de esa relectura del pasado. Asistimos, por tanto, a una historización del propio subconsciente. La misma creación poética se sustenta en la conversión de referentes previos en imágenes poéticas, de manera que el sistema imaginativo se satura de información derivada de la historiografía. Muchos de los antecedentes, los personajes o datos mínimos pero reveladores son aislados, reducidos a su valor fundamental, e incorporados a la materia poética en su trascendencia simbólica; se convierten, así, en el origen de diferentes metáforas que van a recubrir de múltiples capas de significado estos poemas.

Como corresponde a la inspiración de esta poesía, esos referentes no son agregados de manera directa y sin modificación al poema: este aparato imaginativo suplanta al ingrediente objetivo hasta el punto de ocultarlo o, incluso, borrarlo. El lector no conocedor del pasado ecuatoriano no hallará indicaciones explícitas, datos concretos o nombres propios que pueda aprehender de manera directa, como lo haría de una fuente documental; todo ello se encuentra en la base de esta poesía, pero sujeto al filtro irracionalista del autor.

Regresamos, en este punto, a la importancia para esta lengua poética del encubrimiento y la develación. El referente de estos poemas es oscurecido por el propio proceso simbólico, pierde entidad específica al ser incorporado mediante imágenes que pueden no hacer explícita su procedencia (el personaje, la anécdota, el dato). El resultado tiene interés poético por sí mismo, independiente de sus relaciones intertextuales sobre las que se ha originado: la construcción metafórica encierra valores históricos percibidos durante la lectura, incluso, sin conocer el referente escondido tras ella; el receptor sin cierta competencia histórica recibirá una interpretación particular de la historia ecuatoriana, de sus hechos, de sus corrientes. Al contrario, el lector que conozca las fuentes del poeta podrá tratar de recorrer el camino inverso desde el texto poético hacia el documento histórico y tratar de localizar el dato preciso que ha encendido la llama de la creación poética y cuál es su funcionamiento, como tratamos de hacer.

De este modo, esa sustitución tropológica implica, también, el descubrimiento de determinados sentidos ocultos. Aquel ingrediente convertido en símbolo es seleccionado, de acuerdo con la imaginación del poeta, por su eficacia emocional. La crónica puede desaparecer, pero siempre tras un símbolo que, a un mismo tiempo, la esconde y la contiene. El propósito épico-lírico de la obra es cumplido, incluso, si el lector no es capaz de averiguar la conexión con el referente real tras la imagen, pues recibe la impresión sentimental de esta.

No nos encontramos ante un reemplazo imaginativo arbitrario, sino ante una restricción de la realidad: la selección, en el fondo metonímica, de aquel aspecto que, sin perder su cualidad última de realidad histórica, es capaz de comunicar determinadas emociones preracionales, al ser deslindado de aquellos otros referentes accesorios para el poema.

El acontecimiento central o anecdótico, el personaje protagonista o secundario, el dato etnográfico o antropológico, son convertidos en símbolo poético más allá de sí mismos: la importancia de ese referente concreto, su transcendencia histórica y su valor emotivo de acuerdo con la lectura del poeta son incorporados al poema, más allá del conocimiento histórico al que remiten y que ha originado la creación poética. Estos elementos, por lo tanto, mantienen su realidad, son efectivos en el poema, aunque su presencia se logre a través de una visión metafórica que pueda enfocarlos tan solo parcialmente; el valor subjetivo de estos versos resume aquellos significados esenciales para el poeta. Numerosos ejemplos de esta capacidad de la materia histórica para originar material poético pueblan desde el primero hasta el último de estos poemarios. Toda la información recabada por Adoum en sus lecturas es susceptible de contener valores simbólicos que trascienden más allá del antecedente concreto.

Incluso en *Los orígenes*, cuando la materia (pre)histórica ofrece escasos asideros a los que aferrarse con certeza, el poeta incluye ya algunas referencias etnográficas dispersas, alusiones a las primeras tribus que poblaron el territorio ecuatoriano, sus mitos y costumbres, sus luchas entre sí y, sobre todo, contra la inclemencia de la naturaleza, para convertirla en su hogar.

En *El enemigo y la mañana*, los versos amplían su capacidad para la representación del pasado: el imperio de los incas, y algunos de los principales episodios de su historia, como su mito de origen o el de Viracocha, la llegada al territorio de los quitus y la relación de Huayna-Cápac con sus dos hijos; pero, también, su afán expansionista, sus costumbres, sus leyes, su organización social son convertidas en imágenes para explicar el proceso de dominación al que ha sido sometido el pueblo ecuatoriano. Los kipus y los augurios, los

trabajos forzados y el estricto control de natalidad, las mitas y el afán expansionista de los incas, la importancia de la religión solar y los episodios históricos más importantes son reelaborados.

En *Dios trajo la sombra*, los principales momentos de la conquista del llamado imperio del Perú y diversas anécdotas presentes en la Crónica de Indias son recuperadas en su valor simbólico. La figura de Pizarro, entre alusiones a otros personajes, se convierte en arquetipo del conquistador a partir de su propia biografía: desde sus orígenes humildes hasta los cargos recibidos en el Nuevo Mundo, desde la heroica y absurda lucha contra la naturaleza hasta la incapacidad para la comprensión del otro y la sed de fama y riquezas. Por otro lado, la historia de los Incas también es reinterpretada desde este filtro subjetivista y esencializador: los acontecimientos extraordinarios que fueron leídos como un anuncio de la llegada de los conquistadores, la guerra fratricida entre Huáscar y Atahualpa, o la captura, encarcelamiento y muerte de este último. Incluso los textos ajenos incorporados al poema cobran un sentido no tanto documental como, esencialmente, simbólico, a través de la selección y el encuentro –conflictivo, en muchas ocasiones– entre unos y otros, en el reflejo de un diálogo imposible y una derrota duradera.

La odisea de Francisco de Orellana en su primera navegación por el río Amazonas se convierte, en *Eldorado*, en una extensa alegoría de la extraña mezcla entre heroicidad, crueldad y delirios de grandeza que impulsaba a los conquistadores: el viaje para lograr provisiones se convierte en una hazaña únicamente explicable por esa capacidad para la persecución del mito.

Las ocupaciones nocturnas, a lo largo de sus breves poemas a manera de cuadros de costumbres, también conllevan, en su mayoría, esta capacidad para extraer del momento preciso el valor simbólico. Desde las fundaciones de las ciudades hasta la importancia del mestizaje, pasando por la minería, la perduración de las mitas, la imposición de la religión y la Inquisición, numerosas imágenes muestran la noche colonial hasta llegar a la tenue claridad del alba que es la independencia (metáforas lumínicas que, por cierto, tomamos del propio texto).

Los versos de *Tras la pólvora, Manuela* están repletos de imágenes que aluden a la relación entre esta y el Libertador, aunque el poemario resulte un canto de amor inspirado en esta historia, en un movimiento desde lo histórico hacia lo intimista.

A lo largo de esta trayectoria, todos los referentes históricos son convertidos en imágenes: personas, mitos, acontecimientos, anécdotas, costumbres, creencias... Este afán

imaginativo se extiende desde el acontecimiento central e ineludible hasta el detalle ínfimo pero revelador: cualquier información histórica puede ser incorporada al poema por su valor simbólico dentro de esta labor de reescritura poética.

Por ejemplo, el encuentro entre los quitus y los incas se resume en la conversación en la que Huayna Cápac le dice a la princesa shyri Paccha:

Yo te contaré la historia del origen
lacustre. Tú me hablarás de estirpes
provenientes de pájaros.

Te ofrezco
cuanto tengo: las cuatro partes
del mundo
(56)

El fragmento explota el poder imaginario tanto de los mitos de origen de ambas civilizaciones como del nombre del territorio de los incas: el Tahuantinsuyo, que podemos traducir literalmente como las cuatro partes del mundo, y que contiene toda una cosmogonía.

Del mismo modo, en *Dios trajo la sombra* se recuerda la división del imperio por parte del citado Inca entre sus dos hijos. Los versos resaltan el valor sentimental por encima del dato histórico que subyace bajo aquel:

Y tú, hijo deslumbrante en quien descubro
la forma perfecta de la luz humana,
gobierna con tu tribu el sitio
que amé como a tu madre y que ella
me entregó junto a su sexo.
La mitad de la tierra con su alba trizada,
la mitad del aire y su presentimiento
de zozobra, a ti te pertenecen.
Que el otro, el concebido en el vientre
de la ley, sea Señor de cuanto habitamos
mi estirpe y yo antes de amar.
(71)

El lector que no conozca la historia de Huayna Cápac, su llegada a Quito y su decisión final de dividir sus territorios entre sus dos hijos, Huáscar y Atahualpa, no aprenderá aquí estos nombres. Sin embargo, más allá de los datos exactos, es posible acceder a un conocimiento sentimental de estos hechos, reducidos a su esencia: en este caso, la memoria de un gobernante dividido entre dos esposas, dos hijos y, en definitiva, dos partes de su imperio.

Los mismos comentarios merece el período de la conquista. Las expediciones de Francisco Pizarro y sus hombres, los pormenores de sus viajes, incluso algunos documentos referidos a la empresa están incorporados al poema. Pero los versos no son explícitos ni directos: los mismos personajes reales quedan en la anonimidad, idea que refuerza su trascendencia simbólica por encima de la evidencia histórica. En el caso del citado Pizarro, no interesa su nombre, sino su función: sus rasgos importan porque condensan, en una sola persona, las características esenciales del papel que representa, el de conquistador. Por mucho que no se conozca el trasfondo real, cómo no comprender el valor simbólico de estos versos:

*Porque existe documento, papel de locos, escrito de testarudos, con
cruz de tinta junto al nombre del notario, y una hostia partida en
tres
que atestigua el negocio. Esto es una empresa, tiene planillas libros
cuentas obligaciones hipotecas utilidades amortizaciones intereses
vencimientos sanciones para los tres
sin que ninguno lleve más que el otro, así de estado de señor como de
repartimiento de indios perpetuos, de tierras y solares y heredades,
como tesoros y escondrijos encubiertos, como de riquezas y aprove-
chamientos de oro, perlas, plata, esmeraldas, rubies y diamantes, y
de cualquier estado o condición que sea,
a repartir con el clérigo y el tuerto (compromiso sobre lo improbable,
obligación de inventar como cuando se engendra).
No se pactó precio por el ojo del socio
pero yo calculé cada una de mis heridas.
(74)*

Aunque no se localice la referencia al conocido como «pacto de Panamá» entre Francisco Pizarro, Diego de Almagro y Hernando de Luque, el afán de riquezas, el lenguaje notarial o la encubierta animadversión entre los tres socios es patente. La misma sustitución metonímica de los personajes por una de sus características es más que expresiva: la voz poética, que asociamos sin duda a Pizarro, habla de cómo lleva la cuenta de sus «heridas»; los otros dos son «el clérigo» (estamento que, a lo largo de todo el poema, sufre un proceso simbólico de asociación con la maldad y la negatividad) y «el tuerto» (símbolo que, de manera irracional, podemos asociar no solo a una herida o malformación física, sino a esta como trasunto de otra interior).

La incorporación de la anécdota a la poesía y la aceptación de su capacidad metafórica, dijo Adoum en alguna ocasión, es uno de los grandes aprendizajes de la poesía del siglo

XX; no es de extrañar que esta reflexión provenga de un autor que, en esta poesía, eleva el relato a una categoría simbólica privilegiada²²².

No solo los acontecimientos históricos centrales concentran una gran riqueza semántica; no son pocos los versos que se sustentan en datos o incidentes de carácter aparentemente menos relevante, pero que, a través de la lectura del poeta, revelan la trascendencia del detalle significativo. Mucho se puede hablar de la importancia del trabajo comunal en la sociedad de los incas, pero acaso pocas aclaraciones sean tan significativas como la obligación de todos los súbditos a contribuir con su esfuerzo, de manera que, incluso aquellos impedidos, como los ciegos, se dedicaban a tareas asequibles para su condición, como desgranar el maíz:

Sostenemos a tu familia palatina, amamos
tus doncellas que olvidaron,
al mudable varón y la posada.
Cada mano dio su cuota de sal
a las ocupaciones, y en el maíz
quedó la digital del ciego: él no ve,
no sabe cuándo tiene sueño, no
pregunta: pero sus palmas cuentan
el ajeno tesoro manoseado, presienten
la riqueza y el castigo, como a una
mujer que adivinara desvestirse.
(47)²²³

Del mismo modo, la codicia de los conquistadores hispánicos llegados al Nuevo Mundo es un tema recurrente en el poemario, pero pocos momentos alcanzan la concentración de los versos que narran cómo el padre Reginaldo de Pedraza convenció a sus compañeros de que las esmeraldas de calidad habían de resistir los golpes, convirtiendo así las gemas regaladas por los indios en pedazos que, no obstante, guardaba en su bolsillo²²⁴:

²²² «Sí, durante mucho tiempo rechazamos la anécdota en la poesía. Ahora estamos contando cosas. Es una especie de pago de una deuda, o cobro de otra; así como la gran narrativa de hoy le debe mucho a la gran poesía (Vallejo, Neruda, Huidobro), también la poesía de hoy le debe mucho a la narrativa. Todos los autores que he citado, inclusive yo mismo, ya no tomamos la anécdota como algo despreciable para la poesía. Contamos cosas, hechos diarios que no son nada insólitos, sino por el contrario vulgares y comunes. A veces la anécdota cumple la función que antes cumplía la metáfora. El hecho que se cuenta tiene la equivalencia de la metáfora» (Adoum 1972: 64).

²²³ El dato es comentado por Louis Baudin, quien, al hablar de «la obligación de trabajar», comenta que este principio «era aplicado de manera tan extensa que los niños, desde la edad de cinco años, debían cumplir alguna tarea en relación con sus fuerzas; y las mujeres, al visitarse unas a otras, llevaban su huso para hilar mientras caminaban o conversaban; las princesas hacían llevar su huso las unas a casa de las otras cuando iban a verse. Hasta los ciegos eran empleados en desgranar el maíz» (1973: 292).

²²⁴ El episodio es narrado en extenso por Carrión: «Aquí, en Coaque, fue el “sacrificio de las esmeraldas”. Los nativos, deseosos de ofrecer a los hombres del mar presentes que les fueran gratos, les trajeron, además de

En tanto, el clérigo tasa a martillo la esmeralda
y en la avidez de su bolsillo
remeda este relámpago
que cruza, el mar como una bofetada.
(79)

Son versos de una riquísima connotación metafórica y visual: el clérigo imita («remeda») al relámpago, que, metafóricamente, hace alusión a la llegada de los españoles, pues cruzan «el mar como una bofetada», veloces y agresivos; así, de manera irracional, estos versos hacen converger una anécdota entre muchas con el acontecimiento general de la conquista, a través de una idea que permanece inexpresada: la destrucción, que es tanto lo que ocurre a las esmeraldas como lo que los españoles traen a través del mar.

En todos estos casos el referente histórico, real, es sustituido por una exégesis metafórica, símbolo o visión, que se ofrece en lugar de aquel y sintetiza la comprensión histórica del autor. Los elementos reales tienden en estos poemas a la sustitución por su lectura sentimental, de ahí que la falta de información directa sea compensada por un alcance emotivo.

Este desarrollo metafórico todavía presenta un grado más de complejidad para la suma de significados históricos. Si en los ejemplos anteriores nos encontrábamos ante la incorporación, más o menos directa, de referentes interpretados en su valor simbólico, la imaginación adoumiana va a tender, también, a construcciones figuradas en las que se multiplican los sentidos históricos.

El mismo lenguaje visionario acaba por comparar o asimilar realidades en las que ambos polos metafóricos derivan de significados historiográficos. Se trata de una adición de expresiones irracionales que apuntan, en todo caso, a un mismo interés: tanto el elemento comparado como el comparativo, el término principal como la imagen que lo desarrolla, imponen la perspectiva del autor.

mucho oro una cantidad considerable de esmeraldas sin pulimentar, algunas de tamaños sorprendentes. Una de ellas, “grande como un huevo de paloma”, fue ofrecida al señor gobernador. Sabedor de muchas cosas de Dios y de los hombres —él sabía de memoria la Biblia, compendio y suma de toda la sabiduría—, fray Reginaldo de Pedraza, previo consejo de sus compañeros de divino ministerio, habló con su voz grave y austera, y aconsejó a los soldados y aventureros ávidos: es solo esmeralda aquella que resista sobre un yunque de hierro, al golpe de un martillo dado con la fuerza de un hombre robusto; lo demás es piedra falsa, arcilla ordinaria cristalizada del color del mar. Pidió que se le entregaran todas las gemas regaladas por los indios, para realizar la prueba: una, diez, muchas, de las más pequeñas, de las más irregulares, ninguna resistió a la prueba del martillo; no eran esmeraldas, no valía la pena de tomarlas en cuenta para el reparto del botín... los soldados y los aventureros no se ocuparon más de esas piedras inútiles. Esas piedras inútiles, en cantidad enorme, quedaron en la bolsa de fray Reginaldo de Pedraza...» (2002: 185-186).

Cada vez con mayor frecuencia, o al menos en los casos más destacados, las imágenes no resultan independientes e inconexas, sino que los propios puntos de comparación suman también valores históricos. El sentido histórico se duplica, las metáforas pasan a tener dos polos que se iluminan mutuamente.

Los ejemplos son numerosos, sobre todo, en *Dios trajo la sombra*:

*Hablo del Conquistador, ex porquerizo, que no sabe leer ni escribir,
endeudado, adulterino. (Medio siglo desde el primer paso torpe por
el polvo de la aldea hasta el Mar Tenebroso,
temiendo y anhelando, como en un libro
de láminas nocturnas, la Bahía
de los Gigantes, la Isla de la Pimienta.)
(64)*

Esta comparación, como vemos, resume perfectamente una de las características centrales del conquistador, su capacidad para la utopía, precisamente a través de dos planos que se retroalimentan: los cincuenta años transcurridos desde la infancia hasta la navegación del Mar Tenebroso, uno de los nombres medievales para el océano Atlántico, es condensada en una comparación que aúna el gusto por la maravilla de los cuentos infantiles con los mitos trasladados al Nuevo Mundo por los conquistadores.

En el siguiente ejemplo, la caída de meteoritos que fue entendida como un augurio de la conquista se desarrolla a través de una visión que remite, en sí misma, a la destrucción de la guerra:

*¿Qué pasará?
La gran estrella
cruza dejando hilachas de camisa desgarrada, y el cóndor
asediado de aves negras
rodó tuerto desplumado hasta la plaza.
(67)*

El siguiente fragmento caracteriza la ambición del conquistador entre una actitud pasiva y otra activa, guiada precisamente por uno de los símbolos asociados a lo mítico, como la conquista de las especias:

*Por qué tuve que amarte quién
me enloqueció en la conquista
de las especias si podía esperar mi paga
en la puerta del cuartel. Y desanclé mi vida.
(114)*

En muchos casos, la disposición metafórica puede no remitir plenamente a dos polos reales, pero condensan la trascendencia o el sentido que le otorga la interpretación del escritor. De esta manera, este lenguaje tropológico no impone un desarrollo puramente imaginativo: no despliega la emoción a través de imágenes herméticas, sino que las metáforas apuntan a esa interpretación del pasado. Este aspecto es especialmente evidente cuando el comparativo «como» es aplicado a estas visiones creadas a partir de referentes reales; en los siguientes ejemplos, el término comparativo arroja una interpretación no solo emotiva, sino que encierra un juicio histórico:

Y bajo la baja noche
el aire, bajo el aire la armadura,
abajo la piel herida siete veces
por la flecha salvaje. Y bajo
la lila cicatriz yo me pregunto
como si le averiguara su secreto al charlatán.
(63)

Pero yo veía ya el sitio del tesoro, como
marcado por una cruz: el Sur era una estrella
despedazando su oro contra el suelo
(66)

Es preciso
fundar un nombre apenas vísperas
de una capital, como una predicción.
(110)

Pero es grave
lo demás: ser porque sí, ilícito, de urgencia,
este empezar con un soldado y acabar
con un soldado, como un cuento de guerra.
(110)

Estos ejemplos muestran, en definitiva, de qué manera la construcción metafórica de estos poemas responde a una motivación histórica. Desde la selección léxica hasta las relaciones sintácticas, la forma y el lenguaje de *Los cuadernos de la Tierra* tienden a la proliferación, la suntuosidad y el barroquismo. Hemos tratado de demostrar que esta expansión formal responde a un intento por dar cabida a la subjetividad y el irracionalismo característicos del pensamiento y la expresión adoumianos.

Todos estos procesos metafóricos se desarrollan de acuerdo con los propósitos que el propio autor se había planteado para esta obra. La labor de reescritura del pasado es, en

esta poesía, una búsqueda que involucra todos los aspectos de este lenguaje: por un tiempo, expresión poética y reflexión histórica llegan a ser indisolubles en la imaginación épico-lírica de Jorge Enrique Adoum.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

VI

HACIA UNA REESCRITURA DE LA HISTORIA NACIONAL EN *LOS CUADERNOS DE LA TIERRA*

6.1. ANÁLISIS DE *LOS ORÍGENES*

6.1.1. Materia histórica: coordenadas del habitante originario

Cuando en 1952 aparecen, formando un díptico, *Los orígenes* y *El enemigo y la mañana*, se plantean como los primeros volúmenes de una serie de poemarios que han de recorrer la historia ecuatoriana. La poesía de Jorge Enrique Adoum se decanta, de esta manera, por una de las posibles vetas ya planteadas en *Ecuador amargo*, la de la recuperación del pasado nacional: a lo largo de casi una década, este proyecto determinará las diferentes búsquedas lingüísticas, estilísticas y temáticas que encontramos en *Los cuadernos de la Tierra*.

Factores tanto generacionales como personales coadyuvan para que el poeta emprenda esta exploración de una poesía épico-lírica, en lugar de una más directamente socio-política, como haría posteriormente. Durante estos años, la poesía ecuatoriana se encamina hacia la indagación histórica, como una de las etapas culminantes del proceso de construcción identitaria al que el género se había desplazado de acuerdo con las necesidades del contexto socio-político. Al mismo tiempo, la trayectoria biográfica de Adoum le había llevado a encontrarse inmerso, de lleno, en el proceso de creación de la que había de ser una de las obras más determinantes para el resurgimiento de una poesía de raíz telúrica y americanista a lo largo de todo el continente: durante su estancia en Chile, como secretario personal de Pablo Neruda, él mismo había mecanografiado fragmentos del *Canto general*, en cuyos versos encontramos el impulso inicial de estos *Cuadernos*.

Estos dos poemarios son los que muestran una mayor cercanía con la obra del chileno, cuya personalidad llega a entrecruzarse en la propia imaginación adoumiana. El esfuerzo por sacudirse dicha herencia se hace patente en una búsqueda de diferentes vías de superación de ese lenguaje aprendido y en la progresiva creación de una voz propia, como ya hemos señalado.

Los orígenes indaga las raíces más hondas de la historia ecuatoriana. Este mundo poético remite a una antigüedad casi atemporal a través de un irracionalismo alucinado: desde el primer verso, se despliega un torrente imaginario que nos remite al surgimiento de los primeros aborígenes en la noche de los tiempos. La exuberancia lírica, ramificada en distintos sentidos lingüísticos y visuales, arrastra al lector hacia la que es, en el fondo, una reflexión en torno a la identidad y la herencia.

Se configura así un relato genésico, más cercano al mito que a la historia; pero este tiene poco de edénico: se trata de la lucha del habitante aborígen ante una naturaleza omnipresente y todopoderosa. La fundación de la patria se remonta a su sustrato más básico: el poeta convierte la geografía en el principio mismo de la noción de historia. Este relato identitario se encuentra plenamente inserto en las coordenadas histórico-culturales del Ecuador del momento, como resume Iván Carvajal en una cita extensa pero significativa:

Todo relato que inventa una patria necesita remontarse a los orígenes, debe inventar el origen del pueblo, de la nación. Esta invención, en cada circunstancia histórica específica, se impregna con los efectos de las pugnas y disensiones ideológicas, de las contradicciones partidarias. La re-inventación del Ecuador después del «desastre» del 41 requería cierta unanimidad en torno a algunos aspectos: debía existir algún tipo de entidad nacional indígena antes de la llegada de los conquistadores españoles (de ahí que se insistiera en la invención del «Fabuloso Reino de Quito»), como lo denomina con inocencia y precisión Carrera Andrade; de ahí la biografía del gran antecesor indígena, *Atahualpa*, que escribe Carrión, o *El cuento de la patria*, de ahí la invocación de «Los Orígenes» en *Los cuadernos de la Tierra de Adoum*. Debía encontrarse una continuidad histórica entre la Real Audiencia de Quito y la República del Ecuador (de ahí la historiografía colonial centrada en Quito), y una continuidad entre la gesta independentista, los sueños bolivarianos, la fundación de la república y el presente. Luego de la descripción de la «geografía» y la «realidad social», de la delimitación del territorio, era necesaria la construcción de una «historia». Y toda historia nacional tiene su Génesis: comienza por el Origen más allá de los tiempos históricos. En el caso ecuatoriano, el Origen tenía que remontarse hacia los tiempos anteriores a la conquista hispánica, incluso anteriores a la conquista incásica: hacia el Reino de Quito, y más atrás todavía, hacia las primeras culturas que se asentaron en el territorio del Ecuador actual. La «cultura nacional» tiene la capacidad de absorber y apropiarse de todo cuanto ha dejado alguna huella en el territorio del Estado nacional, por más ajena que ella sea a la historia efectiva de la nación de estado. Así, la historia nacional ha creado «nuestros ancestros», que no son otros que los pueblos localizados en lo que hoy llamamos Valdivia, Salango, Manta, Guayaquil, Quito, Tomebamba, de cuya historia la cultura nacional se apropia como prehistoria. Junto a la demarcación del territorio, a la apropiación-posesión del espacio por el Estado nacional que

debe legitimarse continuamente, ante cada cambio surgido de un movimiento de expansión o comprensión, el relato de la historia nacional realiza una apropiación del tiempo, también movimiento de expansión o comprensión, según las circunstancias, que tiende a situar en el pasado remoto el origen de la nación. No sólo en el espacio, sino también en el tiempo deben situarse hitos, mojones, fronteras. La historiografía, aun cuando se escribe con el mayor rigor científico, es una construcción del pasado que se configura desde determinados intereses y perspectivas anclados en las vicisitudes y contradicciones del presente. Con mayor razón, «construye el pasado» una historia que tiene por propósito cimentar a la nación-estado y crear una «memoria colectiva» que sea fundamento de la identidad nacional. La ficción de los orígenes produce la ficción de una herencia y de una filiación. La identificación del sujeto que se fundamenta en la identidad nacional necesita de la garantía de un pasado prestigioso, en el que estaría implícito, de alguna manera, un destino colectivo que ahora lo alcanza y lo proyecta hacia un futuro, quizás tan glorioso como el pasado, y que le asegura la pertenencia a una historia y a una geografía que se recibe en herencia (2006: 214-215).

La dificultad para encontrar unos orígenes es que estos han de remontarse al lugar en el que la palabra escrita no alcanza. La construcción adoumiana plantea la unión de geografía e historia a través de una genealogía remota, en la que la abstracción lírica suple las carencias y las múltiples dudas de la historiografía: donde la memoria colectiva se pierde, la creación mítico-poética sustituye a la referencia.

Era preciso comenzar no solo antes de las conquistas incásica e hispánica, sino incluso del Reino de Quito: la realidad histórica de esta agrupación fundacional, sentada por Juan de Velasco ([1789] 1981), se encontraba, justamente, en pleno proceso de cuestionamiento. Basta observar las polémicas al respecto resumidas por Alfredo Pareja Diezcanseco (1981: XXXVIII-XLV) para concluir que el pasado ecuatoriano anterior a la época incásica difícilmente permitía hilar un relato reconocible, unificado y unificador.

En los poemas de *Los orígenes* encontramos cierto asidero en esos referentes previos (ciertos mitos, algunas alusiones arqueológicas, un intento por comprender esta cosmogonía primigenia), pero estos son insuficientes para la tarea pretendida: la necesidad de un inicio cohesionador lucha con la imprecisión y la búsqueda de un conocimiento histórico no solo verificable sino, ante todo, funcional dentro de la lectura emotiva que requiere esta poesía.

El mismo Adoum muestra su juicio respecto a esta época en *Ecuador: señas particulares*:

Creo que no tuvimos el comienzo que habríamos querido. Me refiero a los que aún andamos averiguando de dónde venimos para saber quiénes somos, suponiendo que, hechura de la historia, yendo hacia atrás se pudiera cambiar la realidad en la que estamos presos.

Es relativamente reciente el descubrimiento de que aquí hubo, no una «Confederación quiteña», de la que han hablado algunos historiadores, sino un sistema de «cacicazgos» o «señoríos étnicos», característica de los Andes septentrionales en la época inmediatamente anterior a la invasión incásica. Eran curacazgos dispersos: no hubo aquí nada equivalente,

aunque fuera de menores dimensiones, a lo que tuvieron mayas, aztecas, incas... (Nos libramos, por lo menos, de la tortura del origen distante: la antropofagia que los cronistas españoles nos adjudicaron en lo que sería Mesoamérica, aunque uno de ellos, refiriéndose a la crueldad de la Conquista, se preguntaba qué era peor: si el canibalismo con cadáveres o la devoración de seres vivos.) Es difícil para nosotros, los ecuatorianos: en los primeros mapas de lo que luego iba a llamarse América nuestro territorio aparece como una provincia grande y desarrollada, que contenía en su suelo culturas que, a juzgar por sus vestigios, aún hoy asombran, como las de Valdivia –sin parangón en ese período de América–, La Tolita, Chorrera, Jama-Coaque... Y era una provincia rica: exportaba, desde 3000 a.C., la concha bivalva spondylus, que fue considerada alimento de los dioses y que constituye la base de los preciosos ornamentos de Gran Señor de Sipán, cuya tumba fue descubierta, en el norte del Perú, hace apenas un decenio (2007: 63-64).

Esta búsqueda de un relato de origen remoto se observa, para el poeta, en la historiografía nacional, no tanto por su inexistencia como por una búsqueda constante que olvida que la identidad es una labor, en todo caso, de reconstrucción histórica:

Nostálgicos de que no hubiera existido ese Reino de Quito en cuya Historia nos hizo creer tanto tiempo el padre Juan de Velasco –y que continúa haciéndose creer a los niños en la escuela como parte de su formación patriótica²²⁵, no recordamos que la unidad nacional, o algo que se le asemeje, tardó siglos de batallas y de esfuerzos teóricos para concebirse como concepto y crearse como realidad en muchos países del mundo entero (2007: 72).

Ante esta complejidad histórica, *Los orígenes* construye su centro alrededor de la cosmogonía primigenia. El mito inaugural no exige exactitud, sino sentimiento: más allá de la temporalidad y la referencialidad precisas, se remonta a lo esencial: el hombre y el territorio.

El antepasado adquiere un valor no solo legendario, sino prácticamente abstracto, sin más atributos que su relación con el suelo patrio: la lucha por la supervivencia, la adaptación al medio, el sentimiento de unión telúrica por la difícil comunión con una geografía adusta y árida, pero amada y propia. Este himno a la propia tierra se convierte, también, en un canto al habitante originario y, con él, a una historia particular: la defensa de un antepasado

²²⁵ Nota del autor: «Jorge Salvador Lara presentó al Congreso Ecuatoriano de Historia'98, celebrado en Quito en noviembre de 1998, una ponencia titulada “El Reino de Quito según los relatos, crónicas y cartas del descubrimiento y la conquista: 1527-1580”, en la que sostiene que existen 41 documentos que se refieren a los pueblos de lo que habría constituido el Reino de Quito, escritos entre esos años: aunque el nombre de Quito no aparece en los nueve documentos anteriores a Cajamarca, consta expresamente en las fuentes posteriores. La primera mención de Quito aparece publicada en Madrid, en abril de 1534, tanto en la Crónica del Anónimo Sevillano, como en la de Jerez, “es decir antes siquiera de que Almagro y Benalcázar fundasen la ciudad de Santiago de Quito, el 15 de agosto de 1534, y de que Benalcázar funde [sic] de facto la villa de San Francisco de Quito, el 6 de diciembre de aquel año”. El debate a que pueda dar lugar esa ponencia solo puede ser útil, cualquiera que sea la conclusión a la que se llegue, a la afirmación de la identidad nacional en lo que se refiere a su origen» (2007: 72).

prototípico, absolutamente idealizado, pero cuyo diálogo y armonía con el propio territorio justifica el posterior sentido de pertenencia.

Esta exaltación de la unión entre el habitante y su territorio es un movimiento cargado de sentido ideológico, tanto respecto al pasado como para el presente. La naturaleza americana ha sido uno de los distintivos fundamentales de la región, no solo desde la Crónica de Indias, que dedicó incontables páginas al recuento de esta nueva topografía, sino desde las mismas cosmologías precolombinas, que ya concedieron una importancia esencial a la relación con el medio.

El *ayllu* o comunidad andina, pese a no ser mencionado de forma directa en los *Cuadernos*, era ya un aspecto conocido por aquellos años y Adoum no podía ignorar su trascendencia. No podemos pasar por alto que Benjamín Carrión, en su *Atahualpa*, hace numerosos comentarios al respecto:

El *ayllu* –pasando por sus etapas necesarias de hetairismo, fratrismo y gentilismo– es la unidad social indígena anterior al incario, y que le ha sobrevivido. Los incas aceptaron la forma de congregación humana que encontraron a lo largo de los cimeros valles Cuntis y Antis y de las planicies yungas; y realizaron su gran obra superestructural aprovechando ese pétreo basamento. Respetándolo siempre. Anexando –en el sentido de rigor– unos ayllus con otros. Tejiendo por sobre ellos un sentido de unitarismo, una vinculación de cultura, una ética común. Y, como en todo proceso imperialista, un sentimiento de orgullo, basado en la superioridad, que atraía otros y otros ayllus, afirmó la fuerza unificadora del incario (21)²²⁶.

El sentido comunitario y telúrico de esta organización social será un verdadero *leitmotiv* a lo largo de los *Cuadernos*: esa fundamentación de un sentido de pertenencia, frente a los

²²⁶ El mismo Carrión cita, en su texto, consideraciones centrales de algunos de los pensadores que habían ido reconstruyendo la historia andina. Valga señalar, en este sentido, dos apuntes complementarios de interés. Luis E. Valcárcel señala que: «Los Inkas no inventaron el comunismo agrario, porque desde antiguo los grupos sociales en el Perú eran grupos agrícolas y comunitarios. La tradición de tierra y frutos comunes es, pues, inmemorial. Por esta milenaria tradición podemos identificar a todas las asociaciones humanas dispersas en la vasta extensión tawuantinsuya como componentes de un solo organismo étnico. Agregación de campesinos, eso ha sido y continúa siendo la sociedad aborígen. El ciclo Inka impulsó, perfeccionó, llevó a su apogeo la primitiva organización. Es bajo la cultura del Cuzco que las instituciones económicas adquirieran todo su desarrollo y el vigor omnipotente que las hace sobrevivir en mucha parte» (1925: 165-166).

Un buen resumen de los caracteres fundamentales de esta organización es el ofrecido por César Ugarte: «Propiedad colectiva de la tierra cultivable por el “ayllu” o conjunto de familias emparentadas; aunque dividida en lotes individuales intransferibles. Propiedad colectiva de las aguas, tierras de pasto y bosques por la “marca” o tribu; o sea la federación de ayllus establecidos alrededor de una misma aldea; cooperación común en el trabajo; apropiación individual de las cosechas y frutos» ([1926] 2019: 9).

Por su parte, José Carlos Mariátegui –quien cita a los dos anteriores, entre otros muchos, plantea unos postulados similares: «El *ayllu* –la comunidad–, fue la célula del imperio. Los Inkas hicieron la unidad, inventaron el imperio; pero no crearon la célula. El Estado jurídico organizado por los Inkas reprodujo, sin duda, el Estado natural pre-existente. Los Inkas no violentaron nada. Está bien que se exalte su obra; no que se desprecie y disminuya la gesta milenaria y multitudinaria de la cual esa obra no es sino una expresión y una consecuencia» ([1928] 2007: 65).

abusos de los extranjeros o los dominadores, constituye aún hoy buena parte de las reivindicaciones de numerosos movimientos indígenas.

Los orígenes, en definitiva, representa el surgimiento de la conciencia humana en un pasado remoto, mítico, dominado por los elementos. Aunque, por esto mismo, la referencialidad histórica resulta más compleja, la poesía adoumiana cimienta la identidad ecuatoriana en unas razones que serán insistentes en toda la serie: la pertenencia a una geografía y una comunidad.

El esfuerzo por la adaptación al medio, entre la lucha y el amor, justifica el sentimiento de patria, el establecimiento de una stirpe. Esta será la base de una idea de destino y herencia que se convierte en una de las claves del poemario: la historia, con sus sucesivos sufrimientos y abusos, se revela como una justificación y, al mismo tiempo, como una obligación. Este largo proceso se tiende, en línea recta y a través de los siglos, desde ese habitante casi atemporal hasta el lector al que está dirigida la obra. Este viaje a la semilla encuentra en esta restitución remota las razones para la rebeldía, con un valor no solo emotivo, sino conativo, como hemos anticipado en capítulos anteriores: el pasado se convierte en utopía, en incitación al cambio del presente, en promesa de un futuro mejor.

6.1.2. Desarrollo poético: la historia como destino

6.1.2.1. Naturaleza y telurismo

Los orígenes está compuesto por cinco cantos o poemas largos, distinguidos únicamente por su numeración; esta indiferenciación plena, sin mayores mediaciones entre cada una de las composiciones, favorece la organicidad de la narración, la cohesión interna y, en fin, el aliento épico de la obra.

A lo largo de estos versos, asistimos al relato de la creación de un vínculo entre el habitante originario y la naturaleza que, de acuerdo con Guzmán Bárcenas, podemos resumir en cinco momentos (no exactamente sucesivos): el encuentro y la relación con la naturaleza; la búsqueda de la supervivencia; la adaptación, el reconocimiento y la unión con el entorno; y, por último, la conciencia y expresión de la propia autodeterminación sobre este espacio geográfico (2010: 167-169). Todo ello, en definitiva, para «fundamentar cualquier crítica en contra de todo tipo de imposición, dominación y expolio llevado a cabo en suelo latinoamericano» (2010: 174).

El desarrollo mismo del poemario tiene lugar a través de la configuración de una perspectiva compleja, capaz de incorporar los variados intereses de este propósito histórico: el mismo sujeto poético se escinde entre pasado y presente, entre lo singular y lo plural. Esta poesía adopta varias máscaras líricas, aspecto que será determinante a lo largo de los *Cuadernos*: la voz central se erige como representación del sujeto comunitario, hablante plural (o singular con matiz de colectividad) que es el protagonista de este ciclo; al mismo tiempo, otros momentos se acercarán hacia una voz narradora, irreconocible, mientras que el uso de la segunda persona transparente, en ocasiones, la presencia del autor.

El canto I ubica al lector en el mundo poético en el que se va a mover todo este poemario y, en gran medida, los restantes de la serie:

Soledad, aquí nos recibió la noche,
aquí tu amor de yodo, tu corpórea
violencia, como una paz de azufre.

Qué difícil, amor, tu territorio:
era la ceñuda geografía, la dentadura
lenta del océano mordiendo el hueso
de la orilla, y el jaguar
como un relámpago del suelo.

(29)

En estas dos estrofas, asistimos al surgimiento del poblador aborígen en ese mundo primigenio. El sujeto lírico tiene un carácter coral, lugar enunciativo que será dominante durante toda la obra, incluso aunque el plural de estos versos sea sustituido por un singular colectivo.

La inmensidad de esta naturaleza primitiva se refleja en la proliferación de elementos materiales, insuflados por un aliento poético marcadamente visionario: este medio ambiente es erigido no solo en el interlocutor al que se dirige el sujeto poético, sino que domina completamente la acción. Los mismos vocativos empleados para dirigirse a esta incipiente patria son expresivos de la dualidad en la que se mueve el poemario: soledad y amor.

Durante todo el *Cuaderno*, la relación con el territorio es definida a través de emociones contradictorias, oscila entre el amor y el odio, el rechazo y el reconocimiento:

Adonde vaya, tu boca me asesina,
donde toco territorio, el odio
de tu cal me está esperando, oh
rencor de lo árido y de este mediodía
que gobierna las olas. Mas la vida
violeta está en el alba, en el agua

que el cuenco recogió y me mezquina.
Pero sufro de ti, sufro
de vaho y cordillera, como
de un túnel que de pronto me llamase
y castigándome siempre me rodease
como una sal sin albedrío o tiempo.
(29-30)

Esta «poética del páramo» que Selenia Millares (2011: 195) observaba en *Ecuador amargo* se convierte, en este primer *Cuaderno*, en esencia de la identidad: el hábitat nacional es agresivo para sus propios habitantes, hasta el punto de que la inmensidad toda se vuelve un túnel amenazador, en unas imágenes que combinan lo agorafóbico con lo claustrofóbico. Sin embargo, este mismo poema insiste en el amor natural que el nativo desarrolla por su patria, pese a todas las dificultades:

Y amé tu odio, la furiosa presencia
de tus líquenes, la hostil cordialidad
de la cabuya; amé tu invierno errante, tu
buitre matemático sobre mi propia
bestia, tu rostro de madera
y cuero.
(31)

Aunque tras los dos cantos iniciales la naturaleza deja de ser el destinatario directo de estos versos, que incorporan otros intereses, su presencia sigue dominando la escena, en gran medida, por la configuración metafórica del lenguaje adoumiano.

A lo largo de todo el poemario, la imaginación del poeta favorece la contraposición entre abstracción y concreción. Por un lado, encontramos en estos versos una sensorialidad exacerbada, en la que predomina la presencia del entorno: la zoología, la botánica, la geología logran cabida en el poema²²⁷. Por otro lado, esta predominancia de lo natural no se reduce a la superficie física, sino que es reconstruida desde una profundidad sentimental: no se trata de su apariencia, sino de su sentido o trascendencia para el habitante originario. La insistente

²²⁷ Como señala Pablo Arturo Martínez Arévalo, el poemario es «la configuración mitopoética del mundo físico y natural, parte de la soledad inicial, primigenia, anterior a todo lo existente. Los ciclos naturales se organizan en torno a dos estaciones: El “fluvial otoño” (I 9) y el “invierno errante” (I 11). En estos ciclos naturales se presenta una “ceñuda geografía” (I 9) que se despliega en torno a los cuatro elementos naturales: Agua (fluvial otoño, torrente, granizo, lluvias, océano, olas), Tierra (madre isla, barro, sabana, piedra, territorio), Fuego (volcánica furia, fósforo, trueno, quemadura, lava, ceniza) y Aire (tórrida neblina, viento, ventisquero, polvareda, polvo, polen). A su vez, estos cuatro elementos se inscriben en tres órdenes diversos pero complementarios que individualizan la “ceñuda geografía”: El reino animal (jaguar, lagarto, caracol, cóndor, culebra, tiburón), el reino vegetal (ceibo, ortiga, líquenes, cabuya, madera, capulí) y el reino mineral (yodo, azufre, cal, carbón, piedra pómez, antracita)» (1990: 111).

coincidencia entre concreción y abstracción manifiesta, en este sentido, una gran carga poética.

La relación con el medio es resaltada mediante las cualidades visionarias de este lenguaje. Un elemento natural cede lugar a otro, es equiparado o confundido con él; la naturaleza se humaniza o se vuelve abstracta, mientras que el sentimiento cobra valor físico, orgánico o material. Los diferentes procesos adjetivadores y las variadas relaciones sintácticas crean imágenes en las que la naturaleza se carga de sentidos simbólicos y valores que la trascienden. La multiplicación verbal, en definitiva, supone un desorden expresivo que hace partícipe al lector de una confusión perceptiva²²⁸.

Este proceso de creación poética favorece la insistencia en ese vínculo entre el habitante originario y su medio que constituye el punto central del poemario. Esta relación telúrica se convierte, además, en consciencia histórica: la unión con la tierra trae aparejada la conexión con los antepasados, cuya figura se hace palpable a través de este mismo paisaje.

El nexo entre el poblador aborígen y su tierra implica un sentimiento de pertenencia, un primer reconocimiento de la patria. El territorio natal se vincula, entonces, no solo con el lugar, sino con la gente: con el paso del tiempo, la misma naturaleza se convierte en un vínculo con los antepasados. Esa doble raíz, tierra y stirpe, se confunde en el sentimiento nacionalista, cuyo origen es configurado desde el primer canto de esta obra:

Entre las hojas del fluvial otoño
está mi vieja lágrima mezclada
como un rocío familiar a su simétrica
dulzura; tras la almohada del ceibo
está el fantasma, el difunto
con su lágrima seca que gotea
a las raíces.
(29)

El poema IV retoma directamente estas imágenes en las que, indistintamente, la naturaleza se presenta humanizada y los habitantes indiferenciados de los elementos:

El viento silba y silba
como un desterrado; recuerda

²²⁸ De hecho, son pocos y llamativos los casos en los que la metaforización de este poemario escapa de esos presupuestos. Ya comentamos en el capítulo quinto el canto II como ejemplo de metáforas irracionales y herméticas, que también podemos observar en otros versos, como los del canto III, que adquieren un carácter anacrónico dentro del poemario: «guardando tu vertebrado / teatro andino, tus botánicos telones, / y ese decorado de temporal y trueno / a donde entró, actor de la meseta» (33).

el árbol la hazaña del sembrío:
generaciones de roca y de nativos
la sostienen orando.
(35)

6.1.2.2. Los primeros antepasados

Aunque el habitante nativo aparece desdibujado frente a la importancia del medio –e incluso dominado y caracterizado, ante todo, por su relación con aquel– los intentos por representar un retrato de este ecuatoriano originario suponen la primera tentativa, en la poesía de Adoum, por introducir elementos directamente derivados de la historiografía.

El acontecer de la historia irrumpe paulatinamente en *Los orígenes*. Ya en el canto inicial, para resaltar esta hegemonía del entorno, nos encontramos ante una negación basada en la prolepsis, de modo que anticipa posteriores amenazas:

No era el enemigo ni la malaventura. No fue
la flecha que acecha tras el árbol
ni el hombre que mira tras la flecha:
antes de la emboscada, era la vacilante
tierra que se llevó el torrente, era
la voluntad estéril que me azotó las manos
para que olvidaran su memoria de labranza;
fue en la estación inoportuna, el muro
de piedra pómez respirando en sus caries,
el granizo que traía su incesante
lágrima de azote, el sol
con su disturbio sin misericordia.
(30-31)

Es el canto III en el que Adoum practica, de manera más evidente, el proceso de construcción del discurso poético a partir de referentes históricos que será característico de los *Cuadernos*. En estos versos, frente al desarrollo más libre de la subjetividad que domina en este poemario, observamos la incorporación de alusiones históricas de diverso cuño; no se trata, todavía, de las metáforas cargadas de sentido histórico que encontraremos más tarde, pero la imaginación adoumiana muestra un incipiente interés por discurrir mediante referentes historiográficos.

La estrofa inicial de este poema continúa ubicada en este dominio absoluto de la naturaleza, pero sus imágenes derivan de la narración acerca de un diluvio remoto, leyenda prácticamente universal y también presente en la tradición ecuatoriana²²⁹:

No quedaba de las inundaciones
sino la caña muerta, sino
la transparente orina de la tierra,
y del descubrimiento de la fruta
una escala a peldaños de veneno.
(32)

En este mismo sentido, encontramos la que parece una anticipación del destino incaico:

Ay, la silla del ausente está mirando
el crepúsculo vacío que la ocupa;
el aroma de la mar en celo me hace
buscar en derredor.
(32)

Y, sobre todo, se puede apreciar en algunos puntos la acumulación de alusiones, más o menos evidentes, a diferentes mitos o tribus originarias:

Gigante involuntario, nieto
de la piedra, víctima del pajonal
airado sin bálsamo ni olor: allí
representaba su oficio de metales
y de guerra, prolongaba su estirpe
chibcha, su amazónica paz,
su parentesco remoto con los astros.
(33)

En esta estrofa, las diferentes imágenes se construyen a partir de esas alusiones históricas: el vocativo deriva de una leyenda indígena, recogido más tarde por la Crónica de Indias, acerca de la existencia de poblaciones de gigantes; la adjetivación imaginativa proviene de la mención a una de las etnias originarias (chibcha) y a un concepto utópico-geográfico (las amazonas). Estos versos no llegan a una verdadera precisión, y podemos considerar que algunas de las posibles referencias son difíciles de averiguar por completo; sin embargo, estas confieren una aparente carga semántica de rasgos identificadores, a partir de los que

²²⁹ Por ejemplo, González Suárez menciona la conservación de este relato, que no duda en relacionar con el diluvio bíblico, por parte de los Cañaris (2007: 88).

definir al territorio y sus habitantes. El poeta acumula atributos iniciales que, como en la historiografía, remiten a un origen mítico, múltiple y heterogéneo.

Cuando cierto transcurso histórico irrumpe en el predominio atemporal de la naturaleza, aparece también la injusticia. Desde este inicio remoto, el desarrollo de la civilización es visto como el dominio de unos pueblos por otros; el expansionismo es, para el poeta, siempre el producto de abusos e imposiciones:

Yo buscaba mi ídolo perdido,
patriarca cereal: buscando su familia
de innumerable polvo, sobre
su diurético pabulo extendí mi orgullo
y mi amargura, y fue mía la tierra
a fuerza de esponsales y de armas:
sangre y sangre.
(33-34)

Entre los medios de posesión de nuevas tierras, Adoum incluye tanto las armas como los pactos, aunque en ambos casos la coordinación final indique un mismo resultado, engrandecido en su valor semántico por la repetición. El establecimiento de alianzas alude, directamente, al matrimonio: esta mención cobra especial interés, pues anticipa la unión entre Incas y Quitus que tendrá lugar en el poemario posterior y, además, ofrece una primera imagen del papel de la mujer en la historia, desarrollada en los versos siguientes:

([...] descubrí en el combate
el sangriento sistema de la rosa, puse
las yemas en mujer y descubrí el velludo
sistema de sus pétalos. La llevé
a mis rodillas, la volví a sus adentros,
como si odiándola persiguiera su ruina,
como si hubiera sido mi única caverna.)
(34)

La estrofa es marcadamente irracionalista, pero podemos entrever algunos sentidos que serán confirmados por el desarrollo posterior de los *Cuadernos*. Aunque la voz poética, como hemos señalado, se ha mostrado como un indefinido colectivo, observamos en este momento que se revela como un lugar de enunciación masculino: la mujer va a aparecer como una referencia secundaria y subordinada en el desarrollo de la historia. Además, su papel se encuentra más cercano al de objeto que al de sujeto; si esta idea está implicada por la equivalencia entre esponsales y armas de la estrofa anterior, en estos versos la evidencia es mayor:

en primer lugar, mujer y naturaleza son equiparadas, a través de las imágenes referentes a la rosa; en segundo lugar, su valor oscila también, entre el odio y el deseo, hasta culminar con una visión que tiene tanto de valoración de la mujer como refugio o tabla de salvación como de dominación y encarcelamiento. A lo largo de todo este ciclo poético, como veremos, el sujeto femenino apenas llegará a incorporarse a la historia.

6.1.2.3. Herencia y conciencia histórica

El habitante originario, por tanto, solo puede ser delineado en *Los orígenes* con trazos gruesos: su carácter remoto, plural y recóndito lo hacen difícilmente aprehensible, si bien permite el acercamiento a algunas de las que serán las características centrales del desarrollo histórico de los *Cuadernos*, como la dominación del hombre (y, en particular, la mujer) por el hombre. En consecuencia, esta figura del antepasado se convierte, más que en una concreción conocida por sus particularidades, en una reivindicación abstracta: por encima de una referencialidad compleja, esta figura arquetípica supone el fundamento para una toma de conciencia histórica y la restauración de una herencia propia.

Los dos cantos finales del poemario adquieren un mayor didactismo, como si el poeta quisiera insistir en los conceptos cardinales sobre los que se va a construir este mundo poético. La perspectiva se vuelve más externa, con un carácter expositivo que se acerca a la exclamación y la denuncia.

El canto IV supone la reivindicación del habitante originario en su propia voz; el sujeto poético se dirige a una segunda persona que parece ser el mismo lector del poema y al que apela, directamente, como su heredero:

Yo te hablo desde el ferruginoso
silencio de las vértebras, desde
el lugar en donde me golpeó el arrecife
y me hizo falta el otoño. Aquí,
un día, Varón Por Excelencia,
como un estambre de metal y raza
aparecí, empapado de luna. Y construyendo
la cosecha que el suelo conmemora cada
año, fundé la vida y su antología:
forma que aprisiona el fango, la duradera
huida del polen que te entrego.

Yo descubrí la primera edición

de los racimos. Yo te indiqué
el sitio de la fruta. Abrí los cerrojos
del agua, los cajones del limo.
En mi país de lluvias cavé trampas
para la crin del rayo. Establecí
el momento del cereal, los reglamentos
de la polvareda, la cambiante
voracidad de mi pantano. Sin uso
entre los helechos, encontré
al primer dios que me pertenecía:
la culebra que pasa como el día.
Y dios me mordió a traición en el destino.
Así dejé mi rúbrica descalza
sobre el suelo, mi ancha propiedad
de territorio y duración.

¡Conózcense las dimensiones de la tierra
merecida, cuéntese el tesoro sucesivo,
respétense los linderos que yo mismo
tracé ante el violento resplandor
de la hoja que me hería: el amoroso
mar, la piedra amiga, el cóndor
y el mineral como señales, y toda
mi vestidura vegetal sembrada al viento!
(35-36)

En los primeros versos, el hablante lírico insiste en ese lugar de enunciación que ha sido configurado a lo largo de toda la obra: las imágenes locativas inciden en la importancia de este espacio originario, desde el que se apela al lector. Nos encontramos ante una reivindicación del derecho del habitante natural respecto a su patria, adquirida por el esfuerzo; es, por tanto, la asunción del mismo proceso histórico que se ha plasmado a lo largo de los cantos anteriores.

El poema discurre, en su segunda mitad, a través de una serie de visiones que remiten a un mismo campo semántico, que podemos agrupar bajo el concepto de legitimidad. Se trata de un ejemplo de lo que en el capítulo quinto considerábamos metáforas anacrónicas, hasta el punto de que en principio llama la atención este cambio de registro en una imaginación dominada por un irracionalismo estrechamente ligado a la naturaleza. No obstante, esta construcción imaginaria responde a un mensaje ideológico central a lo largo de esta serie de poemarios: la restitución de los derechos de los pobladores y trabajadores americanos sobre su propia tierra. Más allá de ese desarrollo metafórico extemporáneo, nos encontramos ante uno de los soportes centrales del mensaje de los *Cuadernos*: esta será la base sobre la que se construyan posteriores críticas a las injusticias, dominaciones y conquistas a los que ha sido sometido el habitante ecuatoriano.

El yo poético reclama su lugar como el legítimo dueño de su tierra a través de diferentes imágenes, ligadas o superpuestas: la construcción de la cosecha, cuyo carácter cíclico es visto como una conmemoración; la fundación de la vida y (recordemos la función visionaria de las coordinaciones) su antología; en consecuencia, esta deriva en el descubrimiento de la fruta, que resulta ser «primera edición / de los racimos». Aunque de manera secundaria o menos directa, también responden a esta misma idea de posesión las imágenes de «los cerrojos / del agua» y «los cajones del limo», tras los que regresamos a la apropiación o propiedad: los «reglamentos», aunque resulten ser «de la polvareda», y los tres versos que cierran esta estrofa, con la «rúbrica descalza», muestra de la herida que este habitante deja sobre un suelo que resulta ser «mi ancha propiedad / de territorio y duración», la herencia de naturaleza e historia.

La estrofa final termina *in crescendo*: el tamaño de «la tierra merecida», propio tesoro cuyos «linderos» o fronteras han sido trazados con esfuerzo, en lucha contra el propio hábitat, que oscila entre la agresividad, el amor y la amistad. La patria no conoce más límites que los impuestos por los elementos naturales: mar y piedra, cóndor y mineral, la vestidura vegetal sembrada al viento. Estas imágenes, especialmente la última, condensan la marcada unión con el medio expresada en estos versos: habitante y naturaleza, cielo y suelo son, en el fondo, una misma sustancia, sin verdaderos límites entre ellos.

El canto V complejiza todavía más la perspectiva poética, con una experimentación en las voces que anticipa la evolución posterior de los *Cuadernos*. El poema inicia con una nueva reformulación del telurismo central de la obra²³⁰, pero enseguida se centra en una restitución de la propia genealogía; la importancia de la herencia, que emparenta al yo poético con los antepasados, es simbolizada por la sangre, unión biológica elemental, y por la geografía, convertida en un cementerio, mapa vertical del que se desciende a través de las generaciones precedentes:

Pero, de pronto, la sangre
me golpea con su animal tendido,
me empuja, llevo a fondo
y rectifico: Señor, mi geografía
es un ancho cementerio repetido,
un mapa vertical. ¡Tambor,

²³⁰ «Mi talismán de barro y el fluvial / progenitor de donde vengo, / me circundan ahora, entre / dulces cilindros y entre herrumbres. / Si alguien me pregunta / mi apellido, yo respondo: Hay / una mujer y un árbol en mi origen, / una mujer y el rayo. Y pienso / en ti, lúbrico arco iris, madre / isla saludable, padre océano / que estás a mi costado» (36).

tambor tocado desde adentro
por los muertos, campana
derramada de la sangre!: a pura
zona de sonido caigo, como
el pez, hacia las reuniones.
(36-37)

A lo largo de estos poemarios, la stirpe ecuatoriana mostrará un atávico reconocimiento de los peligros, como parte de su legado; la sangre no solo es parentesco, sino también instinto, temor aprendido a lo largo de los siglos: golpea como un corazón acelerado, animal tendido pero alerta, en un aviso que resulta tambor o campana desde el fondo del ser. Es esta una de esas estrofas de simbología marcadamente nerudiana (la campana, el pez) que, en una combinación que ejemplifica bien el proceso de creación de la voz poética de Adoum, se entremezcla a continuación con otra influencia evidente:

Desde abajo mis manos, como de una
nave hundida o una sepultura, alzan
huesos de mi propia familia, hilachas
del natural amor, del orden alterado
de la pluma. Alguien llega
cada día aportando banderas a la arena.
Entonces saludo con un hombre (Padre,
¿estás ahí?, pregunto), tropiezo
con su arma capital (Padre, ¿estás?),
y hallo su cráneo de quiteño antiguo,
lleno de agua turbia y de semillas,
como una copa volcada en otro siglo.
¿En dónde está tu piel besada
por los pétalos del año, dónde
tu pierna muerta a pura cal?
Aquí estaba Puruhá con su hombre
azul helado; recuerdo orillas: era
el estero huancavilca, el pequeño redoble
de la fiebre en el pantano; tal vez
Puná, su tiburón triunfante
o su ola de vértice ahogado.
(37)

Los ecos residenciales se combinan con una temprana tendencia a la coloquialidad, a través de esa inclusión de breves voces llamando al padre que no pueden sino recordarnos a Vallejo. El sujeto poético busca su herencia en lo más profundo de la tierra y encuentra los restos de huesos antiguos como hilachas: repletos de amor familiar a los antepasados, muestran también la temprana alteración por culpa de las invasiones, en dos imágenes de significado similar a través de la antítesis. La historia es el relato de los extranjeros que llegan a esta tierra

a plantar sus banderas, símbolo de la posesión y el control. Como consecuencia, la voz busca nuevamente respuestas en la progenie y la topografía: encuentra su legado, como una copa volcada en otro siglo que resulta, en realidad, el cráneo de los que iniciaron la estirpe con su propia muerte; pero esta resulta fecunda, repleta de agua (aunque turbia, no exenta de dificultades) y de semillas.

Las interrogaciones por el padre se convierten, en mitad de una estrofa, en un diálogo directo con ese tú originario que se mantiene hasta el final del poema. Los versos siguientes evidencian en mayor grado el mensaje político y la finalidad utópica de esta poesía:

En este mismo sitio espero un día
sin ceniza, un día en que mi madre
no presienta que me apuntan por amarte,
un día en que no me gritaran por mi traje
o por mi oficio, en que no me persiguieran
por esta vocación de territorio. Y bajo
el día estás tú, conquistador sin paga,
único conquistador y cabecera.

Todo

te pertenece: el polvo, su zócalo
de mártires y esta ira sulfúrica
que me defiende de la resignación.
(37-38)

El regreso al pasado se revela, finalmente, como un intento de comprensión del presente y de construcción del futuro: en este sitio, el de los antepasados, el poeta reivindica un mañana mejor, en el que pueda vivir en paz; bajo ese día, justificándolo y preparándolo desde los inicios, está el aborigen, verdadero conquistador del territorio ganado con su esfuerzo. El poemario cierra con una restitución de esa línea genealógica, fundamento de la identidad y justificación de la lucha presente:

¡Para quién, si no para el hijo,
dejaste en su lugar las cosas!
¡Para qué visitante, si no para el hombre
próximo, dispuesto el aposento, tranquilo
el río, para él servido lo terrestre!
Y cuanto encuentro, tú lo estableciste,
y cada esfuerzo mío, tú lo soportaste,
y cada aureola del vuelo, sobre ti
se describe. Ahora puedo calcular,
resumo, sé cuánto definiendo, digo: Una
resistencia sin lamento, un solo
combate sin cesar por lo mío, ése
es mi principio, así me llamo.

Y tú
estás mirándome desde tu último
retrato destrozado, desde tu tierra
tuya: de esto hace tanto tiempo
con un muerto adentro, tanta zona
vestida de heroica primavera.

Y en la arena distingo la voz de tu ceniza,
y entre la hierba me señalan tus cabellos
mi destino, y tu antigua voluntad me grita
en las regiones:

Todo lo heredas
tú, tú sólo, ecuatoriano, hijo
puntual, pariente establecido
en el sitio del amor y del esfuerzo.
En ti pensaba cuando no moría, cuando
salvé mi hueso del pozo de la fiera.
Para ti hice esta patria de agrupada
hermosura, mi patria, la nacida
de estos sufrimientos de que te hablo.

Y de otros sufrimientos que a ti sólo,
sólo a ti te estaban destinados.
(38-39)

Este diálogo con el habitante originario concluye con una insistencia en la idea de legado. Toda la actividad humana, desde el inicio, se justifica como el establecimiento de un patrimonio para la estirpe; los paralelismos son claros al respecto: todo lo logrado viene de este antepasado originario, en el que la voz encuentra su identidad, su nombre, que es resistencia sin lamento, combate sin cesar. La misma naturaleza muestra los signos de esta unión: los antepasados permanecen en el territorio, la ceniza de su voz habla desde la arena, sus cabellos se entrelazan con la hierba como una señal, cada lugar se vuelve un recordatorio de esta voluntad antigua que habla y grita a su descendiente.

En los últimos versos tiene lugar un cambio de perspectiva: ese predecesor al que se dirigía el sujeto poético hasta el momento toma la voz. Esta máscara poética se dirige al poeta y los lectores, de manera que el valor conativo crece para la culminación del poemario: se exhorta, al receptor, a ser digno de esa herencia, de esa patria construida con el amor y el esfuerzo, y a soportar la parte de sufrimientos que ese legado conlleve. El destino, en definitiva, queda ligado a *Los orígenes*, como los mismos cimientos de este viaje épico-lírico.

6. 2. ANÁLISIS DE *EL ENEMIGO Y LA MAÑANA*

6. 2.1. *Materia histórica: una revisión de la conquista incásica*

Aunque publicado por primera vez junto con *Los orígenes, El enemigo y la mañana* resulta un nuevo escalón en ese proyecto de creación de una poesía épico-lírica que son *Los cuadernos de la Tierra*. Este segundo poemario supone la plena entrada de la materia histórica en el mundo poético: estos versos se pueblan de referentes derivados de la historiografía, a través de diferentes ejercicios de intertextualidad y reformulación de esos elementos precedentes. El descubrimiento y desarrollo de nuevos procedimientos a partir de esa finalidad marca el proceso de evolución del lenguaje poético de Jorge Enrique Adoum y anticipa las que serán las señas de identidad de esta etapa de su producción literaria.

Los diez cantos que componen este segundo volumen de los *Cuadernos* reconstruyen el relato de la civilización de los incas, desde su origen hasta su momento de máximo esplendor, que se corresponde con su expansión hasta los territorios del actual Ecuador. La creciente importancia de la información histórica se observa en el desarrollo argumental del poemario: las alusiones al pasado incaico jalonan el recorrido poético de esta obra, de modo que se multiplican las citas, alusiones o versiones derivadas de elementos provenientes de la historiografía.

Frente a ese tiempo originario y la identificación del yo con el mundo natural que hemos observado en *Los orígenes*, la irrupción de los incas en *El enemigo y la mañana* supone el verdadero inicio de la historia; esta, de acuerdo con la visión del poeta, se configura a partir de una idea central que podemos entroncar con el materialismo histórico como ideología de fondo, pero no como programa directo de la obra: el esquema básico –y más sentimental que intelectual– se reduce a una oposición entre dominados y dominadores, relacionada a su vez con aborígenes y conquistadores.

La estructura del poemario se vertebra a partir de la narración de algunos de los mitos centrales de la civilización incaica, como hitos claros y precisos. Los cantos centrales guían esta labor de reescritura poética a través de un paralelismo explícito con la historiografía: el mito de origen en el canto I, un episodio central como es el de Viracocha en el canto V, y la anexión de Quito al Tahuantinsuyo con la unión del Inca Huayna-Cápac y la princesa Shyri

Paccha en el canto IX²³¹. Estos poemas suponen una reescritura de los mitos centrales de esta cultura, de acuerdo con un ejercicio intertextual en el que el poeta no solo recupera este pasado sino que lo interpreta desde una perspectiva crítica.

Los cantos restantes se configuran a partir de dos grandes intereses: la primera mitad del poemario conforma una narración totalizante que trata de reflejar la vida cotidiana durante el Incario; la segunda mitad, por el contrario, se convierte paulatinamente en un canto a la resistencia del poblador aborígen, y en una reflexión metapoética acerca de la historia y las relaciones de esta con la propia obra adoumiana.

La mayor dependencia respecto al referente implica una necesidad de ampliación técnica y formal de este lenguaje para dar cabida a ese discurrir de la historia. Este aspecto se observa, especialmente, en la construcción de la voz poética: el lugar enunciativo prolonga los planteamientos básicos establecidos en el poemario anterior, pero también los amplía y complejiza en diversos sentidos. Son varias las máscaras que el poeta utiliza a lo largo de estos versos. Por un lado, las voces no identificables oscilan entre la búsqueda de una objetividad capaz de narrar el pasado y la subjetividad de la presencia autoral, que llegará a irrumpir de manera clara en estos versos. Por otro, el sujeto principal continúa siendo esa colectividad popular a la que el poeta hace protagonista, pero, además, comparte espacio con personajes históricos identificables. En este sentido, el poeta incorpora la voz directa de diferentes Incas, para la que reserva la utilización del entrecomillado, marca tipográfica exclusiva de este yo poético que, en cualquier caso, no busca una representación individual exacta, sino que aparece como representante de la autoridad, como símbolo del poder.

El enemigo y la mañana esboza una revisión problemática de la civilización incaica. En estos poemas se hace patente el interés por la poetización a partir de elementos históricos previos; la relación con una serie de hipotextos es central en buena parte de la obra: la lectura de obras de diferente índole acerca del Tahuantinsuyo, como las del Inca Garcilaso de la Vega, Juan de Velasco, Federico González Suárez o Benjamín Carrión son referentes fundamentales para el conocimiento que Adoum muestra en sus versos. Sin embargo, estas lecturas no explican por sí solas el material poético de estos versos, que no se plantea como una recuperación histórica pretendidamente objetiva.

²³¹ Un único aspecto rompe la equidistancia entre estos poemas: que este último canto sea el IX y no el X, último del poemario; esto se explica por otra tendencia interna de los dos primeros *Cuadernos*, como es la necesidad de concluir con un mensaje de carácter metapoético e intencionalidad conativa.

Los acontecimientos, datos o anécdotas encontrados en esas lecturas se convierten en materia prima con la que Adoum imagina un mundo poético que responde a sus propios intereses; la revisión de la historia de los Incas se construye sobre una base de conocimiento histórico, pero, sobre todo, sobreimpone la interpretación subjetiva del poeta. La reescritura en clave sociopolítica, comprometida no solo con el pasado sino con el propio presente, resulta el verdadero mensaje central de esta poesía²³².

La llegada de los Incas es vista como la primera conquista de la serie de invasiones y abusos que caracterizarán la historia ecuatoriana. Esta compleja valoración no es exclusiva del autor, como apunta en *Ecuador: señas particulares*:

Vino luego la conquista incásica. (Cincuenta años después, los españoles encontraron aquí las últimas anexiones territoriales de un Estado expansionista que se había establecido en la franja occidental de la *America Meridionalis*, al cual, empleando, por analogía, un término que ellos conocían bien pero que no se ajustaba a la realidad de acá, llamaron «Imperio».) La resistencia a los incas debió haber sido tenaz y, el conquistador, feroz: historia o leyenda, lo atestigua el nombre de Yaguarcocha, «Lago de sangre», dado al sitio de la última batalla. Pero buscando un momento preciso donde situar el comienzo de nuestra identidad, son mayoría quienes juzgan con cierta complacencia algunos hechos sucesivos de entonces: la paz sellada por Huayna Cápac entre los brazos y las piernas de la princesa quiteña Pacha, el establecimiento de Quito como asiento secundario, después del Cusco, de su gobierno, el nacimiento de Atahualpa y, poco antes de la llegada de los españoles, la victoria de su «hijo predilecto» sobre Huáscar, concebido dentro de la ley, en su hermana. Curiosamente, en ese momento de la conciencia histórica no se advierte un rechazo de esa conquista teocrática y militar como de la que vino más tarde: parecería argumentar que éramos más o menos los mismos, que aquí no había naciones todavía, de modo que no fue propiamente una conquista, como la de los españoles, extranjeros, distintos... Pero no hay certeza de que la celebración de las cosechas se asemejara a la adoración al Sol de los incas, ni que todos los curacazgos tuvieran igual forma de autoridad o gobierno, ni instituciones similares. En cuanto a la lengua, el actual quichua del norte difiere del que se habla en el sur, lo que probaría el traslado a nuestro territorio de grupos mitimaes: cuando la Casa de la Cultura Ecuatoriana publicó en 1955 el Diccionario Quichua-Español, de Luis Cordero, los «errores», que no lo eran, fueron señalados por estudiosos de la provincia de Imbabura (2007: 64-65).

Esta perspectiva cuestionadora está condensada en el mismo título del poemario a través de la identificación implicada en la coordinación: la mañana, símbolo lumínico (y, por tanto, culturalmente asociado a rasgos positivos) que alude al advenimiento de una dinastía que se consideraba descendiente del Sol, adquiere una lectura negativa, al anticipar hostilidad, antagonismo, adversidad.

²³² Este es el motivo principal por el que Adoum, como advertía en el prefacio, no trate de ser imparcial. En consecuencia, los Incas serán criticados en este segundo volumen de los *Cuadernos*, mientras que en el tercero serán idealizados: no se trata de una incongruencia histórica, sino de un cambio en su papel, de perpetradores a víctimas; el poeta busca, en todo momento, aliarse con los derrotados y contra los poderosos, con la voz cuestionadora y la denuncia del vencido frente al discurso oficial del vencedor.

Esta poesía no apunta a una mera reproducción de los hechos, sino a su reinterpretación y reescritura: el valor imaginativo de estos versos demuestra la capacidad del poeta para acumular significados de carácter irracional a partir de elementos provenientes de la historia. El ímpetu visionario del poemario anterior no se encuentra tanto atemperado, como reconducido: la exuberancia y multiplicación formal se dirige, cada vez más, a esa dualidad entre encubrimiento y develamiento de sentidos históricos que consideramos característicos del lenguaje de *Los cuadernos de la Tierra*. Bajo esas capas de una subjetividad igualmente exacerbada, encontramos no (solo) un gusto por las capacidades poéticas del lenguaje, sino un valor didáctico creciente: la interpretación lírica responde a determinados sentidos que derivan de la intencionalidad histórica; este metaforismo, en fin, se despliega, cada vez más a menudo, a partir de una determinada interpretación de base histórica, social o política.

Como si el autor hubiera adquirido plena consciencia de sus intereses con este proyecto épico-lírico durante la propia redacción de estos dos *Cuadernos* iniciales y hubiera decidido dejar muestra de ello en la propia obra, los versos finales de este poemario muestran una reflexión metapoética; para finalizar, Adoum insistirá en la importancia de conocer el pasado, y en la capacidad de la memoria para comprender, denunciar e incluso transformar el presente.

6. 2. 2. *Desarrollo poético: luces y sombras del Incario*

6. 2. 2. 1. Una reescritura de los mitos del Incario

En el primer canto, Adoum nos ofrece una reescritura del mito genésico del Incario. Como ya hemos estudiado en el capítulo quinto, al analizar este poema desde el interés por el desarrollo de la imaginación poética adoumiana, el poeta no solo recupera algunos de los símbolos más conocidos de este relato originario –de acuerdo con la versión del Inca Garcilaso de la Vega– sino que los impregna de una subjetividad abiertamente cuestionadora. Estos versos representan la transición entre el predominio de la naturaleza del poemario anterior y el surgimiento de la historia como la entiende el autor: la lucha entre poderosos y oprimidos. En consecuencia, la simbología derivada de la leyenda de Manco Cápac y Colla Mama Oclo se revisita desde una imagería negativa, que anticipa temas que serán centrales a lo largo del poemario como el imperialismo teocrático, el expansionismo militarista o el abuso de la mujer:

El lacustre
sacude sus orígenes, mira
su destino en el talón y toca
a su mujer, su hermana herida
por sémenes imperiales. Y pronto,
audaz como una campanada, anuncia
el alba y dice: «Es la primera
hora del gentío. [...]»
(41)

En el centro mismo del poemario, nos encontramos con otro de los poemas contruidos, en su totalidad, a través de una relación intertextual con la tradición incaica. El canto V es una revisión de uno de los episodios histórico-míticos centrales de esta cultura, el de Viracocha:

«Falsificador de la misión, hijo
mío, en ti confiaba, como en el eco:
apacienta tu furia, boca abajo
en el estío, deja en paz navegar
al mariner. Destiértrate
y regresa cuando hayas comprendido».

Y, de repente, el díscolo, olvidando
las recuas de pergamino, volvió
a recoger los trozos de su voz caída
en pedestales y atrios, a recomponerla
a la manera de los profetas cuando aciertan:
Te había prevenido.

«Ah loco, instigador
de la rencilla, visionario diurno:
¡tus cuentos de barbudos, tu incorregible
profecía que me estorba!».

Pero a tres lunas del plazo, he
aquí el descalzo correo del imperio:
¡Defiéndeme de mi soledad! ¡El poblador
ha huido, construye su caverna
y ya la habita como un cántaro funeral!
Quedó desguarnecido el corazón.
Huérfano de pronto, ¿quién va a protegerme
de mi hermano? ¿Quién ha de traernos
las provincias del agua? ¡Recoge
al compatriota disperso, desarma
al disoluto, retócame el harapo!
¡Defiéndenos tú, desobediente! ¡Hanse cumplido
la promesa del aparecido y tu corazonada
de animal cerca de la trampa!

Mas he aquí la reconquista del héroe
que se asusta, he aquí las hierbas olorosas
que van de tu cabello a tu cadáver,
y la embriaguez de los desnudos

y el delirio de su aceite.

Las muchachas se disputan esta noche
tu costado triunfal y la benéfica
violación bajo tus labios.

¡Usa la borla
que heredó tu frente! ¡Usa
la litera transmitida desde el lago!
¡Tú eres quien convirtió el árbol
en guerrero y en soldado
sin término a las piedras! Tú eres.
¡Tú predices, tú hueles el peligro,
tú nos guardas! No tememos
más fecha de zozobra. ¡Tú eres
el mejor, el más amado! ¡Salve,
Viracocha, salve dios adolescente!
(48-50)

Estos versos plantean una reinterpretación, completa y detallada, de la historia de Viracocha, de acuerdo con la versión narrada por el Inca Garcilaso en sus *Comentarios reales* (libro IV, caps. XX-XXIV [1976a: 204-214], libro V, caps. XVII-XXI [1976a: 246-257]) y, también, la interpretación que de este episodio plantea Benjamín Carrión en *Atahuellpa* (en el capítulo «La profecía de Viracocha», 2002: 61-81). Aunque el poema resulta complejo si lo alejamos de ese contexto previo, una lectura comparada revela el proceso de reescritura seguido por el poeta.

La composición muestra la experimentación de Adoum con las capacidades de la poesía para la reformulación de un relato precedente y la conversión de referentes históricos en material poético. En este sentido, cobra especial interés la utilización de las voces poéticas, pues el poema aún a diversas perspectivas: por un lado, tenemos los parlamentos del Inca Yáhuar Huácac, padre del conocido como Viracocha (distinguidos mediante el uso de las comillas, si bien en la tercera estrofa podíamos considerar que se continúa este punto de vista, pese a la ausencia de esta marca ortográfica); por otro, se utilizan también voces indefinidas, que en la segunda estrofa podríamos asociar a un narrador externo, mientras que el final del poema recupera el uso coral característico de la obra, en el que la colectividad se dirige al Inca vencedor.

La primera estrofa narra el relato de cómo Yáhuar Huácac, descontento con su primogénito, decidió alejarlo de la corte en un intento de corregir su actitud²³³. Tiempo después,

²³³ Garcilaso cuenta que Yáhuar Huácac tuvo un primogénito «mal acondicionado, porque maltrataba los muchachos que de su edad con él andaban y mostraba indicios de aspereza y crueldad, y aunque el Inca hacía diligencias para corregirle y esperaba que con la edad, cobrando más juicio, iría perdiendo la braveza de su

como poetiza la segunda estrofa, el joven Inca se presentó ante su padre con el pretexto de haberse encontrado con un desconocido, de aspecto extraño y larga barba; este se había identificado como Viracocha (nombre que posteriormente tomará el joven Inca), hermano de los originarios Manco Cápac y Coya Mama Ocllo, y había anunciado próximas rebeliones por parte de algunos territorios recientemente agregados al Tahuantinsuyo. El gobernante, airado, descreyó el mensaje del hijo y le devolvió al destierro²³⁴.

Tres meses después, los *chasquis* o mensajeros del imperio confirman esa profecía, como leemos en la tercera estrofa y anticipaba la anterior. Frente a los escasos elementos que nos remiten al contexto histórico, el poema opta por el predominio de la sentimentalidad del sujeto lírico, como prueba el desarrollo en estos versos de la actitud de temor, derrota anticipada y rendición del gobernante; este huye y se esconde y, junto con él, cada habitante «construye su caverna» o refugio y «ya la habita como un cántaro funeral»: el escondite se iguala a la tumba, en una temprana aceptación de la muerte. Queda, así, «desguarnecido el corazón», en alusión que comprende tanto la capital del imperio como el propio órgano vital del Inca y los suyos, falta de valor.

La mitad de esta estrofa alude a una petición de ayuda al joven Inca desterrado; será este quien, ante la huida del padre, reúna a las tropas y venza a los atacantes²³⁵. Las dos

mala condición, parecía salirle vana esta confianza, porque con la edad antes crecía que menguaba la ferocidad de su ánimo» (1976a: 205). Entonces «acordó desfavorecerlo del todo y apartarlo de sí con propósito, si no aprovechaba el remedio del disfavor para enmendar la condición, de desheredarlo y elegir otro de sus hijos para heredero, que fuese de la condición de sus mayores. [...] Con este presupuesto, mandó echarlo de su casa y de la corte, siendo ya el príncipe de diez y nueve años, y que lo llevarsen poco más de una legua al levante de la ciudad, a unas grandes y hermosas dehesas [...]. Allí había mucho ganado del Sol; mandó que lo apacentase con los pastores que tenían aquel cuidado» (1976a: 206).

²³⁴ El príncipe se presenta ante su padre para contarle lo siguiente: «Solo Señor, sabrás que, estando yo recostado hoy a mediodía (no sabré certificarte si despierto o dormido) debajo de una gran peña de las que hay en los pastos de Chita, donde por tu mandato apaciento las ovejas de Nuestro Padre el Sol, se me puso delante un hombre extraño en hábito y en figura diferente de la nuestra, porque tenía barbas en la cara de más de un palmo y el vestido largo y suelto, que le cubría hasta los pies. Traía atado por el pescuezo un animal no conocido. El cual me dijo: “Sobrino, yo soy hijo del Sol y hermano del Inca Manco Cápac y de la Coya Mama Ocllo Huaco, su mujer y hermana, los primeros de tus antepasados; por lo cual soy hermano de tu padre y de todos vosotros. Llámome Viracocha Inca; vengo de parte del Sol, Nuestro Padre, a darte aviso para que se lo des al Inca, mi hermano, cómo toda la mayor parte de las privincias de Chinchasuyu sujetas a su imperio, y otras no sujetas, están rebeladas y juntan mucha gente para venir con su poderoso ejército a derribarle de su trono y destruir nuestra imperial ciudad del Cuzco”» (1976a: 207). Como prosigue el mismo Garcilaso: «El Inca Yáhuar Huá-cac, con la pasión y enojo que contra su hijo tenía, no quiso creerle; antes le dijo que era un loco soberbio, que los disparates que andaba imaginando venía a decir que eran revelaciones de su padre el Sol; que se fuese luego a Chita y no saliese de allí jamás, so pena de su ira» (1976a: 208).

²³⁵ «Tres meses después del sueño del príncipe Viracocha Inca (que así le llaman los suyos de aquí en adelante, por el fantasma que vio), vino nueva, aunque incierta, del levantamiento de las provincias del Chinchasuyu», continúa Garcilaso (1976a: 209). Primero el Inca no hace caso de lo que considera habladurías, y cuando ya es tarde, se retira de la capital: «La ciudad del Cuzco, con la ausencia de su Rey, quedó desamparada sin capitán ni caudillo que osase hablar, cuanto más pensar defenderla, sino que todos procuraban huir; y así se fueron los

estrofas finales muestran la victoria del héroe, con especial multiplicación de referentes históricos en la última. Como parte de la celebración, el joven príncipe accede al poder imperial, que trae aparejado tanto los símbolos del mismo (el *llauto* o la borla real que identificaba a este mandatario, y la litera de oro en que era transportado por sus súbditos) como su ejercicio efectivo (aquí aludido por el dominio sexual que, dentro del furor de la victoria, resalta por el hallazgo antitético: «benéfica violación»)²³⁶.

Entre las estructuras paralelas que repiten diversas imágenes, para captar el sentimiento popular frente al jefe salvador, se alude a la mitificación de este Inca, tanto por su capacidad para prever el peligro, como ya hemos contado, como por la consecución de una victoria que, por su carácter imposible, dio lugar a la creencia de que los mismos elementos naturales se habían convertido en guerreros para ayudarlo²³⁷. Entre las exclamaciones finales, se nombra al protagonista de esta composición, en un nuevo ejemplo de este gusto por el acertijo que encubre, hasta la conclusión del poema, las pistas más evidentes que permitan trazar la conexión con la historia original.

En continuidad con la perspectiva del primer canto, este nuevo episodio de la historia del Tahuantinsuyo se revela como una insistencia en el carácter expansionista de los Incas. Frente a las revisiones idealizadoras del período (la del mismo Garcilaso, por ejemplo), la versión adoumiana incide en la importancia de la guerra como acontecimiento central del Incario. Además, la composición muestra también la esencia teocrática, centralista y

que pudieron por diversas partes, donde entendían poder mejor salvar las vidas» (1976a: 211). El príncipe regresa a defender la ciudad y trata de convencer y reclutar a cuantos es posible.

²³⁶ La celebración se aproxima a la versión ofrecida por Carrión, a partir de la que el poeta podría haber destilado los símbolos esenciales y remarcado el carácter sexual implícito: «Las pallas y las ñustas, lindas muchachas morenas, ataviadas con sus mejores telas y sus joyas más vistosas, se disputaban el momento de acercarse al joven triunfador para enjugarle el sudor, para limpiarle el polvo del camino y echarle sobre la cabeza y a su paso “flores y hierbas olorosas”» (2002: 76); «Aceptó esta vez con aire soberano el mayor signo de realeza: ocupar la litera de oro, toda clavada de esmeraldas, de uso exclusivo de los emperadores del Tahuantinsuyu. Al llegar al Cuzco, en el templo mayor de Cori-Cancha, en presencia de sacerdotes y apus, cambió la orla amarilla de los príncipes por la roja, el sagrado llauto de Manco-Cápac, insignia máxima de soberanía, ciencia y poder» (2002: 77).

²³⁷ El Inca Garcilaso en XVIII cuenta la batalla, de cuyo final señala: «Los Incas, como gente que estaba hecha a engrandecer sus hechos con fábulas y testimonios falsos que levantaban al Sol, viendo tantos socorros, aunque tan pequeños, quisieron no perder esta ocasión, sino valerse de ella con la buena industria que para semejantes cosas tenían. Dieron grandes voces, diciendo que las piedras y las matas de aquellos campos se convertían en hombres y venían a pelear en servicio del príncipe, porque el Sol y el Dios Viracocha lo mandaban así» (1976a: 249-250). También es expresiva la descripción de Carrión: «A cada hombre del ejército inca que caía lo reemplazaban, en proporción de dos y de tres, los que llegaban. Pero estos pueblos supersticiosos, dominados por el tabú de la profecía del fantasma Viracocha, inmediatamente hicieron correr la voz –primero en el ejército inca y luego aun en el ejército atacante– de que el fantasma divino, para proteger a los hijos y al imperio de su padre el Sol, convertía en soldados a las piedras y a los árboles del campo, a medida que era necesario, a fin de que jamás disminuyeran los defensores del Cuzco» (2002: 73-4).

divinizadora de esta civilización, características resaltadas, a menudo, entre algunos de los factores que facilitarían, posteriormente, la conquista hispánica²³⁸.

El tercer y último poema de *El enemigo y la mañana* construido como un palimpsesto sobre el pasado del Tahuantinsuyo es el canto IX:

«Señora, a ti ciudad, a tu terrible
tribu sacrificada en el altar del agua,
a tus capitanes y aretes imperiales
vengo, llego a tus pechos después de tantos
años de mujer y destrozo.

Dame tus armas,
término del combate, entrégame tu verdadera
voz, la zona de tu sexo no anexada
aún a mi territorio. Ahorca mi cintura, sostén
mis hombros con tus mojados brazos, déjame
besar tus pies y tu memoria
en donde viven alas genitales.

Yo te contaré la historia del origen
lacustre. Tú me hablarás de estirpes
provenientes de pájaros.

Te ofrezco
cuanto tengo: las cuatro partes
del mundo, y regalos de sal y plantaciones
de oro y de esmeraldas. Pero dame
la paz: tu cama, tus aceites, tu leche
de heroína, tus delirantes súbditos.

Vicioso de mujer nueva, vicioso
de crecientes posesiones, aquí estatuyo
ahora capital y descendencia, aquí pongo
el corazón, el lugar a donde
convergen como venas los caminos, como ríos
de luz y pelo los hombres cargados de tributos.
Dame tu cuerpo a tientas, tu provincia
vigilante. Muerde, hembra de altura,
estos esponsales que te traigo, esta
tregua vital después de tanta muerte».
(56-57)

²³⁸ En este sentido, nos parece especialmente coincidente la lectura de Adoum con la propuesta con Carrión. Este plantea tajantemente la valoración del momento: «La matanza fue horrible. Sin duda la más espantosa de todas las realizadas hasta entonces en la historia expansionista y conquistadora del imperio incaico» (2002: 74). Pero, sobre todo, el ensayista insiste en recuperar esta historia porque la interpreta como uno de los factores que facilitan la conquista de los españoles, que se habría visto –como se ha resaltado en ocasiones, y como desarrolla Carrión (2002: 79 ss.)– un regreso de Viracocha, dentro de la compleja situación política en la que se encontraba el imperio (vid apartado siguiente). Parece posible que Adoum hubiera planeado, en un principio, conceder una mayor importancia a este paralelismo entre los conquistadores y Viracocha, lo que explicaría la importancia con la que es desarrollado este episodio en este poemario, aunque más tarde esta será descartada en *Dios trajo la sombra*.

Todo el texto es un monólogo dramático inspirado en la historia acerca de la unión entre el Inca Huayna-Cápac y la princesa Shyri Paccha, líder de los Quitus. De acuerdo con la versión más común de la historia, el mencionado Inca culminó su conquista de los territorios de los Quitus no solo mediante la expansión militar, sino con el matrimonio con la joven princesa heredera, que habría ayudado a mantener la paz en estos nuevos dominios²³⁹.

La trascendencia de este momento es innegable desde el punto de vista de la historia y la identidad ecuatorianas. La unidad proto-ecuatoriana no solo se remonta a ese mítico Reino de Quito anterior a la conquista incaica, sino que esta no fue una derrota plena: la adhesión definitiva es realizada a través de la unión matrimonial y, por tanto, de una pretendida igualdad.

Son varias las referencias históricas que nos permiten ubicar de manera específica el contenido. El monólogo, sin embargo, queda dominado por la subjetividad del poeta, en una interpretación abiertamente negativa. Frente a las lecturas positivas de este relato fundacional, Adoum resalta la violencia de la conquista: una dominación por la fuerza, que muestra dos vertientes completamente imbricadas, la bélica y la sexual.

Hacia la mitad de este falso diálogo (otra de las formas de resaltar la coacción, pues la segunda persona a la que se dirige no tiene una verdadera opción, carece de palabra) es el punto que acumula mayor cantidad de símbolos que hacen reconocible el episodio. El Inca ofrece contar la historia de su estirpe («te contaré la historia del origen / lacustre»), esto es, el origen propio, que por un momento parece el único origen posible por el suspenso entre verso y verso) junto con todas sus posesiones, el Tahuantinsuyo, que en su sentido etimológico equivale a «las cuatro partes / del mundo» y diferentes objetos de riqueza habituales en el momento²⁴⁰. A cambio, espera hacerse heredero, también, de esa otra cultura (de manera paralela, aludida por su mito de origen, que entronca con las aves) y, sobre todo, conseguir

²³⁹ En este asunto, pese a los vacíos relativos al Reino de Quito y la cronología de los Shyris, Adoum sigue la versión generalizada del matrimonio entre Huayna Cápac y Paccha en la tradición ecuatoriana a partir de Juan de Velasco, como podemos ver también en González Suárez (Tomo I, cap II, IV, 2007: 60-62) o Benjamín Carrión (2002: 45 ss.).

²⁴⁰ González Suárez relaciona con precisión la etimología con el carácter expansionista de esta civilización: «Los Indios, en la lengua del Cuzco, apellidaban al conjunto de pueblos de que estaba formado el imperio de los hijos del Sol, con el expresivo nombre de TAHUAN TIN SUYO o las cuatro partes del mundo, lo habitado en dirección hacia los cuatro puntos cardinales del horizonte. Con semejante expresión daban a entender que en todas las direcciones que podía tomar un caminante vivían gentes sometidas a la obediencia de los monarcas cuzqueños. En efecto, como lo hemos dicho antes, las armas victoriosas de los hijos del Sol habían extendido los límites de sus estados a un lado y otro de la línea equinoccial, hasta los confines de Chile hacia el Sur, y hasta el río Mayo por el lado del Norte, en Colombia, de tal modo que, el reino de Huayna Cápac comprendía toda la extensión de la América Meridional ocupada al presente por las cuatro república [sic] de Chile, de Bolivia, del Perú, del Ecuador y parte de Colombia» (2007: 52).

la paz, sustantivo abstracto desarrollado con una enumeración de imágenes: tres de ellas, de carácter sexual; la última, político²⁴¹.

Esa dualidad es el tema principal del poema, que desarrolla múltiples formas de imposición. En la primera estrofa, el sujeto poético lo expresa claramente: su historia guerrera son «años de mujer y destrozo», tras los que llega a una «tribu sacrificada» y a «tus pechos»; la rendición, el final del combate, es igualmente imaginada como una entrega de las armas y, especialmente, del sexo y el territorio, confundidos en una relación imaginaria entre territorio y mujer que resulta habitual a lo largo de los poemarios.

La estrofa final anticipa algunos elementos positivos, que serán centrales en el poemario posterior, pero el lenguaje es, de nuevo, revelador: ese «vicioso» duplicado, referido al sexo y las posesiones; el mandato de dar cuerpo y provincia; unos esponsales que se entregan para ser mordidos (nueva señal de sumisión y silenciamiento) como una tregua, que trae la vida únicamente «después de tanta muerte». Frente a los intentos por ver en este episodio cierta revalorización de lo propio, en estos versos la interpretación del poeta no puede ser más clara en su crítica al expansionismo que el Incario lleva hasta Quito.

Adoum muestra no solo cierto gusto por el enigma, al que ya hemos aludido en ocasiones, sino, especialmente, un despliegue metafórico exacerbado. Como puede verse, esta versión se caracteriza por la conversión de los referentes previos en sucesivas imágenes que captan su sentido, a menudo duplicadas o relacionadas entre sí. La información histórica es, por tanto, secundaria en el poema, contenida dentro del valor metafórico que, en ocasiones, sintetiza hasta el extremo algunos elementos, mientras que otros se expanden, a través un desarrollo múltiple que responde a la interpretación irracional originada por aquella.

Los referentes históricos convertidos en imágenes muestran una integración compleja y un manejo de la información que resulta, en ocasiones, forzado en su combinación

²⁴¹ El diálogo parece tener clara inspiración en una escena del *Atahuallpa* de Benjamín Carrión, en la que se reproduce un diálogo entre ambos personajes que recoge algunos de los símbolos principales recuperados en el poema; lo que en este texto es paz y concordia, amor y confianza, da lugar en la versión adoumiana a una interpretación en la que domina la crítica: «Huayna-Cápac ya no sueña en más conquistas. No es que Paccha, la nueva esposa, haya detenido su carrera triunfal; sino que, a base de razón y de amor, quiere guardarlo para las obras de la paz, para la organización de las provincias, para la mejor y más conveniente distribución de los *mitimaes*, en toda la expansión del imperio. En las tardes desoladas y luminosas de la hoya quiteña, el inca, arrebujaado en su gran poncho de lana de las vicuñas del Cuzco, cuenta a la joven princesa de los quitus la leyenda maravillosa de su origen divino, y le dice cómo, en horas de luna, sus abuelos Manco-Cápac y Mamma-Ocillo, los primeros hijos del Sol enviados a la tierra, aparecieron por el sur, emergiendo de las aguas heladas del lago Titicaca, y buscaron con el clavo de oro la tierra que debía ser cabeza del imperio. Paccha, a su vez, relata al esposo la leyenda cosmogónica y humana de Quitumbe, que arranca del diluvio universal; y se emociona al decir la maravillosa fábula de *Guayanay* –que significa golondrina– el portador de la primavera, de la paz, de la fecundidad, y que en su absconditez simbólica expresa lo mismo que evangelista, llevador de buenas nuevas» (2002: 45).

con la descripción, el diálogo, la narración de acciones, o los cambios de voces. El poemario supone, en definitiva, una clara evolución respecto al *Cuaderno* precedente, casi coetáneo, y anticipa los recursos que alcanzarán toda su potencialidad en la obra subsiguiente.

6. 2. 2. 2. El pueblo a la sombra de los Incas

6. 2. 2. 2. 1. Recuperación histórica: la vida en el Tahuantinsuyo

Aunque algunos de los mitos principales del Incario estructuran el relato desarrollado a lo largo de *El enemigo y la mañana*, el verdadero núcleo temático del poemario no es, como hemos visto, la recuperación de la historia del Tahuantinsuyo. La reescritura adoumiana se interesa por superponer a estos referentes previos una interpretación abiertamente político-moral y actual, de acuerdo con su perspectiva política. En consecuencia, la intencionalidad de la obra se centra en la crítica del abuso de poder y en una reivindicación de los dominados frente a los dominadores; para ello, el poeta recupera la vida cotidiana del Incario para encontrar el inicio de esta historia caracterizada por las sucesivas dominaciones y para justificar la rebeldía –o, al menos, la resistencia– del pueblo ecuatoriano.

En ese sentido, podemos distinguir dos partes diferenciadas en el *Cuaderno*: la primera mitad (cantos II, III y IV) tiende a la reescritura de la información historiográfica, de manera que apreciamos la creciente construcción poética adoumiana a partir del desarrollo imaginativo de referentes específicos derivados del pasado incásico; por el contrario, en la segunda mitad (cantos VI, VII, VIII y X) gana peso la reflexión acerca de la historia, que acaba por revelarse como una meditación de carácter metapoético acerca de los intereses del propio proyecto literario.

Tras la revisión del mito de origen inca, el canto II de *El enemigo y la mañana* entronca directamente con la voz y el tono de *Los orígenes*: un sujeto poético singular pero de carácter coral, representación del habitante originario. Los primeros versos parecen una extensión del poemario precedente:

Vivo en una región de hueso
antiguo, en una niebla como
miel de roca. Ay, enemiga
geografía, enemiga de arena,
galopante de espino, golpe
de abandono en medio corazón:
¿a quién busca el granizo, por qué
la noche amontonada sobre el hombre,

tal vez a mí me acecha el ronco
viento frío?
(42)

Nos encontramos, de nuevo, con una identificación problemática entre el habitante y su entorno, cuya magnificencia impone el delirio expresivo y la confusión imaginativa. Ante esta «enemiga / geografía», el Sol aparece como el único elemento benigno; asistimos, entonces, a una divinización de este que impregna estos versos de un carácter litúrgico-religioso apreciable no solo en el tono, sino en las mismas fórmulas sintácticas:

Sol, debí nacer besando
tu manto que amanece, tu corta
temperatura impuesta a mi destino,
tu lengua de varón y tu licor desnudo:
¡hágase tu voluntad que aceptan las semillas,
cúmplase tu ley de vegetales
en racimo, y de hombres y bestias
por parejas!
(42)

El poeta se remonta a la cosmogonía prehispánica, de carácter heliocéntrico, que sería llevada por la civilización de los Incas a su más álgido exponente: la difícil relación con la naturaleza desarrolla un vínculo especialmente estrecho con el astro protector, dador de vida, divinizado por numerosas culturas del altiplano andino; por eso, la exacerbación al culto solar de los Incas, al establecer un parentesco directo con este, habría calado hondamente en la sensibilidad indígena, y sería una de las justificaciones centrales del dominio que estos habrían alcanzado en sus súbditos²⁴².

²⁴² Este carácter heliocéntrico de numerosas culturas andinas ha sido destacado por la mayoría de autores que han tratado de comprender la mentalidad e identidad tanto de la civilización incaica como del resto de poblaciones. De entre las posibles opciones (Garcilaso de la Vega 1976a: 38; Velasco 1981: 37;), citemos tan solo dos casos. González Suárez explica bien la continuidad entre el anterior culto al Sol y las implicaciones de los Incas: «El culto del Sol, la adoración de este astro como una suprema divinidad, y acaso, también las nociones astronómicas relativas a la duración del año y a la sucesión de las estaciones en esta parte del hemisferio occidental, fueron obra de la raza quichua antigua, de en medio de la cual surgió en tiempos posteriores la dinastía de los Incas. Estos fueron quienes discurrieron más tarde el sistema religioso y la mitología política del imperio. –Inventaron la personalidad divina del sol, atribuyeron vida, semejante a la humana, al astro y se hicieron tener por descendiente de una primera pareja que, según la leyenda imperial, había sido el fruto de los celestes amores del Sol y de su hermana y esposa la Luna. Hay, por tanto, una diferencia muy notable entre la religión de los Incas y la religión de los Sycris: Los Incas y los Sycris adoraban al sol, como a la primera y suprema divinidad de su culto; pero los Incas modificaban notablemente las nociones relativas a la naturaleza del astro, y fundan en esas nociones todo un sistema de gobierno; los Sycris tributan adoración al Sol, rinden culto a la luna, haciendo de entrambos astros las principales deidades de su religión pero no se divinizan ellos mismos, ni inventan genealogías divinas para su raza. La conquista de los Incas modificó, pues, radicalmente las teorías religiosas de los Caras, que dominaban en Quito, porque propagó y difundió la idea de que la familia misma de los soberanos era divina y de una naturaleza superior a la de los demás hombres; y, acaso, esta

Este poema se ubica en el punto de vista quiteño, con la recuperación de ese lugar enunciativo plural que teníamos en el poemario anterior:

Porque amo esta zona sin negación ni agua,
cárcel de cuatro vientos, cerradura
de hielo en donde fue dispuesto
que estuviera, altar de altura
para confiar en tu poder a fondo,
para orar por tu tambor sin ruido, oh
constructor de las doce ventanas
por donde sube el día, guardián
de sus postigos por donde baja el aterido.
(43)

Pese a su complejidad irracionalista, estos versos retoman la voz del pueblo ecuatoriano, que insiste en su cosmogonía, en la conexión telúrica con su territorio, a partir de una compleja imaginería que parece aludir al Quito originario, en el que el Panecillo sería ese «altar de altura» en el que se habría construido un famoso templo que parece constituir la referencia para la imagen final²⁴³. En consecuencia, este canto se ubica en la perspectiva poética del *Cuaderno* anterior, la de ese habitante del territorio ecuatoriano sobre el que va a venir un expansionismo incaico que encontramos ya en la siguiente composición. Adoum se encuentra, por tanto, ensayando con diferentes máscaras líricas, en el que podemos considerar un primer intento por lograr la técnica contrapuntística que encontrará su pleno acomodo en *Dios trajo la sombra*.

propaganda, que los Incas habían hecho en beneficio de su raza, contribuyó poderosamente a facilitar la conquista de los españoles, a quienes no les costó trabajo hacerse pasar ante los fanatizados indios por seres sobrenaturales e hijos también ellos del Sol, como sus Incas» (2007a: 122-123). Por su parte, Benjamín Carrión ha sintetizado el vínculo natural entre espacio y religión y la importante impronta que este tendría en la mentalidad indígena: «La esencia teocrática del incario –cuyo poder congregador es indudable– era una sugestión benéfica, visible, real, cotidiana: el sol que ilumina, señala caminos, verdea el campo; el sol que calienta y fortifica; el sol que hace germinar y frutecer; el sol que se oculta en las noches para hacer dormir –descansar– a la naturaleza y al hombre, y luego, lentamente, asoma en la mañana para despertarlos; el sol que preside todos los momentos vitales, los dirige, anima, ordena. El sol, significación máxima de las fuerzas visibles, era la divinidad del incario. [...] Pero el sol, estando tan cercano, tan metido en la vida de todos, está lejos para la plegaria, la plática, la queja. Lejos para el máximo comercio del hombre: el diálogo, el coloquio. El tótem –goaqui, huaco– está en verdad más cercano y accesible. Pero el tótem –atomización doméstica de la divinidad– no es todopoderoso. Hay otros iguales y adversarios, que se limitan entre ellos, en la vecindad, dentro de la propia marca, en otras marcas lejanas» (2002: 24-25).

²⁴³ De hecho, la imagen que Adoum ofrece en estos versos podría resumirse a partir de la descripción que ofrece Velasco: «Tomó desde luego mejor aspecto aquel bárbaro Estado con el nuevo gobierno de Carán Scyri y sus sucesores [...]. Su religión idólatra era la adoración pura y sencilla del Sol y de la Luna, que observaban continuamente. En la ciudad capital de Quito le fabricaron un templo al Sol, en la altura hoy llamada del Panecillo, con la puerta al Oriente, guarnecida de dos altas columnas que eran los observatorios de los solsticios, para la regulación del año solar que seguían. Pusieron 12 pilastras en contorno del templo, que eran otros tantos Gnomones, para señalar por su orden el primer día de cada mes» (Velasco 1981: 10-11; también González Suárez 2007a: 66).

La mezcla de sujetos poéticos continúa en el canto III, cuyo tema central es el imperialismo del Tahuantinsuyo. Las primeras estrofas son expresivas:

«Habituaremos estas mujeres y otras
tierras».

¿Quién soy,
he preguntado, de dónde
me vino este ser guerrero sin derrota,
este destino de extender la luz
como una mano mojada de resinas?

¿Quién me entregó las llaves
de países lejanos, los pasaportes
orales, la tenaz contraseña de exterminio?
De allí regreso y en la noche
o la tranquila ancianidad, reviso
mis fantasmas: una cabeza sola, ese
alarido lleno de tierra y dentadura.
Ellos son mi único botín de oscuro
triunfador, mi biografía de gloria
y de tormento.
(43-44)

Frente a la orden inicial del Inca, que hace explícita la unión entre dominación territorial y abuso sexual, el poema se desarrolla a través de una voz nuevamente colectiva; sin embargo, es importante señalar la variedad que este lugar enunciativo aparentemente estable llega a adoptar a lo largo de estos cantos: en este caso, nos encontramos ante un sujeto coral que encarna a los súbditos del Tahuantinsuyo y, en concreto, a sus soldados.

El poema se convierte, entonces, en una crítica a la condición expansionista y militarista del Incario, en un autocuestionamiento asumido desde los interrogantes iniciales. La búsqueda de justificación es reiterada por una imagen construida a partir de la importancia de la religión solar de los incas, en una de las visiones dobles de la primera estrofa citada: el destino es extender la luz, pero esta aparece con caracteres sinestésicos que la impregnan de una irracionalidad negativa o, al menos, desagradable, con esa «mano mojada de resinas» que, en el contexto, no puede evocarnos sino la sangre.

La violencia física no es plasmada de manera evidente en los *Cuadernos*: su representación directa, a través de imágenes bélicas, es muy poco habitual, frente a las diferentes exploraciones de su carácter simbólico. El ímpetu guerrero aparece sustituido por la interrogación acerca de su licitud y una exploración de la culpabilidad. La injusticia del imperialismo se refleja en un autocuestionamiento que aúna la defensa de propiedad y la pertinencia

de la conquista a lo largo de imágenes encadenadas: las llaves de otros países, la ausencia de pasaportes, son franqueados por la eficaz contraseña que es el exterminio. La perspectiva crítica aumenta en los siguientes versos: este sujeto poético guerrero, en los momentos de tranquilidad (el descanso nocturno o la vejez), cede al recuerdo y es acosado por sus fantasmas, con valor tanto de culpabilidad como en un sentido más específico, en alusión a aquellos a los que ha dado muerte. La visión de la cabeza, debido a la adjetivación abstracta (sola), no solo nos muestra la corporalidad del miembro cercenado y separado del cuerpo, sino que cobra una trascendencia inmaterial (la soledad de la muerte). La siguiente imagen, en superposición de sinestesias, adquiere un relieve visual (la boca abierta que deja ver la dentadura), que es acompañado por el tacto (la tierra), con un valor cercano a la antítesis: un alarido lleno de tierra es uno ahogado, acallado, silenciado.

La fuerza final de este fragmento se apoya en el valor de la contraposición: frente a la supuesta gloria del triunfo, el botín (oscuro) es el tormento, la culpabilidad por los actos cometidos. En el mismo sentido, en la estrofa siguiente, los recuerdos de la guerra se espacializan: son un lugar habitual, al que el yo está acostumbrado, como una habitación, pero despojada de los atributos que la convertirían en un hogar; al contrario, esta zona está dominada por sensaciones negativas, la destrucción y un creciente vacío:

Recuerdo lugares como habitaciones
de costumbre, sin muebles ni húmedos
retratos; recuerdo una zona áspera, una
región que desgranamos y en cuyo suelo
no quedó sino el hueco en donde estuvo
el hombre, sólo la huella del talón
y la ña, sólo vasijas a las que cayó
arrastrando concubinas el idólatra,
sólo su sangre adelgazada a polvo.
(44)

Todavía dentro de este mismo canto, la reescritura del expansionismo incaico poetiza una de las instituciones más particulares del Tahuantinsuyo: los *mitimaes*. Estos consisten en el traslado de población de unos lugares a otros del imperio, con la principal finalidad de establecer el dominio en territorios recién conquistados o belicosos. El poeta la incorpora tras las alusiones a la conquista bélica porque la reconoce, en efecto, como una más sutil y compleja forma de ocupación y dominio:

Siempre hubo ese viento de vacío,
esa despoblación yacente, lo
desnudo, lo tocado por nosotros
como por el fin del mundo, siempre
el sitio del castigo a donde conducíamos
nuestra gran provisión de obedientes.

Extranjeros, familia de melancolía
numerosa, conquistadores
en silencio: mientras caderas
se nos ofrecían como odres de soberbia,
a vosotros os tocaba distribuir la silábica
moneda del idioma, reparar las costumbres
y los puentes, llorar –a cada uno– por su río
viejo, por su animal atado a un palo
antiguo.

Así fuimos poblando
nuestro país de tristes. ¡Toca
en hueso, oh hueso puro, toca tu hábito
caído en lejanía, tu ausencia
instintiva de sonámbulo! ¡Recuerda
tu rebaño de montañas, senos
cruels sin vestido y de caricia
abandonada! Un año de abundancia
se avecina y yo celebro tratados
a base de una baraja de mujeres
como ídolos en préstamo. ¡Oye
un año de lluvias sobre el corazón!
(44-45)

La primera estrofa de este fragmento entronca con la anterior: el avance del yo poético supone un creciente despojamiento (multiplicado hasta en cuatro metáforas sucesivas), hasta culminar con la primera imagen de los mitimaes, esa «gran provisión de obedientes» conducidos al «sitio del castigo». Los tres apelativos se revelan como una gradación, imponiendo una lectura cada vez más evidente: la neutra (extranjeros), la subjetiva de los propios mitimaes (la melancolía, intensificada por el desplazamiento del adjetivo, cuyo lugar natural sería junto con familia) y la utilitaria desde el punto de vista de los dominadores (asentar, en silencio, la conquista).

Los versos siguientes inciden en esa contraposición entre la finalidad y las consecuencias de esta práctica, que, como se ha resaltado a menudo, imponía cierta unidad imperial a costa de la ruptura de la relación entre los indígenas y su territorio natal, con las consecuencias psicológicas que conlleva. Los conquistadores disfrutaban de la victoria, cuya celebración resulta ser la dominación sexual; mientras, los mitimaes asientan el dominio, enseñan el idioma, las costumbres y los avances técnicos. Pero en esta misma enumeración

se incluye un último término que realza el resultado más importante de estas mitas: la añoranza del territorio abandonado. En consecuencia, estos versos culminan anteponiendo, al valor utilitario de esta práctica, su resultado negativo, como demuestran las alusiones a los tristes, el recuerdo o la amargura vista como un año de lluvias sobre el corazón²⁴⁴.

Otro aspecto cercano de la dominación de los Incas es la combinación entre belicismo y pacifismo. Desde el mismo Inca Garcilaso, por razones evidentes, se ha insistido en cierto carácter benigno del expansionismo incaico, con algunas características particulares: la incorporación pacífica de muchos pueblos vecinos, el intercambio de conocimientos o, incluso, la aceptación de múltiples creencias religiosas, dentro de la escala solar (Prescott 94-95; González Suárez 2007: 125,129, 147). Adoum retoma estas ideas, aunque sin dejar de insistir en el carácter autoritario de esta sociedad:

recogí su caracol atento y respeté
su inofensivo ídolo de escamas. Como
un resucitado, reconocí al punto sus maderas
llenas de vacío y recordaba historias
y dialectos cuyo ruido fue el botín
oral de la victoria.

«¿Me enseñarás,
si me obedeces, el secreto del ámbar,
tus sistemas, canales, regadíos? Si
dejo coronada de plumas tu cabeza, si
los pactos ratifico, ¿no caerás
en rebeldía, jefe amigo sin retórica,
jefe vivo por tu falta de orgullo?».
(45)

²⁴⁴ Los mitimaes constituyen una referencia ineludible en la mayoría de estudios sobre los Incas, desde el Inca Garcilaso, quien los denomina «mitmac» (1976b: 85-87), hasta González Suárez (2007: 53) o Prescott (s/f: 52-55). De nuevo, la versión más cercana a la de Adoum nos parece la de Benjamín Carrión, al insistir en la importancia psicológica de la ruptura de la ancestral unidad del ayllu, a la que hacemos referencia para explicar la importancia del telurismo plasmada en Los orígenes: «Los mitimae-cuna llevaban al nuevo ayllu a la tierra nueva, en que eran sembrados para no retornar nunca: su forma dialectal, sus hábitos domésticos, sus tótems, sus habilidades artísticas; maneras extranjeras de cultivar y de irrigar las tierras, de talar los bosques y de pastorear los ganados. La providente sabiduría de los incas –en consulta con los tucuricuc o delegados del centro en las regiones– hacía la distribución de los mitimae-cuna por toda la vasta extensión del territorio. Esta distribución obedecía casi siempre a un claro criterio de completamiento de aptitudes de los pueblos. Por eso a los pueblos guerreros, inveteradamente inclinados a la nomadéz y a la erranza, se les trasplantaba –se les incrustaba, mejor dicho, en su seno– grupos sedentarios de pequeños artesanos, de campesinos pegados a la tierra. A las regiones primordialmente agrícolas se les transplantaba grupos de las parcialidades artesanas: alfareros, tejedores, labradores de la piedra, orfebres. Y, naturalmente, también al contrario» (2002: 27); «Los mitimaes, por lo mismo, sufrían torturadoramente la pena del desarraigamiento. Tenía para ellos todo el dolor del destierro a perpetuidad. Por su constitución profundamente celular ayllal, pocos pueblos de mayor arraigo sentimental –quizás, nos atreveríamos a llamar vegetal– a la tierra, la mama-pacha, la madre tierra. Hombre de pueblo endógamo, totémico, el tahuantinsuyano amoroso de su horizonte, de su agua, de su sol, como ninguno, para él, abandonar la llacta, la chacra familiar, era más dañoso que el trasplante a tierra y aires nuevos para un árbol ya adulto. Por eso el mitimae fue siempre triste. Y esa institución, a primera vista unificadora y benéfica, fue una sembradora de nostalgia en todo el inmenso territorio incaico» (2002: 28-29).

El yo poético se abre a lo que podríamos considerar un incipiente mestizaje, fruto de las conquistas realizadas: el asombro ante el paisaje, la aceptación de los ídolos o dioses extranjeros, la inevitable multiplicidad lingüística. Sin embargo, la voz del Inca recuerda la verdadera cualidad de estos intercambios: los avances tecnológicos (esencialmente agrarios, aspecto efectivamente central en el Inca) o la permisión de cierta autonomía son impuestos, en todo caso, a través de la dominación y la obediencia. Este despotismo, entremezclado en los versos anteriores con ciertos aspectos positivos es ligado, nuevamente, con el papel de la mujer en esta sociedad y el abuso sexual:

Y esa vez no hubo entre mis dedos
más olor a sangre que el de la sal
y la lujuria. Porque traíamos doncellas
destinadas a interponer su sexo
entre la furia de dios y nuestra
risa, su sexo entre el mes árido
y las aguas. Y trajimos, para
el Inca, nativas piernas niñas,
hasta anoche salpicadas solamente
de orina y de presagios...
(45-46)

Para finalizar, el poema insiste en el lugar enunciativo de la propia voz. El yo poético parece responder a las preguntas que iniciaban la composición y revelarse, en parte, contra la orden del Inca:

Sí: yo hice esas batallas, yo fui
el verdadero recolector de territorios.
Cuando los sacerdotes descifran las anotaciones,
y en su lengua se vuelve oral el nudo,
han de encontrar mi nombre
confundido con el nombre de doscientos
mil.
Ése era mi apellido.
(46)

Nos encontramos, para finalizar el canto, con una reivindicación de la voz coral que se viene configurando a lo largo de los *Cuadernos*. La crítica a la expansión imperialista de este poema queda matizada, al marcar una distancia entre el verdadero poder (la voz del Inca) y aquellos sometidos a él. La postura crítica no es una mera traslación de la postura externa

del autor: desde las interrogaciones iniciales hasta este final, el pueblo reclama su papel como verdadero motor de la historia, frente a los grandes acontecimientos y mitos.

Un símbolo derivado de la propia cultura incaica sirve para insistir en esta idea a través de una imagen compleja: el quipu, instrumento de base mnemotécnica formado por cordeles y nudos que supone el recurso de esta civilización más cercano a la escritura, era utilizado para la conservación de diferentes datos, que irían desde estadísticas hasta el apoyo a una literatura oral; este se convierte, en el poema, en depositario de una idea de la memoria como nudo, como saber que debe ser descifrado. Y, lo que es más: este conocimiento de la historia revela su base popular y anónima, pues la personalidad (el nombre, el apellido) se confunde con lo colectivo.

Una perspectiva similar es retomada en el canto IV, pero con una nueva ampliación de este sujeto poético plural. En este caso, es la voz de los sometidos la que presenta –casi completamente– la escena, para construir una revisión de lo que podemos considerar la vida popular en el Tahuantinsuyo:

Nada nos pertenece sino a última
hora, a último turno de alimento
y sueño: la luz, la vida de otro,
la piña que del sediento se defiende
con sus propias espadas, la tierra
y el terrón de las reparticiones:
oh amuletos de ciudad extraña, reservados
al Padre, oh senos de cautiva.
(46)

La fuerte regulación y jerarquización de la sociedad es poetizada como un dominio absoluto de los Incas sobre sus súbditos²⁴⁵. La afirmación directa de la primera oración es duplicada

²⁴⁵ «El sistema militar para la organización del ejército, la celebración de los matrimonios en un día dado, el desapropio de los bienes de todos los individuos y familias para darles casa, heredad y trabajo, todo medido, tasado y reglamentado, la alternabilidad sucesiva en el servicio del soberano y la vigilancia de unos sobre otros por medio de la distribución de todos los súbditos del imperio en decenas, centenas, millares, y decenas y centenas de millar, de ahí el régimen que la política vigorosa del último de los Incas debió plantear en el Ecuador» (González Suárez 2007: 135). La lectura que el mismo autor hace de esta como un control extremo y las implicaciones sobre el individuo parece determinante para la construcción adoumiana: «Todo estaba reglamentado en el imperio de los Incas, desde los grandiosos trabajos emprendidos para el servicio del monarca, hasta la hora de comer y de descansar en el retiro del hogar doméstico. El indio vivía para el imperio, y aun en el fondo de su cabaña era vigilado por la autoridad, que no lo perdía de vista ni un solo momento. El soberano era el dueño de todas las minas, de todas las tierras de labor, de todos los ganados y hasta de toda la caza que podía perseguirse en los montes. [...] De manos del soberano recibía el indio el terreno que había de cultivar, el algodón y la lana, de que había de tejer su vestido, y, lo que es más, hasta la misma esposa, con quien había de vivir en matrimonio, la cual era dada por la autoridad en un día determinado. Cuando el indio llegaba a cierta edad, se le obligaba a tomar esposa, y por esto los matrimonios se contraían en un mismo día, todos los años, en la vasta extensión del imperio. La actividad personal de los individuos estaba, pues, bajo el régimen

por una metáfora paralela, que luego se desarrolla en imágenes sucesivas; al pueblo no le pertenece nada salvo en último lugar: la comida y el descanso, su mismo trabajo y el botín de las conquistas del imperio (que, de nuevo, insiste en el abuso sexual) no pertenecen al pueblo, sino a los poderosos.

Los Incas se representan como una casta que ejerce un control férreo sobre el trabajo de sus súbditos; como cuenta la mayoría de las fuentes, todos los habitantes tenían la obligación de contribuir con alguna labor al Imperio, incluso los más desfavorecidos:

Cada mano dio su cuota de sal
a las ocupaciones, y en el maíz
quedó la digital del ciego: él no ve,
no sabe cuándo tiene sueño, no
pregunta: pero sus palmas cuentan
el ajeno tesoro manoseado, presienten
la riqueza y el castigo, como a una
mujer que adivinara desvestirse.
(47)²⁴⁶

Este dominio no alcanza solo a la regulación del trabajo, como acabamos de ver, sino que, de acuerdo con algunos autores, el Incario impone una obediencia absoluta a sus súbditos. Este autoritarismo paternalista, que no es difícil extrapolar históricamente, llega a tratar de regular el trabajo, los bienes e, incluso, la vida privada de sus habitantes. En ese sentido, Adoum retoma este sentimiento colectivo bajo una legislación que se extiende a todos los aspectos de la vida cotidiana:

Nadie respeta mi soledad sin cauce
ni mi llanto que va contra los Estatutos:
oh los edictos para la felicidad,
«porque tenéis la obligación

administrativo de los Incas, enteramente sometida a la voluntad del soberano. Fácil es comprender, que semejante sistema de gobierno debía modificar profundamente el carácter moral de los pueblos: el indio llegaba a perder ese amor innato, esa adhesión fuerte, que la naturaleza ha puesto en el corazón del hombre a la tierra donde nació, y se consideraba siempre dependiente de una voluntad superior, absoluta y poderosa; de este modo, mirándose, en cierta manera como extraño en la tierra donde vivía, acababa por ser indiferente a la suerte de ella. Por esto, vio llegar al conquistador europeo y le allanó el camino, para que se apoderara de la tierra de sus mayores. Si aquí en Quito no sucedió cosa semejante, eso debe atribuirse a que nunca lograron los Incas establecer completamente sus sistema [sic] de gobierno sobre varias de las tribus de los antiguos Caras» (González Suárez 2007a: 137-138).

²⁴⁶ «Nadie podía estar ocioso; ni el niño que principiaba a disfrutar de la vida, ni el anciano agobiado bajo el peso de los años: el ciego, condenado al parecer por la misma naturaleza a la mendicidad, y el enfermo, cuyos miembros estaban estropeados por la desgracia, todos debían trabajar, unos ojeando los pájaros en las sementeras, otros limpiándolas de hierbas inútiles, éstos amasando el barro en la alfarería, aquéllos recogiendo los parásitos de sus propios cuerpos, para entregar cantidades determinadas de ellos en cañutos de plumas, según la tasa y medida, que a cada cual se le había impuesto» (González Suárez 2007a: 140).

de reír, supersticiosos
llenos de presagios». Oh las leyes
para el comercio de animales y la compra
de lluvia: mas la hembra, leve
con su perfume de vicuña,
no era muerta ni aun en sacrificio.
(46)²⁴⁷

En la misma línea, el poeta pone en palabras del Inca una costumbre del Tahuantinsuyo, como era la celebración de las bodas en un único día al año, que es revisitada desde esta perspectiva de un poder autoritario:

«Desterrad presas e incubos!
Yo,
en mitad de la plaza de septiembre,
os adjudicaré maridos: fuego
para todo el año. Entonces, oh
ayunados, yaced en fiebre, con furor
nupcial, agradecidos y ásperos.
Y cuando os diga que terminó mi almuerzo,
cuando hayáis recolectado en aposentos
de prudencia el último resplandor
del cereal, ¡masticad vosotros!
¡Comed, también, barbilampiños!».
(48)²⁴⁸

Es llamativo el anacrónico «barbilampiños», expresión que será habitual tras la llegada de los españoles, cuando estos asocien ese rasgo a los indígenas, como el propio Adoum refleja en el poemario posterior. Este epíteto fuera de tiempo, entonces, traza una línea que insiste en la marcada diferencia entre dominadores y dominados, más allá del tiempo. Esta clase de

²⁴⁷ «La gran masa del pueblo aparecía a los ojos del monarca como poco superior a la condición de bestias y formada para suministrarle a él sus placeres. Pero por su misma impotencia miraba a sus súbditos con sentimientos de compasión, como los que pudiera experimentar un amo bondadoso a favor de los animales confiados a su cuidado, o, para hacer justicia al carácter benévolo que se atribuye a muchos de los Incas, como los de un padre hacia sus hijos, cuya tierna edad les impide aún mirar por sí. Las leyes tenían por objeto especial defenderles y asegurarles su bienestar. No se permitía ocupar al pueblo en trabajos que pudieran ser nocivos a la salud, ni se les agobiaba (¡triste contraste con su destino posterior!) con tareas impuestas demasiado pesadas para su fuerza. Jamás eran las clases bajas víctimas del robo público o particular, y una previsión benévola velaba cuidadosamente por sus necesidades y proveía a su subsistencia durante su estado de salud. El gobierno de los Incas, por arbitrario que fuese en sus formas, era verdaderamente patriarcal en su espíritu» (Prescott s/f: 97).

²⁴⁸ Velasco al hablar de los meses y fiestas del año: «Septiembre. *Uma-Raymi*. En la etimología de este nombre varían también y dan diversas inteligencias. La más conforme a la significación del *Uma*, que es cabeza, y al saberse de cierto que una vez al año se hacía la fiesta del nuevo encabezamiento o numeración de cabezas de familia en todo el Imperio, es muy probable, que de allí hubiese tomado la significación este mes. Se hacía dicha numeración con la ocasión de celebrarse todos los casamientos en un solo día, a cuya fiesta general, se seguía la privada en las casas de los esposos, los cuales se contaban desde entonces por cabezas de familia. Duraba la función en la Corte por veinte días, y por tres en las demás partes del Imperio.» (Velasco 1981: 52).

confusión temporal, como hemos planteado ya, será una de las bases poéticas de *Las ocupaciones nocturnas*, aunque aquí no pase de ser anecdótica. De este modo, el poder se asemeja a lo largo de los siglos, de la misma manera que los sometidos también se unifican: esa colectividad ecuatoriana que, de acuerdo con la perspectiva del poeta, configura la historia de la nación, se aproxima, cada vez más, al pueblo presente.

6.2.2.2.2. Reivindicación del habitante originario y conciencia histórica

Tras el canto V, la segunda mitad del poemario cambia, en gran medida, de interés y procedimientos: la reescritura y reinterpretación del pasado incaico es sustituida por una reivindicación más directa del antepasado ecuatoriano. La referencialidad y las relaciones intertextuales con la historiografía se vuelven menos precisas, evidentes o centrales; al contrario, estos poemas se centran en una reflexión sobre la propia historia, más que en su reconstrucción.

Este viraje se evidencia, en primera instancia, en una nueva variación de la voz poética. El hablante se vuelve plenamente irreconocible, con un punto de vista externo y atemporal que lo acerca, cada vez más, a la figura del autor. Este nuevo sujeto autoral emprende un diálogo con el anterior protagonista del *Cuaderno*, el antepasado ecuatoriano; la utilización de la segunda persona aumenta el carácter conativo de estos versos finales, que adquieren un mayor énfasis para la clausura de la obra.

Esta perspectiva poemática es paralela a la que observábamos en el poemario anterior: Adoum no encuentra (o no le interesa) en la propia materia histórica un episodio que responda a su necesidad expresiva para cerrar la obra (recordemos, en este sentido, el orden de los tres episodios centrales de la historia del Incario); al contrario, para el clímax final recurre a una expresión más directa. Tras haber recorrido la historia del Tahuantinsuyo y visibilizado los mecanismos de dominación y conquista, el poeta opta por una reflexión histórica más explícita. Los poemas finales adquieren una mayor evidencia didáctica, en la que la reivindicación del habitante originario da lugar a una toma de conciencia histórica que responde, en última instancia, a las necesidades del propio presente del autor.

El canto VI representa esta transición de voces de manera central e, incluso, problemática. El sujeto poético inicia un diálogo con el pasado en el que va a realizar un cambio de interlocutor inesperado y de compleja resolución. En primer lugar, la segunda persona señala la resistencia de los vencidos:

Y, sin embargo, adoras a escondidas
lo que ocultas: tu muerto, tu espiga,
tu pescado; porque sólo puede el poderoso
acariciar distinto vello cada día.
(50)

Bajo el poder y los abusos del dominador (nuevamente expresados, a través de la metonimia, por su índole sexual), el conquistado mantiene su propia cultura, representada a través de diferentes símbolos que remiten a los antepasados, las deidades antiguas y la conexión telúrica.

Este diálogo manifiesta la continuidad entre el pasado y el presente a través del propio territorio; los sufrimientos y los combates de ambos, emisor y receptor, se unen a través de la historia:

¿Alguien oye tus consultas de afligido?
¿Entienden tu narración nocturna?
Entonces eras el que la tierra ha unido
a mi costado: yo no sabía, pero estabas
contestando, de lejos, a mi llanto;
yo no sabía, pero juntos amábamos
la luna de obsidiana; juntos estábamos
combatiendo a la roca: eran tu dentadura
y mi hambre contra su dentadura.
(50)

La segunda mitad del poema introduce un cambio de perspectiva:

Yo buscaba, desde entonces, un paisaje
sin rencor, un viento de paz para
los huesos. Pero tú hablaste de barrancos
de mi patria en donde hay pedazos
de acuáticas estrellas; señalabas
regiones de mi patria, tibias
como dos lenguas; deseabas
su gran cadera verde, la móvil
transparencia de sus venas.

«Habitaremos

esas mujeres». Y tu pisada
fue dejando fósforo en las tumbas,
y el agresivo desierto de tu límite
comenzó a marchitarme los sembríos.
El límite estuvo a lado y lado
de tu espada, como labios de vegetal
y arena en una herida. Aquí

te esperó mi hermano, agazapado
en su tranquila confederación,
lavándose, yendo de un lugar
a otro, creciendo a cada paso
y creciendo varón aun mientras
dormía.

Te esperaba
desprevenido un héroe tácito:
y continuó su historia de tormento,
desprevenido, tácito y taciturno.
(51)

En la primera estrofa de este fragmento, el «tú» al que se dirige el poema cambia de referente: se acerca a la patria con ambición, con un deseo de posesión metaforizado a través de imágenes que imponen una visión no solo corporal sino, una vez más, sexual. Sin transición, el interlocutor ha cambiado: ya no es el antepasado dominado, sino el Inca conquistador, como comprendemos a través del parlamento entrecomillado. Este repite una orden anterior (canto III) aunque con un pequeño pero importante cambio: la coordinación desaparece y, con ella, el interés sexual domina por encima del territorial (que, sin embargo, no queda completamente opacado, por la persistente combinación de ambos a lo largo del poemario).

La presencia del extranjero imperialista implica una alteración del orden natural que afecta a los dos pilares básicos de la identidad: los antepasados (las tumbas destruidas por las pisadas de los soldados) y la naturaleza (los sembríos marchitos por el avance de los ejércitos como un desierto). Los versos finales inician una imagen del habitante originario que entronca con la idea de pureza del buen salvaje, y que tendrá un extenso desarrollo en *Dios trajo la sombra*. Frente a la conquista extranjera, el ecuatoriano («agazapado / en su tranquila confederación», en alusión a las comentadas coordenadas históricas en torno al Reino de Quito) se presenta destinado a una «historia de tormento»; frente a esta, la triple adjetivación es iluminadora respecto a la actitud, al convertirlo en un héroe inocente, silencioso y triste.

Contra ese silencio de los dominados con el que acaba el canto VI, el VII supone una incitación al combate y la resistencia. La voz poética asume, al completo, esta perspectiva externa, hasta el punto de apelar a este predecesor a través de un epíteto cuyo anacronismo sirve para resaltar la continuidad histórica:

Ecuatorial, ecuatorial, ¿recuerdas
tu sudor, el pie perdido
en la noche resbalosa de la víbora,

el amor prohibido por los ríos?
¡Acuérdate de la cariada osamenta
de tu casta!

Antes de hora
han hecho madrugar tu audacia,
te han llamado a vigilar tu zona
y tu verdura: guarda tu puerta, desde
entonces sacudida, sus bisagras
de viento, su óxido de intemperie.
Furioso tú, colérico, primer
soldado de la tierra: para que yo
sea digno, para enseñarme a morir
mil veces por el sitio, lo defiendes
hijo a hijo y hoja a hoja: así tengo
su cintura de población y mediodía.

No desentierres héroes, no busques
bajo tu pie la huella del yacente:
no hay párpado de sangre ni calcañar
caído. Tú estableces esta tribu
castigada, tú empiezas a contar
su edad de mártir obstinado, tú señalas
la calidad de su esqueleto y su hombre.

Cuando lleguen a tu ciudad, alcoba
que te fue dada en arriendo de esfuerzo
(alquiler pagado cada día, cada fatiga
de un mes o un siglo), tomarán la arena
de tu cántaro, la semilla de tu raíz,
tu alfiler imperdible. ¡Escóndelos,
gigante, hasta que puedan reflotar
a superficie, puedan buscar mi mano,
mi dedo principal con que señalen
al sur la dirección de donde viene
el exterminio! ¡Defiéndeme
hasta que nazca!
(51-52)

El poeta reivindica la memoria, en una alusión directa a la cosmogonía creada desde *Los orígenes*: el esfuerzo, las amenazas, los mismos antepasados incorporados al proceso histórico remiten a ese contexto de construcción y cimentación de la identidad. De este modo, se evidencia la continuidad del mensaje histórico entre los poemarios: el contenido del anterior es recuperado como justificación del mensaje de este. Sobre el recuerdo se construye un mensaje de rebeldía ante los invasores: el ecuatoriano es exhortado a defender su hogar, en sucesivas visiones que aúnan el ámbito doméstico con el de la naturaleza.

El canto VIII adquiere un contenido metapoético. El buceo emprendido por el poeta (él mismo lo imagina a través de imágenes acuáticas) se revela no solo como un

conocimiento de la historia, sino como una creciente comprensión de la propia labor realizada, que queda así incorporada a los versos:

Ay por ti, quiteño, ay
por tus órganos a pura agua combatidos,
a sueño entre burbujas y carrizo

Exiliado al ahogo, sumergido
con tu palo y tus anillos, porque
en cada estambre defendías tu reino,
en cada terrón el territorio,
tu destino en cada grito.

Ay, ¿cuánto debo
esperar para llegar al fondo, cuántos
días de rescatar oídos, cuántos
años más, para tocar tu ruina, tu
despojo, tu dignidad equinoccial ya contaminando
toda el agua a usar, toda
el agua a beber: océano donde el hombre
es la isla caída, lago
de rabia, lluvia corporal
que me azota el corazón, me moja
los papeles, no me deja, no puedo
rehuir el énfasis, los signos
de venganza, la voluntad
admirativa: la revisión
de lo que fui y sigo siendo?
(55)

El canto X es la culminación de la toma de conciencia histórica del propio autor. Esta perspectiva atemporal es plenamente asumida como la propia postura adoumiana; las preguntas se bifurcan, doloridas, entre la duda acerca de la imposibilidad de escapar de una perpetua imposición y la aceptación de lo que se ve como un destino:

¿Vuelve el hombre a su principio? ¿Moja
su índice y en la noche recomienza
esta dura gramática terrestre y memoriza
sustantivos como patria, dignidad,
esfuerzo y límite? ¿Significa que me imponen,
contra mi amor, actitudes de animal
que acecha? ¿Quiere decir que siempre
vendrá el extraño a hurgar en tus armarios,
a remover tus cosas y la nieve
de tus huesos?

Sé que en las señales
de mi palma hay signos de evidencia,
escrituras que heredamos, heridas
y muñones que adivino. Conozco

mi destino, mi ley, y la ración de hombre
que nos estabas indicando a cada uno,
y la parte que me toca en este golpe
de metales y guantes sucesivos.
(57-58)

Todos estos ingredientes son recuperados en los últimos versos del canto X, en el que el canto a la patria aúna esa consciencia histórica adquirida a lo largo de estos versos con un mensaje final de rebeldía:

Amor, yo vuelvo a ti, como decía
sin haberte dejado; yo estoy aquí,
llorando esta historia nuevamente:
y te amo más mientras encuentro
tus papeles de antigua enamorada,
mientras reviso tus recuerdos
que a sangre huelen, a caja
de cerrados mármoles y azufre. Si comprendiera
cuánto tienes que decirme, si
supiera el incendio exacto de tus aposentos
idos en ceniza, el aire en que tus cerámicas
de alcohol desvanecieron, el número
de hilachas en que huyó tu rocío;
si me dijeras, cuando el oído
sobre tu espalda, oigo latir ejércitos,
cuando siento la quilla de tu vientre
golpeada por la proa del pirata,
si me dijeras en qué doblez de nieve
fue a plegarse mi hermano; si solamente
me señalaras en qué lugar el barro,
en dónde el trigo tiene su sabor
pariente, ¿podrían, di, podrían convencerme
injustas escrituras, estaría
cantando hasta que un día llegue
y pueda regresar al mausoleo hundido
y devolver la piedra que aquí guardo
y devolver mi tótem pectoral de furia
y llanto, y decir a mi tribu
numérica, metálica, en decúbito yacente:
todo está ya en donde estaba;
la iguana en donde la dejaste,
los berros en donde los plantaste,
el hombre en donde lo pusiste,
el límite en donde lo guardaste?
Amor, amor, probé tu flor de cal,
tus pétalos de nitrato, tu vena
primordial que me resguarda:
aprendí a nacer contigo cada día,
a besar a mis hermanos, inclinándome
sobre la línea de la cólera que la selva
ha de borrar con sus espesas sílabas

de vegetal y agua. Pero pude,
con tu golpeada y torturada leche,
aprender continuación y cumplimento
de la tarea niña, escolar, inevitable.

Porque no me fue dado amarte sin sollozo,
porque los hombres me quitaron la égloga
crepuscular y el madrigal sobre tu boca.

Si regresan, si quieren entrar al patio
donde el sol cuadrícula pertenencias,
y si no llaman, si no golpean a mi polvo
y mi intemperie,
¡entrégame esa lanza
que cayó junto al hueso!
¡Dame la flecha
que no sabe del aire sino el odio!
¡Déjame,
amor, que vuelva a ti justificado!
(59-61)

En estos versos finales, Adoum se aproxima, más que en ningún otro momento, a la figura del vate, a este cantor público con una autoconciencia de su ocupación: el poeta reflexiona sobre su propia labor, se aproxima a un punto de vista oracular que nos remite, de nuevo, al antecedente del *Canto general*. El autor aparece reflejado en su obra, durante el proceso creador, que incluye la búsqueda de información, la revisión de la historia, la percepción del dolor a causa de las injusticias y el aumento del sentimiento patriótico, que hace que estos versos recurran a las formas del canto amoroso.

Pero esta labor de revisión histórica se revela imposible, incompleta: de ahí los condicionales que se multiplican tras los primeros versos; estos, a lo largo de sucesivas visiones, desarrollan una idea entre el conocimiento del poeta y la destrucción de la naturaleza que nos remite, de nuevo, a una importancia del telurismo, enlazado a su vez con el tratamiento amoroso y la metaforización de la geografía mediante la humanización y la corporalidad. El deseo es, en definitiva, una utopía regresiva: volver a ese orden primitivo, a una paz en la que todo estaba como la naturaleza había dispuesto, como desarrollan los sucesivos paralelismos de la extensa interrogación.

La estrofa siguiente incide en esa unión entre habitante y territorio, asumida ya por el propio yo, que se presenta con una relación con la naturaleza a través de un irracionalismo que emparenta, directamente, con los versos de *Los orígenes*, y que representan la plena unión del poeta con la historia, una historia que es naturaleza, que es hermanos y es tortura

y renacimiento. Pero todo ello se impone, al fin, como «continuación y cumplimiento» de una «tarea niña, escolar, inevitable», en expresiva gradación.

Los versos finales insisten en la injusticia de la historia nacional a través de lo meta-poético: por esos agravios, esta poesía no puede ser plenamente lírica, no puede ser «égloga / crepuscular» o «madrigal sobre tu boca»; solo puede ser esa tarea aplicada al conocimiento del pasado, cuyo aprendizaje obliga a una poesía de denuncia, de tono exaltado, en la que, en definitiva, el lirismo se combina con la épica. Por eso, este viaje histórico tiene una lección clara de rebeldía, obliga a la acción presente.

La reescritura de la historia del Tahuantinsuyo no resulta, de acuerdo con la misma reflexión plasmada en el poemario, un esfuerzo extemporáneo, sino determinado e interesado por el presente. Jorge Enrique Adoum parece haber encontrado la justificación de *Los cuadernos de la Tierra* una vez comenzada la labor, en una progresiva comprensión de los diferentes intereses y búsquedas realizados durante estos dos primeros volúmenes.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.3. ANÁLISIS DE *DIOS TRAJO LA SOMBRA*

6.3.1. *Materia histórica: el diálogo imposible de la conquista*

En 1959 aparece *Dios trajo la sombra*, que un año después gana el primer premio de poesía de Casa de las Américas. Si atendemos al tiempo transcurrido entre la publicación de los diferentes volúmenes de *Los cuadernos de la Tierra*, este parece ser el que tuvo un proceso creativo más prolongado. Durante este silencio poético, Jorge Enrique Adoum se había sumergido, de manera más plena que en las obras anteriores, no solo en el estudio histórico, sino en el desarrollo de diferentes procedimientos formales. Este tercer poemario es el que lleva más lejos algunas de las posibilidades poéticas ya apuntadas en los *Cuadernos* anteriores, las cuales mostrarán un proceso de paulatino agotamiento y superación en los subsiguientes.

Dios trajo la sombra narra la historia de la conquista del Tahuantinsuyo, desde la llegada a estas tierras de Francisco Pizarro y sus huestes hasta la captura y muerte de Atahualpa, que marca el fin del imperio de los Incas y el inicio de la colonia española. Ese marco temporal, breve pero cargado de significaciones, llega a mostrarse como una sinécdoque capaz de contener el sentido de la época del descubrimiento y la conquista de América en su conjunto.

El provecho de las fuentes historiográficas es ineludible en esta obra, no solo por la presencia explícita de textos ajenos, sino en la misma construcción de la estructura narrativa y del lenguaje poético. El diálogo intertextual es amplio y variado: los panoramas históricos como el de William H. Prescott y el de Federico González Suárez; los estudios de aspectos concretos como el de Lewis Hanke o Alberto Mario Salas; la recuperación de la cultura indígena, desde los primeros testimonios como el del Inca Garcilaso de la Vega hasta las recopilaciones recientes de poesía quechua, como la de Jesús Lara o Jorge Basadre; y, por último, versiones noveladas de la historia, como el *Atahuallpa* de Benjamín Carrión, que podemos considerar uno de los catalizadores iniciales del proyecto. A partir de todos ellos, Adoum elabora una reescritura poética en la que no importa tanto la objetividad –que, por otro lado, continúa siendo imposible, no solo por el carácter de la historia, sino por los vacíos

que todavía presenta buena parte de este período histórico²⁴⁹ – como la interpretación emotiva: ese canto de amor (y de denuncia) del que el mismo Adoum hablaba en su prefacio.

Este *Cuaderno* es el que tiene una estructura más cerrada y una base argumental más concreta y delimitada. Si los poemarios anteriores todavía se prestaban a mayores saltos temático-temporales y una cierta independencia entre sus composiciones, este tercer volumen difícilmente permite una lectura no lineal. Aun con el fragmentarismo que implica esta narración poética, su centro es un relato conjunto y coherente, incluso colindante con las fuentes consultadas por el poeta.

A lo largo de sus extensos cantos, la misma forma textual se amplía para dar cabida a este diálogo con la historia. De acuerdo con la sustancia emotiva de cada momento, el verso se acorta o se dilata, dando lugar a una extensa gama que incluye el canto breve, el versículo e, incluso, la prosa, además de las ya mencionadas citas a diversos tipos de texto. El ritmo y la visualidad aportan su gradiente significativo al lenguaje poético, en una provechosa utilización de la hechura del poema para la construcción narrativa.

La imaginación poética adoumiana evoluciona en un mismo sentido: los momentos de metaforismo exacerbado son tamizados por una mayor dosis de información histórica, que llega a infiltrarse en aquella hasta el punto de ser indelible. En todos los poemas, múltiples referentes nos permiten marcar el orden cronológico del relato, al mismo tiempo que este es condensado a sus ingredientes más significativos, a los materiales con mayor carga simbólica. De todo el ciclo, *Dios trajo la sombra* es el volumen más cercano al contexto histórico-textual previo; la cita explícita dentro del propio texto es tan solo la consecuencia más superficial o evidente de esa dependencia, que cobra pleno sentido en los procesos de creación metafórica de esta poesía.

Muchos de los poemas retoman, amplían o se contraponen con el mundo lírico que Adoum viene creando desde *Los orígenes*. Los temas y los diferentes recursos poéticos se relacionan entre sí, derivan unos de otros o regresan sobre sí, sirven como refuerzo o

²⁴⁹ En este sentido, es interesante la valoración de Carlos de la Torre Flor en el prólogo a Atahualpa: «Pocos temas han sido tan controvertidos como la conquista del Tahuantinsuyo por Francisco Pizarro y su reducidísima hueste. Y dentro de ese proceso ninguno ha despertado más polémicas que el episodio crucial de la prisión y muerte de Atahualpa en Cajamarca. Se ha discutido inclusive el propio nombre del Inca: Atahualpa, Atabalipa, Atahualpa, Tabalico o Atahuallpa. Su lugar de nacimiento: Quito, Cuzco, Tomebamba, Caranqui. Si su madre fue, en verdad, Paccha o una coya del Cuzco. En fin. Pero, sobre todo, se ha discutido sobre el enorme absurdo de que un líder tan poderoso, astuto, curtido en las lides de la guerra, haya caído como un ingenuo corderito en las fauces de un puñado de aventureros sin escrúpulos, hambrientos y mal armados» (2007: 11).

contrapeso. El poemario crece sobre el propio ciclo y sobre sí mismo de forma coherente y cohesionada, trazando líneas de fuga entre unos y otros pasajes que trataremos de resaltar.

No parece exagerado afirmar que este momento de la historia americana sea el verdadero núcleo del mismo proyecto, en el que convergen los poemarios anteriores y los posteriores. La conquista española, como hemos visto en capítulos anteriores de este trabajo, resulta un período ineludible en la construcción de la identidad latinoamericana; este proceso de dominación confiere pleno sentido a *Los cuadernos de la Tierra* y se convierte en su centro de gravedad.

Adoum ha insistido, en diferentes textos y entrevistas, en su crítica a todo proceso colonizador: «Nada justifica una empresa de colonización: cualquiera que sea la excusa a que recurra es, en el plano de la historia, la insolente imposición por la fuerza, a un país o a un continente, de una voluntad ajena» (1990: 257-258). Lo que es más importante, esta imposición suele ser permanente, como muestra el proceso latinoamericano: «Es evidente que el proceso de emancipación no ha concluido. Nos independizamos, políticamente –y no culturalmente– de España; luego caímos bajo el control económico y político –y la influencia cultural– de los Estados Unidos» (1990: 258). Este momento de la historia ha sido, en definitiva, totalmente determinante: «De la conquista española –verdadera fractura de la historia, de sustitución de una lengua por otra, de una religión por otra, de un sistema de explotación del suelo y del hombre por otro, con el establecimiento de virreinos y la fundación de ciudades, cabildos, escuelas, hospitales...– nos defendemos aún ahora, a más de siglo y medio de la emancipación» (2007: 66). La necesidad de comprender, visitar y cuestionar este momento de la historia es, pues, palmaria.

En el texto «Lengua y dominación» podemos rastrear una interpretación acerca de la conquista española, de acuerdo con los dos aspectos mencionados en el título, que nos puede servir como hilo conductor a través de *Dios trajo la sombra*. El poeta parte de la coincidencia –ampliamente conocida– en ese *annus mirabilis* de 1492, de la conquista de Granada, la expulsión de los judíos del territorio español, el descubrimiento de América y la publicación de la primera gramática en lengua romance, la *Gramática castellana* de Antonio de Nebrija. Este –«con irreversible mentalidad de Conquistador», apostilla Adoum– recordaba a la reina que «a los pueblos bárbaros y a las naciones de lenguas extrañas que España va a someter, habrá que imponer unas leyes y una lengua. Y con raro talento intuitivo añade en su introducción estas palabras: “Siempre la lengua fue compañera del imperio”» (Adoum 2005b: 383-384):

La visión de Nebrija es, pues profética: en la empresa del Imperio Español nada va a haber que se parezca remotamente a la creación de la Compañía Holandesa de las Indias Orientales o a la del Bureau of Trade o el Comptoir des Indes, que hacían de intermedios en el manejo de los intereses comerciales de sus respectivas metrópolis en ultramar. España va a ser la primera potencia que cruza el mar con el afán expreso de conquistar, o sea de imponer, presumiblemente para siempre –porque el conquistador no es un comerciante cuyas transacciones mercantiles tienen plazos que vencen, aunque se los renueve–, su cultura. A ello pueden contribuir, con diversa eficacia, los ejércitos, pero éstos necesitan imponer ciertas manifestaciones «espirituales» llevadas con las armas, comenzando por la lengua –que así se vuelve «imperialista» y, en este caso, universal– a los vencidos para que éstos acepten lo que en términos contemporáneos llamaríamos la ocupación (2005b: 384).

Este apunte histórico inicial es clave: para Adoum, la llegada de los españoles a territorio americano no es vista como una empresa comercial, sino como una conquista expresa. Esta inicia con las armas pero se mantiene con la ocupación, el dominio político y cultural, con ecos de lo que Robert Sicard denominó «conquista espiritual». Para lograr estos propósitos, la potencia conquistadora se presenta como garante o portadora de determinados valores espirituales o civilizadores, entre los que destaca, precisamente, la lengua. Así prosigue la reflexión adoumiana:

Quiero entender en este contexto la imprecación de Calibán a Próspero, en *La Tempestad*, de Shakespeare (acto I, escena 2.): «You taught me language, and my profit on't/ Is, I know hoy to curse. The red plague rid you/ For learning me your language!». (Literalmente traducido: «Me enseñaste el lenguaje, y lo que de ello obtengo/ es saber maldecir. La roja plaga caiga en ti/ por haberme enseñado tu lengua»). En la traducción de Astrana Marín Calibán dice: «Me habéis enseñado a hablar». La ambigüedad del término inglés, que denota a la vez *lengua* y *lenguaje*, no deja dudas sobre el hecho, puesto que Calibán está respondiendo a una afirmación de Próspero: «Me tomé la molestia de que supieses hablar». (El nombre mismo de Calibán²⁵⁰ que Shakespeare da a su personaje es un anagrama de «caníbal», que, a su vez, proviene de «caribe», tribu que poblaba las Antillas Menores, el mar de las Antillas y las Guayanas. Aun antes de la resistencia que, como «temibles guerreros», los caribes opusieron a los europeos, Colón habla de «una gente que tienen en todas las islas por muy feroces, los cuales comen carne humana»²⁵¹. La imagen del caribe convertido en «caníbal» predominará durante mucho tiempo en la mentalidad europea, como representación del aborigen americano en general, en una curiosa simbiosis contradictoria con la que de él se había, en gran parte debido al propio Colón, como del «buen salvaje»). No parece probable que Shakespeare hubiera leído, en 1611, fecha de que data su obra, el Diario o las Cartas del Almirante, quien el mismo día 12 de octubre de 1492, hablando de los primeros indios que encuentra, escribe al Emperador: «Yo, placiendo a Nuestro Señor, llevaré de aquí al tiempo de mi partida seis a v.a. para que deprendan fablar». «Estos términos –dice Todorov– chocaron tanto

²⁵⁰ Nota del autor: «“Gnomo monstruoso, Calibán es la materia, la personificación del bruto que se ve obligado –aunque se revuelva contra ella– a obedecer a una fuerza superior”, Pérez-Rioja, José Antonio, *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos, 1988» (2005b: 385).

²⁵¹ Nota del autor: «La carta de Colón anunciando el descubrimiento del nuevo mundo, 15 de febrero-14 de marzo de 1493, Madrid, 1956, p. 20» (2005b: 385).

a los diferentes traductores franceses de Colón que todos ellos corrigieron: “para que aprendan nuestra lengua”»²⁵² (2005b: 385).

Adoum regresa a uno de los ejemplos más revisitados y simbólicos acerca de la relación con el otro (y, en concreto, entre Europa y América): el Calibán shakesperiano²⁵³. De acuerdo con la interpretación de Tzvetan Todorov, el autor ecuatoriano anota en este ejemplo la conexión entre el problema lingüístico y la cuestión de la otredad; la imposición lingüística revela una incapacidad para (re)conocer al otro:

Más que una cuestión lingüística es «la cuestión del otro»: reconocer que los indígenas «hablan» habría significado atribuirles, de golpe, una categoría humana, y sabido es que debieron pasar cuarenta y cinco años para que un Concilio decidiese que los indios eran *personas*, que tenían alma y razón, con lo cual por primera vez en la historia de la conquista –que, desde este punto de vista, en cierto modo dura hasta hoy– se consideró, teóricamente desde luego, que matar a un indio podía ser un crimen.

La lengua propia, además, otorga categoría al interlocutor, para lo cual quien habla debe elevarlo, así sea por un momento, a su mismo nivel: ¿no es un gesto de superioridad de Hernán Cortés llamar Marina a una indígena mexicana, amante suya y mediadora entre él y Moctezuma? Y a un pobre indio chismoso, traído desde Panamá como intérprete de Pizarro y Almagro, le pondrán de nombre Felipillo: así comenzará el lento pero seguro proceso de cambio de identidad. (Algo similar, aunque de consecuencias menos arrasadoras, va a suceder con el continente entero: nunca nos dimos un nombre sino que nos llamamos como los demás quisieron llamarnos: Tierra Firme, Nueva España, Indias Occidentales, Nuevo Mundo, América; lo de Banana Republics fue más restringido; lo de «países del Tercer Mundo», que compartimos con los de otros continentes, es más vago, sobre todo cuando el que fue Segundo Mundo parece estar desapareciendo –sin que nadie ocupe su lugar– para constituir el núcleo fundacional de países de un futuro Cuarto Mundo) (2005b: 386-387).

La unión entre la lengua y la relación con la otredad se observa a lo largo de *Dios trajo la sombra*. Además de las diferentes alusiones a la importancia del lenguaje diseminadas a lo

²⁵² Nota del autor: «Tzvetan Todorov, *La Conquista de América (La cuestión del otro)*, traducción de Flora Botton Burlá, México, Siglo XXI Editores, p. 38. Todas las citas remiten a esta edición» (2005b: 386).

²⁵³ La referencia parece provenir del citado Todorov, más que un posible parentesco rodoniano o, acaso, de replanteamientos más cercanos (temporal e ideológicamente) como el de Roberto Fernández Retamar. De hecho, pese a las diferencias entre ambos, Adoum habrá reconocido en las propuestas del semiólogo francés algunas de las ideas presentes en su obra poética escrita más de dos décadas antes. Aunque los intereses de Todorov, guiados por una lectura semiótica y moral acerca de las relaciones entre el lenguaje y la otredad, no hacen de su ensayo una obra centrada en la recuperación y la fidelidad histórica, algunas de las cuestiones tratadas en esta coinciden con las preocupaciones de la poesía adoumiana: la incapacidad de comunicación entre conquistadores y conquistados y la reflexión en torno al lenguaje son, en efecto, medulares en *Dios trajo la sombra*; otros posibles paralelismos secundarios, sin embargo, no permiten mayor desarrollo, y la explicación realizada por el francés de la conquista como un dominio de la comunicación resulta, sin duda, parcial para el proceso histórico, y también para esta propuesta poética. Además, la cuestión de la alteridad se encuentra presente, de manera más o menos explícita, en muchos de los discursos que han estudiado este momento histórico y, en concreto, en algunos de los textos conocidos por Adoum, como González Suárez o Prescott, sin ir más lejos.

largo de la obra, la misma estructura del poema se sustenta sobre la idea del encuentro entre dos visiones del mundo absolutamente contrarias.

Este *Cuaderno* es el relato del choque entre dos culturas diferentes, representadas a través de dos máscaras líricas diferenciadas: por un lado, la voz coral indígena, extensión de la perspectiva que conocemos desde *Los orígenes* y que ha sobrevivido a su primera conquista en *El enemigo y la mañana*, prosigue a lo largo de esta obra; por el otro, irrumpe una nueva voz, la del conquistador hispánico.

En los primeros compases del poema, las voces se alternan: la llegada del conquistador frente a la espera del indígena. A mitad del poemario, los puntos de vista empiezan a combinarse en un mismo poema: una breve –aunque curiosa– incursión de la voz indígena en la extranjera en el canto V, la contraposición dentro de un mismo poema en el VII y, por fin, el diálogo directo, la interacción entre ambas voces en el VIII, último canto de la primera parte. Pero la configuración de cada uno de ambos sujetos, a lo largo del poemario, anticipa lo que este encuentro acaba por evidenciar: el diálogo resulta imposible, se vuelve suma de monólogos, ante dos culturas totalmente diferentes. Así, el poemario se revela como la poetización de un diálogo imposible entre dos otredades absolutas, previamente destinado al fracaso. La muerte de Atahualpa simboliza la conquista hispánica, la victoria de aquellos que buscan únicamente el provecho y la dominación; el único resquicio que Adoum ofrece para la esperanza de la instancia indígena es una recuperación de su versión de la historia, una reconstrucción de la visión de los vencidos.

La construcción estructural misma de *Dios trajo la sombra* tiene su basamento principal en la configuración de dos imágenes estereotípicas enfrentadas, en práctica oposición: la imagen del conquistador y la imagen del indígena. Todas las particularidades de esta lengua poética funcionan para esa configuración antitética: la voz del conquistador se presenta en cursiva, mientras que la del indígena en letra redonda; la primera, tiende a la disposición tipográfica extensa e, incluso, a la prosa, hasta que la poesía culmina por ser silenciada por el lenguaje de la crónica; la segunda, encuentra inspiración en los mismos poemas indígenas, mantiene los principales temas desarrollados durante la serie y acaba por convertirse en un canto al vencido. Ninguna de las dos es capaz de comprender a la otra: como veremos, mientras que una se cree destinada a la gloria y la riqueza, la otra se sume en la apatía y la religiosidad.

A través de estas imágenes se tratará de explicar el proceso de conquista. Las características de uno tendrán su contrapartida prácticamente antagónica, y este tema central

deriva a otros temas relacionados, subsidiarios: no sólo la configuración de este personaje colectivo representado, sino cómo este se relaciona con el otro, con la naturaleza, o la diferente religiosidad de ambos, servirán a Jorge Enrique Adoum para explorar las causas y las consecuencias del momento histórico acaso más determinante en la construcción de la identidad americana.

6.3.2. Desarrollo poético: encuentro e incompreensión del otro

6.3.2.1. La imagen del conquistador

6.3.2.1.1. Los motivos del conquistador

Dios trajo la sombra abre con un extenso «Prólogo: estirpe de conquistador» que, como el mismo título indica, supone un primer intento por representar al conquistador como arquetipo histórico.

Si buscamos el andamiaje narrativo de esta composición, podemos considerar este poema como un primer capítulo que contiene la vida, las coordenadas históricas, sociales y psicológicas que llevaron a esta compleja figura hasta el descubrimiento y la conquista de Nuevo Mundo. Con un inicio *in medias res*, este sujeto poético se encuentra en plena naturaleza extraña; en el insomnio de la noche expedicionaria, rodeado de amenazas, los versos se acercan a un fluir de la conciencia absolutamente libre e irracional, en un ejercicio de introspección que va a recordar su historia *ab initio*:

*El bello animal del sueño ya en desuso. Mas la vigilia
no adelgaza al corazón, oh corazón sin tregua,
cincuenta años tartamudo con dos sílabas de sangre.*

*Mañana puede ser el último día, mañana
pueden mis huesos añadirle a las plantas
el maleficio inmemorial del hombre
muerto.*

*Y bajo la baja noche
el aire, bajo el aire la armadura,
abajo la piel herida siete veces
por la flecha salvaje. Y bajo
la lila cicatriz yo me pregunto
como si le averiguara su secreto al charlatán.*
(63)

Estos primeros versos nos ubican en el juego entre interioridad y exterioridad en el que se va a mover la perspectiva poemática. A través de la unión de imágenes de diferente cuño, el

poeta aún el punto de vista del conquistador (en la primera y el inicio de la segunda estrofa), una descripción externa (tras la ruptura versal en la segunda estrofa) y, en el último verso, una visión irracional en la que, pese al mantenimiento del mismo sujeto, el término de la comparación revela la postura e intereses del propio autor.

El metaforismo inicial nos introduce en la subjetividad casi onírica del conquistador, incapaz de conciliar el sueño por el temor a lo desconocido y la posibilidad de una muerte inminente que, sin embargo, no es capaz de vencerle por completo. La primera estrofa de la obra presenta una imagen elaborada a partir de un elemento que será recurrente: la lengua, que, como hemos anticipado, es para el poeta uno de los principales mecanismos de conquista, va a originar, a lo largo de la obra, numerosas imágenes y reflexiones. En este caso, la visión del corazón reúne los valores físicos y simbólicos del órgano: su funcionamiento fisiológico defectuoso (el latido como habla sincopada, un tartamudeo compuesto por dos sílabas, sístole y diástole, en cada palpitación) da lugar a un valor moral que anticipa una carencia sentimental; de ahí, también, las asociaciones con la sangre y sus posibles valores negativos, y la imagen visionaria acerca del no adelgazamiento, que reincide en una falta de conmiseración.

El desplazamiento de los últimos versos es casi cinematográfico en su progresivo movimiento de descenso y penetración: bajo la noche (un cielo cuya inmensidad es resaltada por la reiteración de la preposición en el adjetivo), la presencia amenazadora de la naturaleza se plasma en la misma percepción del aire; debajo, el hombre, con su armadura, que esconde la piel, herida múltiples veces²⁵⁴. Es debajo de todas esas capas donde nos adentramos en la perspectiva del conquistador que, sin embargo, se vuelve externa por el lenguaje utilizado: la comparación revela los mismos propósitos del poeta, pues esta voz pretende comprender al conquistador como quien descubre a un mentiroso.

La composición es un extenso monólogo en el que el yo poético se construye como un trasunto evidente de Francisco Pizarro, a cuya biografía recurre el poeta para extraer aquellos elementos más significativos: esa figura histórica es convertida en el paradigma del conquistador, representante de toda esta época. El poema incorpora referencias, más o menos

²⁵⁴ Comienzan desde este mismo inicio los pequeños detalles o anécdotas que Adoum extrae de sus lecturas históricas e incorpora al poemario tanto como aumento de información como, especialmente, por su valor simbólico. A menudo, señalaremos la posible procedencia de este tipo de información secundaria en nota al pie, como un intento por observar este funcionamiento de conversión de la materia histórica en poética. Estas siete heridas son señaladas por Prescott como consecuencia de una de las batallas en las que Pizarro capitaneó a sus tropas (s/f: 128). La cifra exacta de los cincuenta años, por cierto, también hace alusión a la vida de Pizarro, como será repetido más adelante.

explícitas, a la vida del extremeño, desde su infancia en Trujillo hasta sus primeras expediciones en el Nuevo Mundo; esta mezcla entre la recuperación del dato histórico individual y su relectura, en clave abstracta y subjetiva, favorece el cuestionamiento de algunos de los rasgos que caracterizan este complejo personaje. Los versos siguientes inician ya este proceso de reescritura:

*No era sólo la aventura. El hogar es una prisión y la cárcel
otra forma de certeza. Pero hay negocios
que uno pacta sin querer consigo,
y no se puede ir gritando: Mirad,
no tengo padre, el Gran Capitán
olvidó a la moza criada de las freilas,
no tengo más apellido que el robado
con su gota de semen; no me resta
de mi infancia sino el áspero quejido
de una gorda; no aprendí más juego
que el de secarme con arena el llanto
y dormir con la leyenda del ausente
heroico en lances de trinchera y cama.
Yo buscaba nacer sin errar el aposento,
sin equivocarme otra vez mi estirpe:
buscaba alguna tarde en que volviera
a golpear el aire sin que tras él
se me preguntara quién eres, por dónde
andabas, en dónde está la bestia
que extraviaste, por qué
te llamas así.*
(63-64)

La voz poética emprende el recorrido por lo que podemos considerar un intento de comprensión de los motivos del conquistador. La primera imagen, en este sentido, se nos ofrece a través de una construcción basada en la negación: la aventura, que puede contener lo caballeresco, lo heroico o lo utópico —rasgos que en efecto se encuentran en el conquistador y aparecerán reflejados en el poemario—, resulta insuficiente para explicar la empresa del descubrimiento y la conquista.

La doble metáfora encadenada por la coordinación aleja las explicaciones más o menos legendarias y nos ubica en unas causas ciertamente sociopolíticas. Sin renunciar a la posible alusión a una procedencia principalmente criminal de los conquistadores, se apunta a un determinismo del que resulta imposible escapar: la extracción social se convierte en una cárcel, bien simbólica (el hogar como prisión, el lugar de nacimiento como limitación), o bien en su sentido directo, y derivado de aquel (el crimen o la delincuencia como vía de ascenso socio-económico, y su castigo penitenciario). Más allá del breve apunte a una

voluntad de superación que va a ser desarrollada más adelante («hay negocios / que uno pacta sin querer consigo»), como el yo poético repetirá cerca ya de sus secretas esperanzas), la cascada imaginativa se vuelca en escenas que rememoran la infancia de Pizarro como desarrollo anecdótico de esa sentencia inicial.

En esta enumeración que se acerca a lo caótico destacan las alusiones a una niñez marcada por el nacimiento como hijo no reconocido. «No tengo padre», afirma rotundamente; y, sin embargo, esta (ausente) presencia de la figura paterna domina toda la estrofa: su oficio militar es repetido, primero a través de la mención del rango en el ejército, después a través de una imagen que ya aúna aquel con el libertinaje y el abandono («la leyenda del ausente / heroico en lances de trinchera y cama»). Esa contraposición entre el momento del furor sexual y la perduración de las consecuencias familiares se vuelve recurrente: «no tengo más apellido que el robado / en la gota de semen», «Yo buscaba nacer sin errar el aposento, / sin equivocarse otra vez mi estirpe»). Esas mismas imágenes insisten en la importancia del lenguaje y cómo este determina la realidad: frente a ese apellido robado y la leyenda del ausente que dominan la escena, la madre queda apenas reducida a un sinestésico «áspero quejido de una gorda»; pero no se puede ir gritando esta herencia, sino que se debe callar. Como consecuencia de todo ello, inician las preguntas del sujeto poético, que se dividen en dos pares: la versión abstracta (quién eres, por qué te llamas así) y la concreta (por dónde andabas, en dónde está la bestia que extraviaste)²⁵⁵.

La vida de Pizarro es recuperada como ejemplo de esta realidad social. Las múltiples imágenes de la estrofa redundan en una misma idea: la infancia infeliz desemboca en una alienación que resulta, desde el siglo XX, leída en clave con perspectiva de clase. Esas preguntas aprendidas en la infancia son retomadas en el siguiente fragmento, en el que las respuestas encuentran una inesperada salida en el descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo, como posible ascenso y mejora social. El lenguaje del conquistador se vuelve hacia sí mismo, se interroga y busca definirse, en una tarea nuevamente marcada por la importancia del lenguaje (deber decir, deber explicar y hablar son los verbos centrales de esta estrofa):

²⁵⁵ Las alusiones a la paternidad no reconocida y el (variable) rango militar del padre son habituales en los textos que se remontan a la infancia de Pizarro (Prescott s/f: 117; Carrión 2007: 117). En estos, también, se fundamentan alusiones que veremos en más ocasiones durante el poemario, como la falta de escolarización y el consecuente analfabetismo, o el trabajo como porquerizo; en este último caso, una anécdota narrada por Carrión supone la inspiración directa para la imagen concreta de los comentados versos adoumianos: «Un día, por haber abandonado el rebaño de puercos que tenía que cuidar, se extravió uno de ellos sin que sus pesquisas dieran resultado alguno. Quiso evitar la reprimenda de su madre, y, como tantos otros que buscaban pretextos para hacerlo, se enroló como infante en los tercios que marchaban a Italia» (2007: 119).

*¿Debería
decir entonces: Las preguntas
hicieron mi destino, las preguntas
siempre cambian y entorpecen el destino?
¿Debo señalar con un dedo de rencor antiguo
las regiones, y explicar: El Golfo
fue conquistado sólo porque el padre
no me nombró en su testamento, la mancha
forastera en la playa por las noches
hurtadas al amor para seguir soñando,
el puñado de esmeraldas por culpa
de los camastros en que me desvelaba
la testarudez de mis tres reales?*

*Hablo del Conquistador, ex porquerizo, que no sabe leer ni escribir,
endeudado, adulterino. (Medio siglo desde el primer paso torpe por
el polvo de la aldea hasta el Mar Tenebroso,
temiendo y anhelando, como en un libro
de láminas nocturnas, la Bahía
de los Gigantes, la Isla de la Pimienta.)
(64)*

El movimiento explicativo, en una amplia prolepsis, es evidente: ese dedo de rencor antiguo señala, desde la niñez, las consecuencias futuras, en la otra mitad del mundo. La enumeración aúna causa y consecuencia, a partir de concreciones que funcionan como sinécdoque: los territorios conquistados, los abusos a la población indígena (especialmente, la femenina), el expolio de riquezas, todo se debe a la falta de herencia, los insistentes sueños de grandeza y las derrotas iniciales incluso en el ansiado Nuevo Mundo. Además, nos encontramos con una auto-definición explícita, que incluye algunos de los atributos más habitualmente repetidos respecto a la figura de Pizarro (el trabajo como porquerizo durante la infancia y el analfabetismo), mientras que el endeudamiento y el adulterio (o la violación) no resultaban nada extrañas entre los conquistadores.

En el prólogo hay ya alusiones a las primeras expediciones de Pizarro, en las que todavía no es un hombre al mando y se encuentra lejos del éxito perseguido: «y yo al servicio de alguien que nunca / había sido más que trinchador de casa ilustre» (65), «Pero iba / atrás, / siempre a sueldo de sólo / una moneda» (65), «Y del botín territorial tampoco me tocó nada, y del mar sólo su látigo de yodo» (66). Frente a este desencanto, el final del poema es un canto al destino de fama y grandeza que espera el conquistador: a los cincuenta años, y tras la participación en varias expediciones en las que no había logrado grandes éxitos o recompensas, Francisco Pizarro había obtenido un pequeño territorio en Panamá, en el que

cultivar y pasar unos días que ya eran tardíos, generalmente, para las empresas del descubrimiento²⁵⁶. Frente a esta realidad, la voz poética insiste en el rencor heredado y aprendido en la infancia, marcada por una fiebre de ascenso social que encontrará en América el lugar de la utopía, la riqueza y la fama; aunque estas tres últimas predominan frente a una realidad apenas aludida, la reiteración no deja lugar a dudas respecto a cuál parece más determinante en la interpretación del poeta:

*Pero yo veía ya el sitio del tesoro, como
marcado por una cruz: el Sur era una estrella
despedazando su oro contra el suelo, playas
de oro en harina, mar que la luna parte
con su cuchillo de oro tibio, y un monarca dorado
en mitad de una selva de amarilla fortuna,
y ríos que atropellan recuas de oro. Yo podría
llenar los toneles, los cofres, las ácidas
bodegas de la nave para mí, para mí, para
mí solo, porque amo su resplandor, creo
en el milagro de su resistencia, en las promesas
con que su frío me convence. Ah los viejos
rencores que cuidaba para sobrevivirme: también yo
era un Conquistador, cultivando hortalizas
en el istmo: tristísimas lechugas
mi soldada (y ya los otros fabricándose
collares de perla oscura los pezones), yo
combatiendo a la alcachofa y sus cuchillos.*

Pero a mí me esperaba el territorio de la fama.
(66)

Tras el prólogo, la voz cede lugar a la perspectiva indígena en los dos cantos iniciales de *Dios trajo la sombra*. En el III, regresa el yo poético asociado al conquistador, en una revisión de las primeras expediciones capitaneadas por Pizarro en busca del imperio de los Incas, hasta que los indicios de su proximidad conllevan el regreso a España para conseguir el apoyo real y preparar una expedición de conquista.

Este poema inicia con un breve autorretrato, en el que Adoum pone en boca del hablante toda una declaración de intenciones acerca de su actitud utilitarista ante el continente americano:

²⁵⁶ La visión ofrecida por Prescott resulta una de las posibles inspiraciones para los siguientes versos: «Por gloriosas que fuesen estas expediciones, le producían poco oro, y a la edad de cincuenta años el capitán Pizarro se encontró en posesión solamente de un trozo de tierra malsana cerca de la capital, y de un repartimiento de indios proporcionado al valor de sus servicios militares. El Nuevo Mundo era una lotería en que eran tan escasos los premios grandes, que casi todas las probabilidades estaban contra el jugador, y, a pesar de esto, estaba dispuesto el jugador a aventurar su salud, su fortuna y aun muchas veces su honor mismo» (s/f: 119).

Yo no soy un visitante sino el adversario. Entendedme, indígenas risueños: no soy un huésped (mirad: voy como animal de paso, sin mujer que se lavara para mí en un rito de hogar acostumbrado) y no pido préstamos ni posada. Soy deudor sin fortuna, socio comprometido por veintemil ducados a pactar con lo desconocido.

(74)

La definición se realiza por defecto: el conquistador no es huésped o visitante, no pide préstamos o posada (frente a la imagen que representó, a menudo, cuando pretendía no levantar sospechas en los indígenas); es adversario porque tiene un objetivo, una empresa con deudas y compromisos. El fragmento inicia la tensión entre un carácter económico, que alcanza su máxima expresión a través de la cifra exacta, y otro fabuloso, expresado con un término que será repetido en el poemario: lo desconocido. Esta lucha entre una mentalidad pragmática y otra mítica está desarrollada en extenso en la siguiente estrofa:

Porque existe documento, papel de locos, escrito de testarudos, con una cruz de tinta junto al nombre del notario, y una hostia partida en tres que atestigua el negocio. Esto es una empresa, tiene planillas libros cuentas obligaciones hipotecas utilidades amortizaciones intereses vencimientos sanciones para los tres sin que ninguno lleve más que el otro, así de estado de señor como de repartimiento de indios perpetuos, de tierras y solares y heredades, como tesoros y escondrijos encubiertos, como de cualquier riquezas y aprovechamientos de oro, perlas, plata, esmeraldas, rubies y diamantes, y de cualquier estado o condición que sea, a repartir con el clérigo y el tuerto (compromiso sobre lo improbable, obligación de inventar como cuando se engendra).

(74)

Estos versos se construyen sobre la alusión a uno de los momentos clave de la futura conquista del imperio del Perú, el conocido como pacto de Panamá, cuyos tres firmantes son aludidos de manera simbólica: la voz de Pizarro no indica a sus compañeros, sino a aquellos con los que ha de compartir el botín, representados como el clérigo (Hernando de Luque) y el tuerto (Diego de Almagro). Ambas sinécdoques conllevan una valoración negativa: las escasas alusiones a la religión hispánica y sus principales representantes se ligan siempre, en el poema, con la violencia; y las heridas de Almagro, sufridas en un enfrentamiento con

los indios en estas mismas expediciones en búsqueda del reino de los Incas, no dejan de apelar a la connotación negativa popular entre esa malformación física y una falta moral²⁵⁷.

La relectura adoumiana de este episodio destaca el valor del documento, nueva imposición del lenguaje –y, en concreto, de la palabra escrita– frente a una realidad americana ajena. Además, la legitimidad de la empresa viene avalada por la religión: a lo largo del poemario, el carácter evangelizador de la conquista hace acto de presencia nunca como objetivo en sí mismo, sino como justificación de esta, de ahí que ocupará un lugar secundario.

Este pacto se presenta a partir de dos valores antitéticos que observamos frecuentemente en la visión que el poeta ofrece de la conquista: la tensión entre la instrumentalización y economización de la realidad americana y la capacidad para convertirla en el territorio del mito y lo fantástico. En este fragmento, esa contradicción se observa en el choque entre, por un lado, un mercantilismo exacerbado, detallado en una enumeración reiterativa que roza la ironía; y, por el otro, la intercalación de imágenes secundarias en las que el significado irracional apunta, de manera insistente, a una capacidad para la leyenda y la invención que roza la locura. Frente a la extensa relación del botín por conseguir, el inicio y el final del fragmento lo reducen a «papel de locos», «escrito de testarudos», «compromiso sobre lo improbable», a una «obligación de inventar», resumiendo así el aliento fabuloso que alentaba la empresa conquistadora.

Pese a la mediación de la mirada crítica adoumiana, desde la perspectiva conquistadora el utilitarismo se ha hecho efectivo: los sueños infantiles son, ya, un negocio económico. Con este pacto, el afán casi imposible de fama de la infancia del protagonista poético se ha convertido en empresa, es ya una realidad. El siguiente paso será la legitimación, que será otorgada por el permiso real con sus famosas capitulaciones.

El canto III transcurre con diferentes alusiones a las dos primeras expediciones capitaneadas por Pizarro en búsqueda del imperio de los Incas, que comentaremos en el siguiente epígrafe, como ejemplo de la relación del conquistador con la naturaleza y el indígena. El final de este poema regresa a un paralelismo claro con los datos históricos, que convierten el canto en una historia de superación. Desde su origen humilde, y a través de los padecimientos narrados, el sujeto poético regresa a la patria con noticias exactas de este nuevo territorio para reclamar los derechos para su exploración y dominio:

²⁵⁷ Este combate tiene lugar en el posteriormente bautizado como Pueblo Quemado, como señala Prescott (s/f: 129), nombre de lugar también retomado por Adoum en su poema, como veremos.

*(Yo, abanderado abandonado, porquerizo y capitán, tenido en menos por los navegantes que ya habían regresado del Oscuro, puesto en prisión por los acreedores que nunca viajan y repiten igual cuenta cada día,
yo nadie, solo ser, analfabeto entrampado en la historia,
vuelvo y deslumbro a los cómodos
con solo los indicios: mínimas arenas
del planetario resplandor, el flaco descarnado
relato de los héroes que los demás engordan,
y me recibe y escucha el Rey y pregunta como un niño,
y la Reina me entrega las dulces Capitulaciones «por todos los días de vuestra vida, con salario de veinte y cinco mil maravedís cada año. Y mandamos que las dichas haciendas y heredades y tierras y solares las tengáis y gocéis. Y en lo que toca a los indios es nuestra voluntad que los tengáis y gocéis y sirváis de ellos por el tiempo que vuestra voluntad fuere».
Y me inventé con tosudez y hambres, con humedad que ablanda el alma bajo la armadura, una nobleza: un águila coronada abrazará las columnas y la ciudad que hallé, con un león y un tigre que el portero tiene para guarda de su entrada, con cierta parte de mar y de navíos como hay en esa tierra, y por orla ciertos hatos de vicuñas.)²⁵⁸*

*Y he aquí que mis hermanos, los tres Bobos concebidos en fortuna,
descubren el desenterrado afecto
por el que fue engendrado en cama de sirvienta,
ahora Gran Marqués y Adelantado y Alguacil Mayor y Capitán General
de las provincias entrevistas como una mujer hace tiempo acosada,
por la cerradura de la fiebre y de la fábula.
(77-78)*

²⁵⁸ Nota del autor: «Las concesiones a Pizarro, en las Capitulaciones firmadas por la Reina el 26 de julio de 1529. Las armas propias del escudo de Pizarro, en la real cédula del 13 de noviembre de 1529, del emperador Carlos I y su madre doña Juana» (179). En cuanto a las capitulaciones, estas son repetidas, en sus términos generales, por los principales historiadores; Adoum puede retomarlos de estos o de la versión que ofrece Prescott, quien copia el documento como Apéndice VII. En este caso, no se trata de una cita textual, sino de una paráfrasis muy resumida, en la que el poeta remarca la posesión de tierras y, sobre todo, indios (y en la que olvida, por cierto, una cifra en la suma del sueldo de Pizarro); sin embargo, los puntos principales no han sido especialmente adulterados respecto al documento original citado por Prescott, como demuestran los dos fragmentos sin duda determinantes en la relectura de Adoum: «Prometemos hacer de vos nuestro gobernador e capitán general de toda la dicha provincia del Perú, e tierras y pueblos que al presente hay e adelante hubiere en todas las dichas ducientas leguas, por todos los días de vuestra vida, con salario de setecientos e veinte y cinco mil maravedís cada año» (s/f: 522); «Mandamos que las dichas haciendas, e tierras e solares que teneis en tierra firme, llamada Castilla del Oro, e vos están dadas como a vecino de ella, las tengáis e gocéis, e hagáis de ello lo que quisiéredes e por bien tuviéredes, conforme a lo que tenemos concedido a los vecinos de la dicha tierra firme; e en lo que toca a los Indios e naborias que teneis e vos estan encomendados, es nuestra merced e voluntad e mandamos que los tengais e goceis e sirvais de ellos, e que no vos serán quitados ni removidos por el tiempo que nuestra voluntad fuere» (s/f: 523-4).

La estrofa inicia, nuevamente, con una acumulación sobre el yo, en el que la mayoría de las imágenes son variaciones de ideas ya sembradas hasta aquí, y que resumen la historia del conquistador desde el abandono paterno hasta el triunfo.

A continuación, la acción se acumula, desarrollada a través de visiones en su mayoría duplicadas. En primer lugar, tenemos la única mención expresa de ese regreso a la patria que es prácticamente sobreentendido, acompañado del clima social predispuesto a la maravilla. En segundo lugar, Adoum alude al encuentro con los reyes, en el que la infantilización asombrada del rey cede paso a un poder absoluto, con las «dulces Capitulaciones» entregadas por la reina, validación de la empresa conquistadora.

El esfuerzo y el sufrimiento ante la naturaleza americana han permitido esta invención de una nobleza, para la que Adoum retoma la simbología del propio escudo de armas adoptado por Pizarro. El ascenso social es respaldado por un nuevo éxito personal, de ahí la alusión final: los hermanos de este hijo no reconocido se acercarán a él y viajarán al Nuevo Mundo. El canto cierra con una nueva antítesis: la mención expresa de los títulos que ha recibido el conquistador son efectivos sobre unos territorios descritos por una imagen significativa. Aquel lugar que cantos antes era comparado, por la capacidad para la maravilla, con un libro de láminas nocturnas, presenta ahora una metáfora similar, pero con importantes variaciones y múltiples sentidos: el Nuevo Mundo es como una mujer espía, acción en la que sigue presente el asombro, pero también el ansia; así, la imagen condensa el inminente paso de la admiración al abuso. América pasa del espacio de la utopía al de la empresa, y de este al de la posesión, la dominación y el expolio.

Como vemos, hay en la poesía de Adoum un intento por comprender las múltiples aristas de la imagen del conquistador. Gran parte de la Crónica de la conquista de América oscila entre dos discursos, que Beatriz Pastor ha denominado como discurso mitificador y del fracaso. Si la «expansión territorial del imperio español y la exploración del continente americano se desarrollaron y realizaron bajo el signo seductor del mito» (Pastor 1983: 237), la mitificación de la realidad y la creación de modelos de acuerdo con el éxito darán lugar a su contrario. De este modo, «[f]rente a ese discurso mitificador e imperialista que identifica *acción y conquista, hombre y conquistador, América y botín*, se van a ir articulando los procesos desmitificadores que, a lo largo de los textos diversos que integran el discurso narrativo del fracaso, van a culminar paulatinamente en la cancelación de los modelos» (1983: 295, cursivas en el original). A estos tres elementos centrales del discurso mitificador (naturaleza, actores y objetivo) apelará el discurso del fracaso, transformándolos y cancelándolos:

si en aquel América aparece como botín fabuloso, la acción conquistadora equivale a un proyecto épico-utópico en el marco del cristianismo, y el conquistador reúne las cualidades necesarias como modelo de cristiano, guerrero y vasallo (1983: 390); como contrapartida, el discurso narrativo del fracaso cuestiona la validez y objetividad de esa representación a través de la desmitificación de la realidad americana, la liquidación del proyecto épico y la transformación del botín en lucha por la supervivencia, y la cancelación del héroe como modelo épico (*ibid.*).

Aunque de manera indirecta, a través de sus fuentes, *Dios trajo la sombra* bebe de estas ideas y las refleja en sus versos. Adoum construye un yo poético conquistador sobre un modelo ideológico múltiple, complejo y contradictorio: la ideología del imperialismo es recogida como modelo de base, pero resquebrajada a partir de un cuestionamiento de diverso tipo. La imagen del conquistador aúna tanto la mitificación como la derrota, en un permanente vaivén en el que la visión del mismo poeta apuntala su crítica a este proceso. De este modo, la misma subjetividad poética infiltra en la voz del mismo conquistador un desarrollo crítico paralelo e interrelacionado con su recuperación de la visión de los vencidos. Si esta perspectiva ha sido anticipada en la misma presentación de esta figura histórica, se hará todavía más evidente en su relación con la naturaleza y el otro americanos.

6.3.2.1.2. El conquistador ante la naturaleza

La vastedad del nuevo continente dio pábulo a todo tipo de fantasía. La sed de riqueza y fama fueron, como hemos visto, la meta del conquistador. En consecuencia, la naturaleza americana, más que descubierta, resultó, a menudo, construida de acuerdo con el imaginario europeo.

Adoum plasmará, en su poesía, este proceso entre el mito y el fracaso. La novedad impulsa la promesa ante lo desconocido: «*Aquí es lo desconocido, la única certidumbre que conozco*» (87). Si la fiebre caballeresca del conquistador reapareció en el Nuevo Mundo fue por el mismo descubrimiento, que convirtió este espacio geográfico en el lugar del mito y la utopía; su negación, por el contrario, dará origen al discurso del fracaso. El conquistador adoumiano se va a mover entre ambos polos.

El lenguaje se convierte, de nuevo, en símbolo de la necesidad de adaptarse a la nueva realidad como quien la aprende:

*Yo anduve en la espesura
abriéndole a las hojas su secreto, buscando
sitio para el pie pero también
para soñar conmigo, y ser aquel
que no fui, y que ahora traducía
el lenguaje arrugado de los cocodrilos.
(65)*

Para superar su nacimiento y ser quien no era, el conquistador emprende sus exploraciones, expandidas en varias imágenes que revelan la transcendencia abstracta del paisaje: la selva como un secreto que hay que averiguar en cada hoja, el esfuerzo de cada paso cauteloso en pos de la esperanza y los sueños, la necesidad de enfrentarse a la naturaleza amenazante como quien aprende un idioma y lo traduce.

El lenguaje propio es insuficiente para nombrar la inmensidad americana; del mismo modo que es necesario inventar la resistencia ante la derrota, las antiguas palabras cobran nuevos significados para esta nueva geografía, es necesario «acomodar la voz para las cosas nuevas» (126). Pero el verdadero lenguaje del conquistador, su guía en la naturaleza americana, es el mito y el asombro, la voluntad y la esperanza. La brújula, el instrumento que hizo posible la navegación, se convierte no en una herramienta de precisión, sino en el símbolo de la obstinación creadora:

*Hacia el sur, nuevamente
al sur, sólo
el sur, obstinada indicación
de la abrasante brújula que habla
para mí su lengua de adivina.
(78)*

La tenacidad y el mito son las guías a través de lo desconocido, en una empresa que tiene más de adivinación que de certeza. Pero estos elementos caballerescos se combinan con una mentalidad práctica. Ante cada nuevo lugar, el conquistador aplica el poder de su propia palabra a la naturaleza americana, en una labor de asimilación y apropiación. Hay un verdadero furor nominador:

*(otros los llamarán después con nombres
de capitán o de prelado) que bautizamos
como nos dolieron: Cabo
de Muerte, Puerto del Hambre, Isla
Maldita, Pueblo Quemado.
(77)*

Estas denominaciones, recopiladas de las propias fuentes, entroncan directamente con el discurso desmitificador y del fracaso, con la lucha por la supervivencia de los primeros descubridores. El bautismo de los lugares (como también lo sería, más tarde, el de los indígenas) es un nuevo comienzo, construido sobre el olvido o la práctica omisión de cualquier historia anterior a la llegada de los españoles.

El afán cartográfico del descubrimiento es una atracción no solo por lo desconocido, sino una toma de posesión que se hará completamente efectiva, oficializada, cuando ese dolor se borre y se sustituya con nombres derivados, precisamente, del estamento militar. Si incluso los lugares del padecimiento son incorporados al territorio de la corona, todavía más con aquellos que alientan la promesa.

En el prólogo, Adoum ofrece dos tempranos ejemplos de la relación del conquistador con la realidad americana, que habrán de ser los modelos para la misma voz poética (que, mientras tanto, se encuentra todavía lejos de sus futuros triunfos). El primero, se inspira en una de las expediciones en las que participó el propio Pizarro, como es aquella en la que Vasco Núñez de Balboa descubre la Mar del Sur:

(Cuando vimos el Mar bajo la Cruz del Sur, Balboa no dejó acercarse a nadie sino a su perro, y después de hundirse nos llamó testigos: «Sed testigos, testigos de que yo tomo posesión de estas aguas, y de todas las tierras que ellas bañan; y todos los mares, tierras, riberas, islas, me pertenecen». Y del botín territorial tampoco me tocó nada, y del mar sólo su látigo de yodo, apenas su reconocible sal diseminada²⁵⁹).

(65-66)

Esta imagen del conquistador proclamándose poseedor de la vastedad natural, en la interpretación adoumiana, oscila entre el abuso y el delirio, entre la denuncia y la ridiculización. Pero esa toma de posesión fue, en efecto, la relación entre el recién llegado y la naturaleza americana: ese «botín territorial» es el lugar de la utopía y el mito, es la promesa de riquezas

²⁵⁹ En este caso, en nota, Adoum señala: «La declaración de Balboa, en *Pizarro, el Conquistador*, de Estanislao Volski» (179). El texto original describe la escena de este modo: «Balboa tomó en sus manos un estandarte con la imagen de la Madre de Dios y del Niño Jesús y se internó hasta la cintura en las aguas agitadas. —¡Sean testigos, sean testigos! —gritó a los soldados agrupados en la orilla—. Sean testigos de que yo tomo posesión de esta agua y de todas las tierras bañadas por ellas. Todos los mares, tierras, riberas e islas me pertenecen, y si rey o jefe alguno, de cualquier fe que fuere, tratara de apoderarse de ellas, lucharé contra él en nombre de nuestros amados soberanos» (1944: 127).

que mueve la misma exploración del continente. No en vano, el otro ejemplo recordado en el prólogo es el de Hernán Cortés:

*Cuando el heroico primo
descubrió la terrestre joyería
(y yo al servicio de alguien que nunca
había sido más que trinchador de casa ilustre)
decidió dismantelar el templo, saquear
la inmensa cueva del fulgor: estambres
del metal, goterones de rubí cayendo
desde la fría piel de la turquesa.
(65)*

De acuerdo con los procedimientos habituales de estos poemas, Adoum alude al conquistador de Tenochtitlan a través de su parentesco lejano con el propio Pizarro, casualidad a menudo resaltada en la historiografía. La mención no interesa tanto por acumular un nuevo referente histórico escondido, sino porque este supuso el gran ejemplo de lo que el conquistador haría ante la nueva realidad: la destrucción de los ídolos, el dismantelamiento del templo como imagen de la aniquilación cultural; y, por encima de todo, un saqueo de las riquezas que es metaforizado como una destrucción corporal, con las rojas gotas del rubí sobre la fría claridad de la turquesa, como la sangre corriendo por la piel.

Desde el mismo Prólogo, Adoum consigue condensar las que serían algunas de las principales bases de la conquista respecto a la naturaleza: la promesa entre fantástica y mítica, la toma de posesión y el expolio; y, frente a estas, el discurso del fracaso y la derrota desde la misma mentalidad del conquistador.

El canto III, entre la firma del «pacto de Panamá» y el regreso a España, poetiza las dos primeras expediciones capitaneadas por Francisco Pizarro, en busca de ese imperio del Sur que pudiera rivalizar con el conquistado en la Nueva España. La información y alusiones históricas se recopilan como una plasmación del encuentro con la naturaleza y el hombre americano.

Podemos retomar los versos que continúan, directamente, a la poetización del documento ya analizado; en ellos, Adoum se mueve, sin transición, desde ese «papel de locos, escrito de testarudos» (74) hacia una naturaleza desconocida, delirante, y que pondrá a prueba las capacidades del conquistador:

*No se pactó precio por el ojo del socio
pero yo calculé cada una de mis heridas. Y cuánto me toca por los pa-
decimientos del ocio,*

y por la crepuscular costumbre de inventar resistencia, y por este gozo difícil, igual al del primer geógrafo, de acomodar la voz para las cosas nuevas, para decir lagarto ídolo inmensidad o perejil, y sobre todo, lluvia.

Y esta ambición tan tenaz como la lujuria pero que no se quebranta entre dos muslos. Y cada tarde el hombre, cayéndosele la piel, como el vestido, a trozos, vuelve a decir: Mañana. Y cada noche el desagrado se palpa las verrugas y repite: Mañana
(74)

El lenguaje anterior, entre el remedo y la parodia del discurso legal, se desplaza paulatinamente hacia una subjetividad mayor; el triunfalismo cede lugar al sufrimiento, unidos por una promesa nunca alcanzada. La construcción metafórica incide en la incapacidad del conquistador para conocer y adaptarse a este mundo nuevo, más cercano a la maravilla que a la empresa mercantilista: el ocio aparece como padecimiento cuando el negocio se estanca o no logra sus fines; la necesidad de resistencia resulta tan extrema que es como una invención; se hace urgente –recuperamos, completa, la alusión que habíamos citado aislada– un lenguaje capaz de expresar una realidad que, entre diferentes concreciones, desliza la inmensidad como principal atributo de todas ellas. Pero el conquistador no cede en su ambición, a través de una imagen que ofrece una doble crítica: esta es como la lujuria, pero menos fácil de satisfacer. Este anhelo, que implica también un individualismo extremo, es el que impide el desánimo: mañana, se promete el enfermo y derrotado, alimentando la esperanza con una repetición admitida y efectuada en el propio poema²⁶⁰.

Esta oscilación entre mitificación y fracaso, entre heroísmo y derrota, se extiende a lo largo de gran parte del poemario. La estrofa siguiente continúa la imitación, ahora tan solo formal, de la disposición del documento de carácter legal; el contenido, sin embargo, se encuentra traspasado por un irracionalismo impuesto por la omnipotencia de una naturaleza devastadora:

*Y el que tiembla con la fiebre del pantano recuerda una rodilla dulce,
huele un vaso de distante trementina –¿en dónde está el sitio prohibido,
en qué estación del año descansa de su andanza por la muerte el extranjero?– y sueña con el cacique empolvándose dorándose, y con el matriarcado de las lúbricas, y con el Árbol del Agua. Mañana.*

²⁶⁰ La imagen acerca del precio por el ojo del socio ya ha sido aclarada anteriormente, por la herida recibida por Almagro. Además, estos «padecimientos del ocio» y la «costumbre de inventar resistencia» parecen inspirados por algunos episodios habitualmente destacados en la historiografía, en los que Pizarro esperó, con algunas de sus tropas, los refuerzos y avituallamientos de su socio.

*¿Cuándo es mañana? La esperanza, flor gigante, nos besa y muere
hacia la tarde el alma. Y del lejano esplendor aún no vimos sino una
balsa cargada de sortilegio y brisa, señal anticipada del naufragio
o dato del paraíso transitorio.*

*Todavía no son los seres, no hay seres que nos castiguen: es la tierra,
la geológica venganza advierte que un pie distinto viene y pisa en el
misterio, el agua torrencial y tórrida sabe que enfermedades nuevas
nos lavamos a escondidas, es la lluvia lluvia que llueve su foete tur-
bio, y el azote del trueno, único vengador triunfante.*

(75)

El poeta se sitúa en el lugar del explorador que, enfermo y perdido, oscila entre la tentación del recuerdo (nueva sexualización) y la cercana amenaza indígena (cuyas pinturas de guerra desprendían un olor similar a la trementina que, según algunas de las fuentes adoumianas, ponían sobre aviso a los conquistadores). Pero, ante todo, la esperanza se expande imaginativamente, sustentada en el mito; las leyendas se multiplican y confunden: El Dorado, las Amazonas, El Árbol o la Fuente de la Vida representan símbolos de la utopía americana y, como tales, la fuerza que impulsa muchas de estas expediciones. Pero esas promesas fabulosas se reducen a meras señales, en una imagen que también proviene de la propia Crónica: bordeando la costa, una «balsa cargada de sortilegio y brisa» ofrece noticias del cercano imperio, que pueden ser promesa tanto de la derrota (el naufragio) como del triunfo (transitorio, sin embargo, como anticipan estos versos).

El fracaso acaba por dominar el fragmento: frente a los indígenas, que no son vistos como una amenaza, la misma tierra se alza en enemigo. La agresión natural castiga y se veng del invasor, hasta imponer una presencia que se multiplica en el irracionalismo final. En este sentido, el telurismo característico de los *Cuadernos* cobra un nuevo significado: mientras que el poblador originario ha convivido, desde *Los orígenes*, a esta enemiga geografía y se ha adaptado y unido a ella de manera natural, el recién llegado es incapaz de ninguna relación con la naturaleza que no sea su afán de riqueza, de ahí su rechazo. El mismo medio, entonces, parece rebelarse, tomar partido y rechazar al invasor.

Frente a la anterior presentación de la empresa mercantilista y el deseo de ascenso social, la acción se vuelve azarosa: los objetivos resultan quimeras, las expediciones se truecan en un vagabundeo, en imprecisión y en una lucha constante contra la naturaleza. La insistente búsqueda (que en el primer verso presenta ecos coloquiales) solo encuentra un rechazo absoluto, el hambre como fortaleza inexpugnable, los mosquitos como ejército contrario y el calor tropical como una tortura:

*De isla en isla vengo, llamo y pregunto: «¿Es aquí?»
 Y aquí sólo es el hambre y su castillo a la intemperie, su ejército hú-
 medo y de mosquitos defendiendo a ciegas su oloroso invadido te-
 rritorio. Y la noche,
 como un cántaro donde hubiera fermentado el mediodía,
 derrama su miel espesa y abrasante,
 su capa rasgada por el rayo
 y el rayo del felino.
 (75)*

Adoum reconstruye esta derrota del conquistador frente a la naturaleza americana no solo a través de esta multiplicación imaginativa, sino que recupera de la historiografía diversas anécdotas relacionadas con este aspecto. Aquellos relatos son transformados en la base de numerosas metáforas sucesivas y, por tanto, a veces reducidos a mínimas alusiones que condensan un gran significado simbólico. Estas visiones a partir de referentes históricos se suceden sin solución de continuidad, se acumulan y superponen en una exacerbación verbal que se acerca, a su modo, a la que veíamos en el primer poemario. Esta nueva derrota ante la naturaleza es más terrible por la imposibilidad de una unión: estos recién llegados han de enfrentarse a un medio cruel, pero sin el amor y el esfuerzo de los indígenas, son rechazados una y otra vez, mientras que aquellos ya la han hecho su hábitat. Fragmentos como el siguiente acumulan la información histórica:

*Conquistadores en harapos, ocho meses presidiarios en la isla, diná-
 micos
 burlados por los vientos de la sal,
 vuelven a mí su ojo, su pupila
 ya gorda de locura. «Esta guerra, señor
 no tiene cuerpo», no hay a quién
 ver, no hay flanco vulnerable ni botín, no se puede
 disparar al sol ni tomar represalia
 contra el ocio bajo las tiendas de la lluvia.
 El día es largo, larga su duración sin comida que lo parta, sin horario
 animal: oh raíz
 del veneno, agua boba, burbujas
 de la napa²⁶¹.*

*(Una noche, Ojeda, él mismo, ha sorprendido a unos cuan-
 tos hombres blancos y cristianos venidos de España, en torno de una
 hoguera, cocinando a un indio del Caribe.)*

*«Que no disputen más: distribuid
 la víbora en pedazos, y echad al mar*

²⁶¹ Nota de Adoum: «“Esta guerra, señor, no tiene cuerpo”, en P. Larrouy, citado en *Las armas de la Conquista*, de Alberto Mario Salas» (179). El mismo Alberto Mario Salas, además de la cita anterior (1950: 132) presenta algunos fragmentos acerca del hambre muy cercanos a los versos de Adoum, por los que el hambre hacía a los soldados comerse su impedimenta (1950: 249) o sus monturas (Carrión 2007: 124), aspecto reiterado en otros autores (Prescott s/f: 139).

*el diente que no sirve... Y no esperemos ya
por el piloto: se ha comido los zurrone
de la nave». Dadme un trozo, dice el jinete
de ácida montura, un bocado
de suela; servidme un plato
de riendas y de látigos. (Y a mí, déjame
a mí esa bota succulenta, cuero
equivocado, carne remota
cuyos jugos azotó hace tiempo
la ronca sed de la curtiduría.)²⁶²
(75-76)*

Los versos iniciales presentan a los conquistadores perdidos, esperando en una isla. Esta espera se vuelve en posible motín, en amenaza contra el que les ha conducido hasta allí. La primera cita entrecomillada, como indica en nota el mismo poeta, insiste en la imposibilidad de vencer a la naturaleza.

El hambre domina estos versos, tanto en la referencia a Ojeda (a partir del texto de Alberto Mario Salas), entre paréntesis, como en las imágenes posteriores (que pueden haber encontrado inspiración en el mismo texto). El hambre es la mayor derrota del conquistador, le reduce a comer cualquier cosa, incluso le asemeja a uno de los aspectos más graves observados en los indígenas: el canibalismo.

En este momento, el pragmatismo de Pizarro hace aparición de nuevo y alienta el espíritu heroico de sus tropas. La siguiente escena, también extraída de los anales históricos, está cargada de heroísmo ante la inminencia de la derrota:

*El bello animal del sueño ya en desuso. Y en su lugar los restos de un
perfume de la tierra natal, triunfante por sobre la embriaguez de la
canela.*

*Aún puede volver
el que tuviere hijos, resignación o desvergüenza.
Pero yo no tengo camino de retorno sino esta vejez que llevo a cuestas
para olvidar la infancia. Yo soy
el desterrado a golpes, conquistador
empujado por los siglos. «Esta parte es la de la muerte
los trabajos las hambres la desnudez los aguaceros y los desamparos;*

²⁶² Nota de Adoum: La referencia a Ojeda, en *Atahualpa*, de Benjamín Carrión (179). La cita completa es una nueva insistencia sobre el estado famélico que soportaron, a menudo, los expedicionarios: «El hambre. Porque estas gentes habían entablado una guerra total con la naturaleza nueva, para dominarla o ser dominados por ella; y la naturaleza, a la vez que atacaba con las mil lanzas de sus bestias y sus plantas, se defendía ocultando sus recursos, sus posibilidades de sustento, a los invasores en delirio de calor y de hambre. [...] Se había enviado a Enciso a La Española en busca de alimento; pero enciso no vuelve. Y las alarmas del capitán asumen caracteres trágicos al comprobar que, siguiendo el ejemplo de los caribes antropófagos, el hambre comienza a pervertir horriblemente a sus compañeros de aventura: una noche, Ojeda, él mismo, ha sorprendido a unos cuantos hombres blancos y cristianos venidos desde España, en torno de una hoguera, cocinando a un indio del Caribe...» (2007: 123).

*la otra, la del gusto. Por aquí se regresa a ser pobres; por allá
a ser ricos. Escoja el que fuere buen castellano
lo que más bien le estuviere».*
*Y rayé la rencorosa trabazón de la isla, y crucé esa línea
con que mi mano me inventó un destino. Y me siguieron
–desafiando el ya tenue alarido del instinto
y la salvaje furia de la tierra (como animal al que
la cola pisan)– los Caballeros de la Espuela Dorada, trece
sobrevivientes de la sarna, territorio
del piojo, capitanes del hambre, hijastros
de la lluvia despiadada.*
 (76-77)²⁶³

Los versos iniciales nos devuelven al inicio del poemario; aunque puede leerse como una reiteración como otras de la obra, esta en concreto aumenta la sensación de inicio *in medias res* que comentábamos anteriormente, tras haber recordado la vida del conquistador hasta este punto, ahora se retoma el hilo narrativo. En cualquier caso, la insistencia en el insomnio se decanta por la derrota: el recuerdo (simbolizado en «los restos / de un perfume de la tierra natal») triunfa sobre el mito (a su vez, «la / embriaguez de la canela»).

En este momento crítico, el discurso mitificador reingresa a través del voluntarismo del conquistador. El episodio, en el que las palabras entrecomilladas provienen directamente de la versión de Prescott, es uno de los principales ejemplos de esta capacidad para lo caballeresco que la misma historiografía ha resaltado –y construido– alrededor de la figura de Pizarro. La subjetividad del poeta introduce elementos discordantes: la línea trazada en el suelo resulta impregnada de rencor, la tierra es comparada con un animal al que se pisa la cola, el nombramiento oficial de estos expedicionarios como Caballeros de la Espuela Dorada da lugar a sucesivas calificaciones de carácter irónico, de acuerdo con el discurso del fracaso. Sin embargo, el poder simbólico de esta anécdota es imposible de menoscabar: el conquistador, en lo más hondo de la derrota, es capaz de dibujar una línea y cruzarla, y en ese gesto de su propia mano inventar su destino.

²⁶³ Nota de Adoum: «“Esta parte es la de la muerte, etc.”, en *Historia de la Conquista del Perú*, de W. H. Prescott» (129). La versión del poeta es, en efecto, una traslación casi idéntica: «Sacando un puñal trazó una línea en la arena de Este a Oeste. Luego, volviéndose hacia el Sur, dijo: “Camaradas y amigos: esta parte es la de la muerte, de los trabajos, de las hambres, de la desnudez, de los aguaceros y desamparos; la otra, la del gusto. Por aquí se va a Panamá a ser pobres; por allá, al Perú a ser ricos. Escoja el que fuere buen castellano lo que más bien le estuviere”. Diciendo esto, pasó él la raya» (s/f: 146). Acto seguido, recoge el nombre de estos conocidos como «trece de la fama» (s/f: 147), que posteriormente recibirían de la reina el título de Caballeros de la Espuela Dorada, en las ya nombradas Capitulaciones (Prescott s/f: 125). La anécdota también es central en Carrión (2007: 175).

6.3.2.1.3. El conquistador ante el indígena

La primera vez que la voz poética del conquistador se refiere a los nativos americanos, estos se encuentran indiferenciados de la naturaleza:

*Países del segundo día, creación inacabada, húmedos,
sin tiempo para secarse todavía. Y el habitante
puro como el sitio, adolescente: cráteres, espumas, agresión de la
flor cuyo aroma entorpece y secreta un ácido para quemar bajo la piel
el alma; temblor del arenal
trasladado a puro viento, diurno
gemido del vendaval atravesando piedra pómez
(¿espuma dura? ¿roca de hueso? ¿hueso seco?).
Y los seres más dulces de la tierra, con un habla
líquida, apta para convencer a dios y a la doncella.
Pero sé que el desnudo no es humano, que no hay
piedad para quien viste collares
en vez de camiseta.
(65)*

La imagen del indígena vista desde la óptica del conquistador es uno de los temas que presentan una mayor interferencia por parte de la subjetividad autoral. Ya hemos apuntado que, en diferentes momentos, la perspectiva del poeta se infiltra en la voz poética recreada, lo que da lugar a un constante cuestionamiento. De este modo, la figura de estos pobladores aborígenes va a ofrecer una compleja combinación de puntos de vista: por un lado, el menosprecio y la deshumanización son el reflejo del yo poético conquistador; por el otro, la mitificación corresponde a la postura del mismo Adoum, que se transparenta en su obra. Este contraste entre la subjetividad autoral y la voz poética como representación de ese personaje histórico que es el conquistador va a ser recurrente, en un insistente carácter antitético que marcará las descripciones y relaciones que este sujeto poético haga del indígena.

A lo largo del *Cuaderno*, como veremos, Adoum desarrolla una imagen del indígena cercana a la del buen salvaje, idea que no solo aparece en la voz poética asociada a este, sino que impregna también la voz del conquistador, como anticipa este fragmento citado: la pureza, la adolescencia y la dulzura son sus rasgos definitorios. Sin embargo, el juicio por parte del conquistador es tajante; la diferencia conlleva la desigualdad: la falta de vestido es interpretada, como muestran las mismas crónicas, como una falta de cultura y, por tanto, de humanidad.

En el canto IV se narran los primeros contactos entre conquistador y conquistado. Como la naturaleza, el indígena es valorado de acuerdo con su utilidad, según su oposición o no respecto a los intereses del recién llegado:

*Yo no luché contra hombres: tristes
animales despavoridos, el miedo
llegó antes y asoló sin armas
las ciudades.*

*A veces
no vi a nadie en los caminos,
no vi al hombre, con su alma
entreabierta, reclamar entre tanta
duda, tanta confusión, polvo,
oración y espanto, un pedazo
del vivir, un día más de su destino
que nadie le negara.*

*¿En dónde
está el humano? pregunté a nadie, a solas,
a la testarudez de la ola. Y desde
la espesura vino, casi cautivo, casi
sagrado. Pregunto si huyó de aquí
o si éste es aquel que conocí naciendo.
Pregunto quién naufragó en su propio
caudal de sangre en llamarada, como para
besar qué boca, para llevar a qué matriz
fabulosa el comienzo de este animal
salvaje que ama y lucha, ora
y fabrica joyas de fuego y vegetal
ternura. ¿Quién eres, sometido?
(78-79)*

Los hombres son animalizados por el miedo: no suponen una amenaza, sino que huyen ante la cercanía de estos extranjeros. Frente a esta implícita agresividad, frente a ese miedo que impone la huida, el yo poético desarrolla la imagen del indígena: primero, es la búsqueda del hombre, sincero con su «alma / entreabierta», perdido por un desorden bélico que entremezcla la duda, la confusión y el polvo, la oración y el espanto, mientras que el nativo reclama solamente un pedazo de vida, un día más de destino. La aparición es reveladora, desde el paralelismo («casi cautivo, casi / sagrado») hasta la interrogación final, que se responde a sí misma: la identidad aborígen no es más que la impuesta por el recién llegado, el sometimiento.

Cuando no huye y trata de defenderse, la resistencia resulta imposible. El poeta pinta un retrato de absoluta desigualdad, en la que incluso los sufrimientos del conquistador implican una ventaja; cada ataque indígena se convierte en una confirmación de su derrota y

sometimiento (en los que se igualan, de nuevo, a través de la sexualización, el nuevo territorio y sus mujeres):

*Tribus infelices en acecho, estrellándose contra
nuestra vigilia.
Pobre batallón sin más armas que la noche. Pero el quejido de los pa-
lúdicos nos avisa, las visiones de los abstinentes como una hoguera
en el campamento.
Dejo jurar que es de la tierra la impudicia, que ella emana este calor
conyugal, y exhibe su riqueza con la desvergüenza de un ídolo acos-
tado.
Disolutos
consolados con las hijas de los guerreros, parecidas a mujeres
(sus caderas inmóviles en el tálamo ruidoso de la costa),
delicioso festín que mañana parecerá rito sucio
cuando el potro nos avise que la noche ha terminado.
(79)*

En el canto V, las alusiones históricas se hacen más directas, siguiendo el relato de las crónicas, con la representación de los primeros encuentros con el otro más extensos. El inicio nos sitúa, de nuevo al filo entre la esperanza y el desánimo:

*Noticias de riqueza, y amistad de los caciques. Y
viramos nave y voluntad hacia la isla.
(No hay descanso en el misterio, no hay afirmaciones: Éste es el límite,
o aquí aparece un territorio. La desesperación es igual a la viudez:
cada día cambio las disposiciones, monedas de otro país en calma,
y es preciso que de nuevo me dispense el azar, poner a Dios a sueldo
de soldado, ordenar el incendio de la aldea o la muerte del régulo,
como si en un juego se escogiera el naipe de la mala fortuna...
Apesadumbrada mi alma por una mirada de pez indio impávido, tocada
por un aroma de lluvia persistente que cae y cae sobre mi vejez. ¡Si
solamente pudiera besar este mar de esmeralda y melancolía, y des-
cansar soñando solamente, y despertar sobre los grandes pechos
que conozco, sobre ciudades!)*
(80)

Los dos primeros versos son los más claros, la amistad con los caciques depende de las noticias de riquezas, que guían física (nave) y moralmente (voluntad) la expedición. La imaginación metafórica domina el inicio del poema, que retoma elementos anteriores en un orden a menudo caótico: el misterio, el límite y la desesperación son concretizados en diferentes imágenes, configurando un discurso del fracaso que impregna el fragmento. Entremedias, sin embargo, se infiltra el ánimo que guía el viaje de los descubridores: la adaptabilidad a las nuevas disposiciones de cada día, la capacidad de contemplar este nuevo territorio como

un objeto de valor, la utilización de la religión para sus propios fines, el pulso impasible ante la destrucción.

Puná y Túmbez representan la verdadera entrada geográfica en los dominios incaicos pero, sobre todo, recuerdan la utilización del otro por parte de los recién llegados:

Alianzas trabadas al azar, sin atadura, que han de durar lo que un presagio. Alianzas contra Túmbez que le envía su mordedura a horario. Y, pronto, la nocturna conspiración de los caciques desvelados, sus pomposas acusaciones: robo de doncellas y semillas. Nada me une al salvaje aliado ni a su magia hecha de temores oceánicos. Yo quiero para mí el maíz que él ama como a un ídolo. Yo quiero para mí la pedrería, sorbo de frescura. Yo quiero para mí su miedo, duradera servidumbre. Y entrar a su mujer, indicada para mí por el acaso. (Y, a solas, creedme, cronistas mentirosos, sólo quiero el retorno, término de la jornada, noche, domingo.) Y entregué los caciques maniatados a los seiscientos cautivos que habían venido de la tierra, puestos por mí en su libertad para que me reciban con pifanos y frutas cuando vuelva a su umbral de arena y agua. Porque no me sirve nada de cuanto dejo sino el vestíbulo de Túmbez, deslumbradora entrada a lo deseado, bárbaro como un aliento de vicuña.
(81)

Las referencias históricas se entrelazan con el sentido que Adoum observa en los episodios y pone en boca de la voz poética. Las luchas con Puná y Túmbez se erigen en clave de cómo el conquistador aprovecha la situación que encuentra para sus intereses: las alianzas y los juegos de favor dependen, en todo momento, de los intereses hispánicos. Túmbez es solo el vestíbulo, la antesala de lo deseado, como indican las repeticiones y paralelismos finales.

La infiltración de una perspectiva autoral en la propia voz del conquistador llega a aparecer como una verdadera autocrítica; la superioridad ante el indígena se convierte en una absoluta falta de empatía o corazón, símbolo repetido con pocos versos de distancia:

Me conmueve vuestro azar desapacible, infelices conspiradores, pero debo odiar esa lágrima que duda en vuestra pestaña taciturna. Aquí aprendería tenacidad el héroe, de vosotros la estatua fortaleza, (y si me golpeara un corazón por dentro la coraza, yo mismo aprendería a derrotarme y regresaría orgulloso de haber asistido a vuestra aurora).
[...]
¿De qué dura distancia y para qué, de qué tenaz porfía llegó a este pozo de hojas y de seres el cuarzo o la pizarra,

*para qué inútil flecha o lanza sin destino
desde dónde la piedra? Pues no eran más agudas
que la piedad ni más veloces que la ternura.
Y no pudieron tocarme el corazón.
(82)*

El final del canto V es el último momento crítico, dentro del discurso del fracaso y los padecimientos, antes del encuentro entre ambas voces. Cerca ya del intuido imperio y la posible recompensa, las dificultades se recrudecen; próximo el final, como requiere todo relato de superación, la derrota es más cercana que nunca. La voz se prosifica, emparentada con el monólogo interior, en un fragmento repleto de referencias históricas:

*Pobres indomables,
defendían su país desnudo contra el viento y el extraño, ya por hábito.
Y, perceptible, la despoblación –vaciante humana, marea de pelo y
de congoja– al agua, al infinito, a tierra fija, a poner en su sitio el
alma, a respirar de nuevo para volver un día y otro y otro de deli-
rio... y el oro dónde está y éste es el botín de la aventura loca para
qué vine de Nicaragua quién me mandó entrar en este sueño para
qué necio tanta enfermedad y sobresalto para qué tanta llaga y qui-
zás y mañana quizás y sobre todo hasta cuándo diablos hasta
cuándo este aguacero sin misericordia trampa de una conquista sin
más trofeo que esta mujer sin vello mañana... y volvían, sobre sus
miserables palos amarrados, a inaugurar las sepulturas del océano.
Niños, furiosos niños aturdidos por la escuadra oral de la jauría²⁶⁴,
despertándonos con su testarudez más que con su embestida, el
desánimo en la tropa más grave que estas dolencias en mitad del
Tenebroso. Necesito pronto un milagro, los trucos del prestidigita-
dor, el Arcángel derrotando a Satanás, mientras hombres y bestias
hacían los sucesos.*

*«Enterrad de prisa y sin pompa funeral ese estupendo cráneo de ca-
ballo: que no adviertan
que esta criatura es vulnerable.
Una anciana desnuda me trae la camisa antigua
de alguien que murió en la tierra,
y con ella una cédula que dice:*

²⁶⁴ En este punto, de manera extraordinaria, Adoum inserta en nota al pie una poetización de la voz indígena: «El perro, sin averiguar mi pena ni juzgarme./ odiándome porque sí desde su agresiva/ lengua, desde su diente íntegro/ en acecho, saltó hasta mi carne: allí,/ prendido como un harapo vivo, pegado/ a mí quedó después, como un cadáver./ Los siglos, la escarcha, el silencio/ de la serranía, la puna/ conmigo, mi tarde melancolía,/ lo hicieron parecerse a mi presencia,/ lánguido igual, a huesos / similares, escarbando conmigo el estéril terrón, la piedra, el palo seco./ Y estará, perdonado, amigo,/ adherido, muriendo de hambre/ y de relámpagos, cada día de susto/ y de castigo, ladrando contra la sombra,/ el viento, nada, sin volver a morder,/ ya inútil su incisivo que ahora me odia» (83). Alberto Mario Salas señala, entre las principales armas de conquista, la utilización del perro (1950: 159-176).

*“Cualesquiera que vengáis un día sabed
que aquí hay más oro que hierro hay en Vizcaya”²⁶⁵.*
*Capitán, capitán, no hacen falta mentiras: no hay soledad más amarilla
que una isla, no hay pozo como la soledad, no hay oro, no hay no-
sotros. No puede ser este infierno de vegetales muros imposibles el
término de tanta resistencia (aquí no rige el estatuto viejo de la vieja
geografía –roca rebelde, selva clandestina, agua fugitiva que violan
la ley–) y de tanta esperanza.*
*Estamos en donde partimos. Movámonos
nadando, matando,
cruzando, escalando*
(82-83)

La imagen del conquistador queda así plenamente definida antes de la confrontación directa con la otredad. Esta voz poética, que había iniciado su andadura mediante la interrogación, se ha retratado poco a poco a sí misma, a través de su relación con el Nuevo Mundo y sus habitantes. Su búsqueda de ascenso social, de supervivencia, honra y riquezas; la mezcla de heroicidad y fracaso, de pragmatismo y religiosidad; todo ello queda subsumido, en definitiva, a la acción.

Incluso cuando la tierra no da pábulo para el mito, el español no duda en crear esta posibilidad fabulosa, en apelar a su espíritu práctico o, directamente, a la mentira, para alentar la heroicidad. Cualquier pregunta es acallada y cualquier obstáculo superado, por un movimiento incesante. Los cuatro gerundios finales son, en este sentido, reveladores: tres de ellos significan el avance físico en cualquier medio; el último, intercalado entre ellos como si no hubiera diferencia, tiene el mismo fin, pero supone un medio completamente diferente.

²⁶⁵ Nota de Adoum: «El texto de la nota llevada desde tierra, en *Historia general de la República del Ecuador*, de Federico González Suárez» (179). El fragmento completo es ilustrativo de los mismos propósitos del poema: «Cada día los indios con sus familias iban abandonando la isla y refugiándose en el continente; así es que la despoblación era rápida: incendiadas las sementeras, saqueadas las habitaciones, la escasez y el hambre sobrevinieron muy pronto; y los soldados, que no hallaban esos montones de oro que se habían imaginado, caían de ánimo y hablaban mal de sus jefes, con lo cual la subordinación y disciplina padecían de día en día notable detrimento. La fecunda sagacidad de Pizarro echó mano en esas circunstancias de un ardid, que le fue inútil. Fingió que se había encontrado casualmente entre las de la Puná una india, que había servido a Bocanegra, aquel español que se quedó en las costas del Perú en el primer viaje, al tiempo del descubrimiento. La india había entregado al capitán una cédula escrita por Bocanegra, en la cual se leían estas palabras: “Cualesquiera que vengáis algún día a estas tierras, sabed que aquí hay más oro que hierro en Vizcaya”. Aseguraba Pizarro que la india le había entregado este papel, envuelto en una camisa del español muerto; pero ninguno en la mal avenida tropa creyó en la realidad del supuesto hallazgo, antes cada día crecía más el desaliento» (2007b: 35). La misma idea subyace en el acto del enterramiento del caballo, para el que Adoum no indica procedencia, aunque podemos leerlo (con esta misma intencionalidad de ocultar el engaño y fingir invulnerabilidad) en Salas (1950: 112).

6.3.2.2. La imagen del indígena

6.3.2.2.1. Las razones de la derrota

La voz poética que representa al habitante indígena tiene un desarrollo menor durante el inicio de *Dios trajo la sombra*, opacada por la presencia del conquistador; protagoniza los cantos I, II y VI antes del encuentro de ambos sujetos en los poemas VII y VIII de la primera parte, mientras que en la segunda recuperará paulatinamente el dominio enunciativo.

La comparación entre estas dos máscaras líricas revela el principio de contraposición que rige la estructura del poemario. Todos los elementos asociados a cada uno de estos protagonistas contribuyen a configurarlos a través de valores antitéticos. Frente a los recién llegados, la voz del habitante nativo es la de una realidad que se tambalea y se derrumba, en un colapso anunciado. De acuerdo con la información histórica que nos presenta la que debe haber sido la «visión de los vencidos», Adoum configura una voz a partir de la que todo el lenguaje se tiñe de un contenido simbólico que se sustenta en dos grandes procesos mitificadores de la figura del indígena: la idealización y la construcción de un destino trágico inevitable. A partir de estos, se construye una crítica de la conquista, la denuncia del abuso y la injusticia que esta supone. Este canto al indígena, en consecuencia, acaba por ser una elegía: la derrota impregna estos versos como anuncio o presentimiento y, más tarde, como inevitable y duradera realidad.

Los dos primeros cantos están repletos de referencias históricas que nos trasladan a la situación del Tahuantinsuyo a la llegada de los españoles. Adoum explora los diferentes factores que, desde la historiografía, se han manejado como una posible explicación de la inferioridad incásica, desde el impacto ante los recién llegados hasta la propia división política.

Al igual que sucedía con el conquistador, las primeras palabras de este sujeto poético van dirigidas hacia sí mismo, sus propias características y su incapacidad para comprender al otro. Pero las respuestas son radicalmente contrarias; si, a su llegada a tierras ignotas, el español se interrogaba a sí mismo y encontraba la fuerza y las justificaciones para lo imposible, los habitantes de estos territorios actuarán de modo inverso: cuando lo extraño irrumpe en su hogar, miran a su alrededor en busca de respuestas y solo encuentran temor. En este sentido, los dos primeros poemas construyen un mundo en el que prácticamente todos los elementos se encuentran predispuestos para el fracaso.

Este destino trágico aparece desde los primeros versos del canto I, de acuerdo con una interpretación ya asentada en las fuentes históricas. Las primeras imágenes de esta voz

aúnan un carácter profético, un tono religioso y una predisposición al terror que anticipan la derrota:

¿Qué pasará?

La gran estrella
cruza dejando hilachas de camisa desgarrada, y el cóndor
asediado de aves negras
rodó tuerto desplumado hasta la plaza.

«¿Dónde estás
poderoso cimiento del mundo,
Señor de la fuente sagrada,
Tú que gobiernas
hasta el granizo?»

Han temblado los suelos, se ha roto el muro
gris que contenía la sedición del agua, el miedo
lleva al hombre a esconder el rostro
entre las piernas de una mujer agría,
y hay ruido dentro de las piedras.

«¿Dónde estás
—como si no fuera
yo hijo tuyo—,
arriba,
abajo
o en el medio?²⁶⁶»
(67)

La voz poética indígena se encuentra, desde sus palabras iniciales, dominada por el terror. Mientras que en la noche del cielo ajeno el conquistador miraba hacia adentro y, pese a todo, encontraba una voluntad inquebrantable, el poblador incaico mira al propio cielo y solo encuentra una irrupción de lo extraño, lo siniestro, lo amenazador. En este caso, el sujeto se convierte en agente pasivo: las preguntas no crean el destino a fuerza de voluntad, sino que conducen hacia un final sombrío.

Durante todo este primer canto, el poeta combina diversos elementos que, en diferentes niveles, configuran esta imagen trágica del indígena; este primer fragmento es un

²⁶⁶ Respecto a los dos fragmentos entrecomillados y con una sangría mayor, avisa en nota el propio Adoum: «Las invocaciones a Viracocha, fragmentos del «Himno de Manko Qhapaj», transcrito en *Relación de Antigüedades deste Reyno del Perú*, de Juan Santaacruz Pachakúti» (179). En este primer canto, transcribe otros dos poemas indígenas: primero, una segunda cita a la misma obra de Pachakúti («Óyeme, / Tú que permaneces / en el océano del cielo...»); y, posteriormente, una última composición («¿Dónde estás? ¿Afuera / o adentro, en la nube / o en la sombra? / Óyeme, contéstame...»), de la que anota Adoum: «La oración a Viracocha, fragmento de la «Oración Primera al Hacedor» recogida en *La poesía quechua*, de Jesús Lara» (179).

ejemplo claro de recopilación de elementos previos, presentes en la historiografía, que son resignificados de acuerdo con la subjetividad autoral.

Las citas directas, entrecomilladas y con una sangría mayor, son recuperadas de himnos religiosos quechuas, como el poeta indica. Estas invocaciones a Viracocha comparten un mismo tono, coincidente con la visión adoumiana: la interrogación, la búsqueda, la petición de respuesta y auxilio no son extrañas a muchos fragmentos religiosos; pero, en este contexto y junto con el resto de elementos poéticos, anticipan la ausencia de ese dios, y su derrota por otro que, como indica el título del poemario, traerá la sombra.

El resto del fragmento citado también tiene su origen en textos previos, pero sometidos a una mayor reformulación. El hipotexto de estos versos se encuentra en ciertos fenómenos naturales insólitos que, como muestra la historiografía, fueron interpretados como augurios negativos; estos son rescatados por el poeta, que desarrolla el simbolismo ya contenido en aquellos a partir de las capacidades visionarias de este lenguaje²⁶⁷.

El cometa deja rastros en el cielo que parecen una camisa desgarrada, y el cóndor es asediado y derrotado por aves negras, en símbolos que aluden al cercano asedio hispánico. El terremoto, por su parte, motiva un mayor desarrollo, de manera que el temblor del suelo abre, como un muro, las puertas que guardaban el terror, que escapa como el agua.

El clima de desesperanza y temor al que remiten estos versos iniciales es un intento por representar la situación del Tahuantinsuyo. Son varias las causas coincidentes que se han presentado como determinantes para la conquista hispánica, y Adoum va a hacerse eco de todas ellas. Del mismo modo que con el español, la información acerca del Incario va a ser incorporada a la poesía adoumiana a través de alusiones y metáforas más o menos directas y complejas.

Las primeras noticias de la aparición de extranjeros en las costas del imperio habían llegado en un momento en el que la propia unidad interna del mismo empezaba a resquebrajarse y, pronto, acabaría por romperse del todo. Tras la conquista de Quito, Huayna-Cápac

²⁶⁷ Estos augurios son los mismos que Benjamín Carrión presenta en su *Atahuallpa*: «Esperando el advenimiento del sol, se produjo la primera señal desconcertante: una estrella muy grande, tanto como la que se ve en las tardes, pero de luz rara, siniestra, asomó en el horizonte; esta estrella traía pegada una gran cola de luz que se extendía, debilitándose, por todo el horizonte» (2007: 92); «Un horrible estremecimiento sacudió el templo de Cori-Cancha, la ciudad del Cuzco con sus incontables palacios, las montañas circundantes, la mole pétrea del castillo de Saxa-Huamán, la tierra toda [...] La tierra, aun en la misma plaza donde se celebraba la Pascua, se abrió en grietas donde cayeron muchos hombres, mujeres y niños [...] Por sobre el templo de Cori-Cancha asomó un gran cóndor, perseguido por una enorme bandada de cuervos. El cóndor parecía ya derrotado, seguramente herido. Los cuervos rapaces no se fatigaban de atacarle. Hasta que, cuando estuvo en el centro de la gran plaza del Sol, sobre la piedra de los sacrificios, el cóndor dobló sus alas abatido, y se dejó caer, ensangrentado, medio desplumado, moribundo, a los pies de Huáscar y los sacerdotes» (2007: 93).

había establecido allí su residencia, dejando olvidados los pilares del Imperio: el Cuzco, capital que etimológicamente es el ombligo del mundo; su hermana y legítima esposa la Mamma-Coya Rahua Ocllo; y el hijo legítimo de ambos, Huáscar, quien debía ser el heredero. Esta predilección por una nueva ciudad, la nueva esposa Paccha, y especialmente por el hijo de esta, Atahualpa, debe haber desencadenado un descontento creciente²⁶⁸. Adoum poetiza a partir de aquel contexto previo, que es incorporado en numerosas alusiones al desarrollo versal. A lo largo de diversas estrofas más o menos referenciales, este primer canto desarrolla un monólogo dramático dominado por la perspectiva de este Inca:

«Porque hace treinta años que no vives
con nosotros». Yo conozco estos indicios, voces
de la conspiración, pero el taciturno, pero
el temeroso a punto de ser triste,
me preocupan más que los sediciosos.
(68)

Como respuesta a esas voces entrecomilladas de los súbditos y los indicios de la conspiración, Huayna-Cápac decide regresar a la capital; sin embargo, una enfermedad contraída durante el camino impide el viaje:

Mas he aquí que este viaje de regreso ya es funeral precipitado.
Y yo soy el difunto: las señales se cumplen
y no hay armas contra el vaticinio.
Yo soy la tarde, declina aquí mi dinastía.
Esta fiebre, que no aplacan
los baños ni las cáscaras amargas,
es la señal convenida para cuando
mi Padre haya de llamarme. Este frío
que no absorben las siete concubinas
es la noche que no me pertenece.
Llevad mi cuerpo, túnica
vacía, a la cámara del templo.
Pero guardad mi corazón aquí
donde he amado.
(70)

La voz poética suma visiones a partir del referente real: el viaje de regreso a Quito, sin cumplir lo esperado, es el ligero asidero referencial a partir del que se desarrollan los presagios

²⁶⁸ Entre las fuentes adoumianas, es Benjamín Carrión el que más se esfuerza en explicar todos estos factores (2007: 105-114), cuya influencia en la debilitación del imperio justo antes de la llegada de los conquistadores es asumida, en cualquier caso, por la mayoría de historiadores.

funestos, al convertirse, imaginativamente, en un funeral precipitado. La estrofa se concentra, de hecho, en acumular imágenes en ese sentido²⁶⁹. Los últimos versos recuperan la que habría sido la misma petición del Inca, cuya trascendencia habla por sí sola: Huayna-Cápac dispone que su cuerpo, embalsamado, repose con el resto de sus predecesores, en la capital; su corazón, sin embargo, quedaría en Quito, la ciudad querida de sus últimos años²⁷⁰.

El sentido fundacional de esta predilección es evidente desde la perspectiva de la creación de un relato nacional ecuatoriano. Todavía lo será más la siguiente decisión del Inca:

Y tú, hijo deslumbrante en quien descubro
la forma perfecta de la luz humana,
gobierna con tu tribu el sitio
que amé como a tu madre y que ella
me entregó junto a su sexo.
La mitad de la tierra con su alba trizada,
la mitad del aire y su presentimiento
de zozobra, a ti te pertenecen.
Que el otro, el concebido en el vientre
de la ley, sea Señor de cuanto habitamos
mi estirpe y yo antes de amar.
(71)

En su lecho de muerte, Huayna-Cápac decide dividir el Imperio: Atahualpa, el hijo favorito tenido junto con Paccha, queda como legítimo heredero del territorio de los Quitus; Huáscar,

²⁶⁹ De nuevo, podemos encontrar paralelismos claros entre la versión de Adoum y la de Carrión: «El viaje de regreso, lento, silencioso, tenía más bien la apariencia de un cortejo funeral. Atahualpa había despachado correos para que, adelantándose a la comitiva de su padre enfermo, previnieran a todos los curacas del camino, a fin de que, como en el viaje de ida, salieran al paso de la comitiva; no ya como antes para cantar loanzas y hacerle al inca todopoderoso presentes de placer y vida, sino para que los mejores curanderos de cada región vieran al inca enfermo y trajeran plantas salutíferas que pudieran aplicarse a la enfermedad de Huayna-Cápac. [...] Todo el camino fue un homenaje de devoción y amor al gran enfermo. En el tercer tambo, en la región cálida de Yunguilla –donde se suponía que había adquirido el inca el mal de la tierra caliente– los curanderos aconsejaron un baño para que el inca dejara la enfermedad en el mismo sitio donde se le había pegado. Trajéronle después del baño las cáscaras amargas y las hojas de jaborandi que quitan las calenturas; a medida que subía por las sierras, trajéronle la *chuquirahua*, luego la canchalagua. El inca pasaba bien un día y mal el siguiente. Tomando en consideración esta circunstancia, el viaje tuvo que sujetarse al ritmo de la enfermedad: se caminaba un día, se descansaba el otro. [...] Huayna-Cápac el Grande comprendió que su fin se acercaba. Comprendió que su padre el Sol lo llamaba a su seno. Ese fuego que lo consumía –la fiebre– no era otra cosa que la urgente y repetida llamada del Sol. Huayna-Cápac se vio frente a frente con el grave problema de designar sucesor para la regencia del gran imperio que su estirpe había llevado a la cima del poderío y la grandeza» (2007: 99-100).

²⁷⁰ Las semejanzas con el texto de Benjamín Carrión continúan: «Por último, haciendo un esfuerzo supremo ordenó que su cuerpo fuera llevado al Cuzco, para ocupar en Cori-Cancha el sitio que le correspondía junto a sus antepasados; pero que su corazón debía quedar en Quito, junto a todo lo que más amaba, en el santuario del Sol edificado por él mismo en la cima del Yavirac, y en donde luego debía descansar el cuerpo de su amada Paccha» (2007: 103).

el Inca que debía heredar el Imperio expansionista en todo su esplendor, se veía desfavorecido por una decisión que se ha calificado más como de padre y esposo amante que de estadista²⁷¹.

Esta división del Imperio se ha visto como una de las principales causas de la rápida conquista hispánica, como el poeta deja entrever en el canto II:

Tal vez, tal vez el miedo a lo que enviaba el agua
nos impuso el rencor familiar, el golpe
a la nuca del que solía comer a nuestro lado;
tal vez antes del combate ya estábamos
desplomándonos: nos dividíamos el mundo
como una fruta airada, partida
por viudas diferentes (y ambas desveladas
por el mismo varón que compartieron).
(71-72)

Frente a lo que sucedía con la voz poética asociada a Pizarro, que primero dirige sus interrogaciones hacia sí mismo, y no será hasta mucho más tarde que se fije en el habitante del Nuevo Mundo, la llegada de los extranjeros aparece, en este caso, desde los primeros versos:

Súbditos desiguales apartan el olor de las muchachas, deshacen los
racimos, lloran, se arrodillan, dicen qué pasará:
por la cintura de la espuma han visto
una agresiva procesión de dioses flacos, hijos
adulterinos con la bestia, metálicas
criaturas de otro astro, intercambiando sílabas
que no son un lenguaje de la tierra.

²⁷¹ Como sucede con la historiografía referente a los aspectos alrededor del Reino de Quito, en realidad, la ascendencia de Atahualpa se ha puesto en duda. Adoum sigue, de nuevo, la versión más extendida, que coincide con lo expresado por Carrión: «Huayna-Cápac olvidó al gran inca, para oír sólo al esposo y al padre; hombre de carne y sangre, sentimental y amoroso en su debilidad. Huayna-Cápac, hombre, dividió entre sus dos hijos, Huáscar y Atahuallpa, el inmenso territorio del Tahuantín-suyu. [...] A Huáscar le dio, junto con el llautu, símbolo supremo de la autoridad de los incas, todo lo que pertenecía al antiguo incario en las cuatro direcciones del mundo. A Atahuallpa le dio el grande y poderoso reino de los quitus. [...] Huayna-Cápac quiso devolver el reino de los quitus a sus antiguos dueños. Huayna-Cápac —lo recordaba muy bien en estas horas de justicia suprema— no había logrado reducir a la obediencia absoluta, no había *conquistado* el reino de los caras, sino por su alianza con la princesa hija de Cacha, último rey de Quito. Cuando la reina Paccha se rindió al hombre bello, fuerte y galán que era el inca del Cuzco, y resolvió compartir con él su lecho y hacerlo señor de su amor y de sus reinos, solo entonces se consumó la unión de los dominios quitus al incario. Unión de hombre y mujer que se aman, que confunden sus vidas, que procrean: unión de un pueblo a otro, porque sus jefes se unen. [...] Huayna-Cápac no se creyó con derecho para disponer a favor de su primogénito lejano, Huáscar, de tierras y dominios que se habían entregado a él por amor a su reina. ¿Por qué ni con qué derecho había de reinar Huáscar sobre unas tierras y unos hombres que no le amaban ni le conocían y a los cuales él no amaba ni conocía tampoco? ¿Por qué viviendo Paccha, la reina legítima de estos pueblos, había de arrebatarle su heredad, sus vasallos, para entregarlos a un príncipe desconocido? [...] No. Huayna-Cápac no hizo un testamento de conquistador. Menos aún un testamento de estadista. Hizo obra de hombre, de hombre amoroso y sensible, grande en sus afectos como en todas sus cosas. Y también —él estaba seguro de ello— obra de justiciero» (2007: 101-102).

En lidia oral los furiosos labradores
han salido a la costa, gritándoles
desterrados, desterrados,
y que tenían cabellos en las caras,
y que eran engendrados de la espuma
del mar, sin tener otro
linaje, pues por ella venían,
y que para qué andaban vagando
el mundo, y que debían ser grandes
holgazanes pues en ninguna parte
paraban a labrar ni a sembrar la tierra²⁷².
(67-68)

Del mismo modo que la voz poética del conquistador, la del indígena alude, en primer lugar, a la lengua: los extraños aparecen «intercambiando sílabas» (llamativo verbo que impone una connotación de mercantilidad) que no son «un lenguaje de la tierra». Esta última imagen esconde dos sentidos, ambos como respuesta a lo desconocido, aunque con un sentido opuesto que se va a desarrollar a lo largo del poema. Por un lado, el asombro acerca al extraño a la deificación: estos dioses flacos, aparecidos entre las aguas sobre unos animales tan extraños que, en un primer momento, no se comprende si se trata de un mismo ser o diferente²⁷³. Al mismo tiempo, no son «un lenguaje de la tierra» porque carecen de una conexión telúrica, de un lugar donde labrar y sembrar la tierra, como sí tienen los indígenas: por eso, la «lidia oral» (de nuevo, la importancia palabra, que además resalta la falta de agresividad física en este caso), cuyas imprecaciones son recuperadas de Agustín de Zárate, no insiste solo en la sorpresa del indígena, sino en su conexión con la tierra, ese elemento central destacado desde el inicio de estos *Cuadernos*.

Esta primera imagen del extranjero oscila entre el asombro y la crítica incipiente. La poesía adoumiana alude a cierta divinización, pero esta apenas estará presente en el poema como posible justificación de la conquista, pues es tempranamente rechazada:

El sacerdote dice: Ha vuelto
Viracocha desde las aguas gruesas (y no sabe
en qué postura esperar su cumplimiento).
Mirad el regalo que me envía
el barbudo: su dios de palo
barbudo blanco crucificado flaco.

²⁷² Nota de Adoum: «Las imprecaciones de los indios de la Costa a los españoles, en *Historia del Descubrimiento y Conquista de la Provincia del Perú*, de Agustín de Zárate» (117). El fragmento está citado en otras de las fuentes adoumianas, como Carrión (2007: 147), sin ir más lejos.

²⁷³ Más que la diferencia entre las armas *strictu sensu* de ambas civilizaciones, Salas (1950) resalta el valor para la conquista de los animales hispánicos, especialmente los perros, como ya hemos visto, y los caballos, tema al que va a regresar Adoum en varios versos.

¡Levantaos, rebeldes! Maldecid, místicos
sometidos! ¡Reíd, sabios, del embaucamiento!
¿Viracocha crucificado? ¡Escupid,
en mi nombre a la espuma que los trajo,
golpead al visitante hambriento!
¡Yo soy Hijo del Sol, pariente
de Viracocha: a mí me hubiera hablado
con nuestro idioma solar, con nuestras
imperiales contraseñas! Guardaos
de los hombres, pero también de Dios,
pues los dioses caen en la trampa de los estafadores
y arrastran consigo a los desprevenidos.
(70)

El paralelismo a menudo establecido entre la llegada de los españoles y un posible regreso de Viracocha es, en esta poesía, negado desde un inicio²⁷⁴. Frente a esta idea, recuperada explícitamente, la voz poética esboza una reivindicación de la religión y el idioma propios: Viracocha hubiera hablado al Inca «con nuestro idioma solar, con nuestras / imperiales contraseñas». Estos versos se pueden leer como un aviso no escuchado, de modo que remarcan el carácter trágico del sujeto indígena: estos dioses caerán en la trampa de los estafadores, los desprevenidos serán arrastrados, y el tono de rebeldía solo será retomado cuando sea demasiado tarde.

No es casual, por tanto, que Adoum inicie el canto II insistiendo en la astucia y la falsedad del conquistador:

Nadie nos había notificado todavía
hay un polen de una muerte diferente, nadie
vino a decirnos: El metálico
tiene un rayo cautivo en mano y arma
y gobierna el trueno que desploma.
Primero fueron los recados: espejos
donde está presa la mañana, raros
avisos de colores, inútiles
juguetes en pedazos. Mas la herencia
agazapada, ese bizco miedo animal
con que siempre entramos a la sombra,

²⁷⁴ Frente a otras interpretaciones, la versión de Adoum se acerca en este caso a los planteamientos de Salas, para quien «El mito de Viracocha en el Perú no creemos que haya ayudado a los españoles tanto como el de Quetzalcóatl a la conquista de Cortés. Por lo menos, los cronistas del primer momento, como Jerez, Estete y P. Pizarro, no nos hablan de semejante divinización. La existencia del dios civilizador, Viracocha, que se alejó caminando sobre las aguas al ser agraviado por los hombres, es indudable, y está relatado el mito en innumerables crónicas. Pero que los españoles hayan sido considerados como hijos de Viracocha para castigar los desafueros humanos, es algo más discutible. El historiador y cronista que más se empeña en demostrar esta tesis, acudiendo en oportunidades al desconocido texto de Blas Valera, es el Inca Garcilaso. Sus versiones, sin embargo, discrepan con las que nos han dejado testigos presenciales de los hechos, lo cual nos induce a creer que el Inca procuraba, entre otras cosas, disculpar el vencimiento de Atahualpa en Cajamarca» (1950: 120).

sintió la corazonada, su puntapié
de sangre que despierta a deshora.
Eso eran –¿eran eso?– los temores
sin cuerpo, la nata desesperada, el malagüero
en que nos hundíamos y nos saludábamos.
(71)

Dos ideas centrales ocupan la estrofa, con las habituales duplicaciones y bifurcaciones adoumianas. La falta de prevención es expresada, en primer lugar, a través de la negación, pues nadie había dado a conocer la muerte diferente, nadie dijo que los españoles llegaron con nuevas armas de carácter fabuloso; y, en segundo lugar, mediante la anticipación, pues los recados, regalos traídos por los recién llegados, conducen a un creciente desengaño en la construcción imaginativa, que reconstruye en sí misma el proceso desde el asombro («espejos / donde está presa la mañana») hacia la extrañeza («raros / avisos de colores») y el desengaño («inútiles / juguetes en pedazos»). Sin embargo, por encima de eso, está la herencia, costumbre del miedo agazapado como animal que acecha en la sombra; el temor, golpe acelerado del corazón, fuerte como un puntapié, que mantiene en vilo. El destino aceptado es, en fin, la desventura: la continuidad de una dominación secular a la que el indígena ya está acostumbrado y que puede verse, también, como un factor que facilitó la conquista.

Esta voz poética, desde el primer momento, se encuentra dominada por el terror y la impotencia, que anticipa o se ve dominada por un sino negativo, de ahí su carácter trágico. La interrogación sobre el propio ser (al contrario de lo que ocurría con el otro sujeto lírico del poemario) desemboca en la inactividad, en la pasividad:

¿Qué éramos, infelices, bajo el manchado
esplendor de nuestra primavera? ¿Granos
de una fe que los asuntos imperiales
machacaron? ¿Cántaro cuarteado, como
por un pie, por los dilemas? ¿De quién
era la culpa, quién quitó los cabezales,
y mezcló con la arena rosada
la violencia?
Y cada uno se cavó un albergue
para acurrucarse con la profecía
enamorada, o esconderse de ella
si resultaba tenebrosa; cada uno
le pidió a la coca
prestada su falsa fortaleza
y buscaba en sus hojas de pereza
algo como una inicial descolorida.
(72)

El canto II cierra con una escena que reconstruye el impacto de la llegada de los españoles en el imaginario de los habitantes del Nuevo Mundo. A partir de una pequeña anécdota, la poetización de la reacción ante el encuentro frente a un animal conocido como el caballo, el acontecimiento se carga de significados y lecturas emotivas:

De pronto, sobre los rencorosos en descanso,
sobre su sueño perturbado de victoria, oh
anuncio cruel, oh lanza
oral clavada en el instinto:
alarido de un dios descuartizado
el primer relincho,
su agua suelta
de sonido y látigo.

¿Era ya, esa,
la insobornable indetenible tácita
hora desde el principio señalada
para volver a las audiencias
del polvo, a las secas dinastías
de la nada? ¿Era ya cumplido el plazo
para abolir los cajones del miedo, quién
despluma al sacerdote y lo convierte
en rapaz amedrentado, qué vuelve
loca a la bestia y revuelca
a las hijas apresurando el cielo?
El incásico, instintivo,
por una grieta de pavor pudo
espíar al nuevo dios o protegido
de los dioses: chispa de brasa
negra el ojo, bárbara
la crin, la piel
ruidosa.
Y hábil, por siglos
de castigo, en comprender la furia
de las divinidades y su mutable antojo,
se arrodilló ante el belfo con un puñado
de oro –muestra de su maíz– para que no mascara
más el freno colérico y barato.
Atónito
se abrazó a la piedra, entró en ella
como en un templo, y frotó el alma
despellejada contra su fiel antigüedad...
«llevan cascabeles, vienen con cascabeles, los cascabeles casi rechinan,
los cascabeles rechinan; ellos relinchan, sudan mucho, el agua casi está
corriendo bajo de ellos; y la espuma de su boca gotea al suelo, como
espuma de jabón gotea; y al correr hacen un gran pataleo, hacen ruido
así como si alguien echa piedras; se revuelve la tierra donde levantan

su pie, hecha pedazos donde levantan su pie, donde levantan su pie de-
lantero»²⁷⁵, su pie volcánico

... ya sin orar. Llorando.
(73)

A través de la doble imagen inicial, el poeta retoma buena parte del clima configurado hasta el momento: sobre los rencorosos en descanso y su sueño perturbado de victoria, es decir, sobre una sociedad recientemente dividida y debilitada por una guerra civil, sobreviene el destino (anuncio cruel, lanza clavada en el instinto). El primer relincho, que suena como el alarido de un dios descuartizado, se relaciona con el agua (símbolo del temor a lo largo de esta poesía, como hemos visto) y el látigo (el golpe imprevisto, repentino). La fatalidad tiene un largo desarrollo durante todo el fragmento, especialmente durante la segunda estrofa, a través de las múltiples interrogaciones: ¿es la hora de volver a empezar de nuevo?, se pregunta con ecos del final del poemario anterior. El instinto del incásico, sus siglos de experiencia con el castigo y la furia de las divinidades, le hacen espiar (entre el pavor) y comprender a este nuevo dios o su protegido (visto, entre asombro, en breves estampas, el ojo, la crin, la piel). Como respuesta, dos imágenes, una acción directa y otra subjetiva: el indígena se arrodilla ante el caballo y le ofrece el oro, por su carácter sagrado como muestra del maíz; y, temeroso, se abraza a la piedra, se repliega en sí mismo, frota su alma que se encuentra ya, como pronto su cuerpo, despellejada.

La cita viene a apoyar la poetización de Adoum, es una muestra del andamiaje, como si decidiera justificar o mostrar que este pavor se encuentra verdaderamente inspirado por la crónica. Tras los puntos suspensivos finales, el texto prosigue la oración abierta e inconclusa antes del texto ajeno: el temor nos conduce, de nuevo, al tema del lenguaje. La imagen del indígena se ha presentado, desde el inicio del poemario, ligada a un fuerte sentimiento de religiosidad: su voz ha sido, desde los primeros versos, una búsqueda de respuestas a través de los dioses, los designios, el rezo. Una vez el miedo ha vencido, ya no hay voz, no hay oración. La pasividad es ahora más rotunda: toda la acción, en un nuevo gerundio prolongado, es una aceptación anticipada de la derrota: el llanto.

²⁷⁵ Nota de Adoum: «El informe sobre los caballos, en *Historia general de las cosas de Nueva España*, de Bernardino de Sahagún» (179). Este mismo fragmento se encuentra, también, citado en algunas de las principales fuentes de este poemario, como Salas (1950: 129). Este, de hecho, insiste en «el asombro y el terror que experimentó el indio ante los caballos que el conquistador sacaba de las naves, al oír los relinchos, al contemplar los hombres encaramados en ellos» (1950: 128) y extrae, además del fragmento citado, otros ejemplos de las crónicas que prueban cómo los indígenas acudían con dones ante los caballos, como si fuesen divinidades, entre los que se contaban, en ocasiones, el oro y la plata (1950: 130-131).

6.3.2.2.2. Reivindicación del indígena

Entre los cantos III al V, totalmente dominados por la voz del conquistador, y el definitivo encuentro entre ambos sujetos poéticos en el VII, previo al choque en Cajamarca, el VI regresa a la perspectiva indígena. Este poema se desarrolla en letra redonda, pero en varios lugares el punto de vista resulta externo, cercano al autoral. Es esta una característica peculiar en *Dios trajo la sombra*, pero no dentro del ciclo poético, como hemos visto; y se encuentra en consonancia, además, con otros aspectos que podemos resaltar de esta composición, que en este sentido tiende lazos evidentes hacia los *Cuadernos* anteriores.

Hasta el momento, la voz del conquistador resulta dominante en el poemario; y, lo que es más importante, los dos cantos asociados al punto de vista aborígen se encuentran, según acabamos de examinar, tan preocupados por representar las razones de la derrota que la figura del indígena se desdibuja. Este antepasado apenas da lugar para el heroísmo: tanto los fragmentos volcados en la mayor referencialidad histórica como aquellos en los que sobresale la explosión subjetiva se encuentran dominados por la derrota y el desaliento. La justificación de la conquista acaba por opacar las posibles virtudes que son necesarias en este canto al indígena, aunque sea un canto al vencido.

El canto VI suple esas carencias: su función es realizar una pausa para restituir al indígena, retomar sus señas de identidad y resaltar su valor frente al invasor. Este himno no está exento de ese sentimiento dominante de derrota, pues la configuración del indígena como buen salvaje acaba por teñir el texto con un patetismo ineludible; sin embargo, sienta unas bases para la defensa de este poblador originario y la reivindicación de su legitimidad y su herencia.

Los versos iniciales son, en este sentido, un recordatorio de la relación entre esta voz poética y la naturaleza, cuyo valor resalta todavía más con el nuevo discurso de la derrota que ya hemos encontrado en la voz del conquistador:

El indio no puede decirle Aquí estoy, al relámpago,
pero se acostumbró en el páramo a su fósforo.
Con pajonal y arena se tapó el alarido,
nube y neblina le atardecieron la ilusión.
Aquí la flor no disemina su blanca
geometría, la hermosura terrestre
se fue, no vino, era tan débil.
Adustez de la intemperie, injusticia

del bórax y el azufre contra la primavera,
cerradura de hielo donde se quema el hombre
habitado a una temperatura de entrepierna,
metálico polvoriento frío que hace
tiritar al idioma, aire joven, sílabas
difíciles del talco.

(84)

El tono, el contenido y la misma construcción imaginativa recuerda a *Los orígenes*, con un sujeto poético apenas presente ante una naturaleza cruel y dominadora, frente a la que no puede hablar (no puede decirle, el idioma que tiritita). Pero se acostumbró a ella y, sobre todo, fue capaz de edificar una civilización, de crear la vida, de ver en el Sol un símbolo convertido en Dios; así, el siguiente fragmento recupera el proceso de desarrollo del Incario, como en un resumen del tiempo relatado en *El enemigo y la mañana*:

El triste trajo sobre sus espaldas
el castillo, los restos de su lacustre
fortaleza, su sabiduría para la manufactura
de islas: un canasto de tierra,
un bocado de agua, y una semilla
como amuleto salvada
del arenal bajo la lengua:

así

estableció su hambre sobre la sequía, al cóndor
le disputó su abertura en la roca y su oveja
de tierra derribada, regó
su semen en osario, obligó
a la piedra a ser jugosa, la hizo
crecer, se acurrucó en sí mismo,
y al mediodía, sorprendido de cómo
entraba el calor a su piel, la luz
al alma, la savia a las raíces, se midió
la estatura acostada entre árbol
y torrente, alzó los ojos, el sol
lo encegueció, pero le dijo: Me han dado
ganas de vivir. Tú existes.

(84-85)

A lo largo de estos versos, se resume el vínculo telúrico entre el poblador aborigen y su geografía; son siglos de esfuerzo y hermosura, de amor y fatiga, condensados en una enumeración caótica que, tras transcurrir por múltiples elementos, llega a confundir al habitante con la tierra, en comunión.

Una de las imágenes precedentes alude tangencialmente a la importancia de los antepasados, vínculo reclamado en extenso poco más abajo:

Bajo el polvo muerto,
cuando el viento o el descuido
levantan su camisa, aún se puede,
aún se puede ver el hueso
del poblador de ayer, el pétalo
de cal del castigado, clara la jerarquía
que estableció la ley del astro
y dejó trozos de hombres y vasijas
en testimonio de la represalia.
(85)

Esta conexión con el antepasado originario insiste en las múltiples capas que constituyen la identidad originaria: el hueso del poblador de ayer está presente en el territorio, bajo el polvo; ese pétalo de cal muestra los signos de la represalia, el castigo de los mismos incas y reincide en el prolongado sometimiento del aborigen, cuyo origen se remonta más allá de esta civilización.

La voz poética adquiere cierto carácter metaliterario, se acerca de nuevo a la perspectiva autoral: como un adivino del pasado, remarca la necesidad del recuerdo; esta especie de Sísifo, condenado a una servidumbre duradera, ha de construir incesantemente la vida (multiplicada en símbolos vegetales, arquitectónicos y sentimentales), para volver siempre a comenzar:

Adivino de la noche olvidada hace tiempo en la roca,
¿qué fue más duro construir, el maíz o el muro, el hijo o la fortaleza, el
oratorio o el amor a breves empujones?
Pequeño dios oscuro, el pequeño
sagrado vagabundo que nació en el lago
y enseñó sobre la tierra los oficios,
¿desde entonces cayó, rodó mil veces
desde entonces por las laderas
de espinas y de muertes, y volvió
a subir, como por una costumbre
diaria, cada día?
(85)

Frente a esta conciencia histórica, el poeta encadena en los siguientes versos una reflexión que engarza la reivindicación de lo propio con la pregunta de signo existencialista y la condena a los conquistadores. De acuerdo con esta revisión del pasado, la voluntad y el esfuerzo justifican el derecho sobre la tierra:

Fundar la dinastía en mitad del vacío,
comenzar la canción para no oír el trueno,
aprender a respirar llorando como un recién nacido,
ayudar al ídolo a ser eficaz entre los súbditos,
guarecerse de la muerte como de una racha
descarnada, abrazarse a nadie, sin árbol
ni mujer, para resistir al ventarrón,
aun cayendo para volver a caer cayendo,
es ser un poco dios, un poquito
el que inventa la vida y la defiende
de sí misma, del crepúsculo aburrido
y de la ráfaga, foetes del desencanto.
(85-86)

Pese a todo, esa patria insistentemente construida parece destinada al destrozo, como señalada por un dedo cruel. La voz se cuestiona por los motivos de esta injusticia:

Aldeas del silencio, incompleta juguetería, señaladas
para cementerio por un dedo de crueldad y destrozo,
¿pecó el hombre más que la tierra? ¿Por qué
lo condenaron al paso devorador de los ansiosos?
(86)

Por último, este canto culmina con una reivindicación del indígena en dos estrofas de carácter diferente. La primera amplía esta perspectiva cuasi autoral, de modo que impreca directamente a los conquistadores:

Embaucador de mercaderes y de mozas, apostador
de días a los dados, presidiario perdonado por perdido
en el desconocido Oscuro, Adelantado,
¿qué hiciste del heroico sembrador
que te ayudó a subir sonriendo? ¿Con qué
trunfabas sobre la credulidad del puro?
¿Qué trajiste de la celda y su feroz
fermento? ¿Eras, eras hombre en verdad
como éste que temía el significado
y las multiplicaciones de tus barbas
y la saliva desgarrada de tu perro?
¿Dios, como este, que amarraste?
(86)

La siguiente estrofa, al contrario, cambia esa subjetividad plena por una pretensión de objetividad. La voz inidentificable se aleja, deja la segunda persona y adquiere un tono descriptivo pero marcadamente simbólico:

Y la vicuña, sagrada igual al águila que la mata,
unida por sus hebras al hombre y su vestido,
mira la nieve manchada por un golpe
de tinta de sotana, halla en el pajonal
ave de luto la sotana que trabaja
su oficio con los materiales de la muerte,
y escupiéndolo al bandolero y su grandeza
trota leve hacia lo puro: aire o indio.
(86-87)

La vicuña, cuya naturalidad es reivindicada por una imagen de doble sentido (la unión con el águila que la mata, y también con el hombre a través del vestido) se convierte en un juez pretendidamente imparcial: mira la pureza de la nieve, frente a la que se destaca una doble visión que asocia la sotana con el golpe y la muerte; y se aleja, trota hacia la pureza, asociada al aire o al indio. De este modo, la subjetividad es volcada a través de una serie de metáforas plenamente irracionales, en las que la imprecación directa anterior es sustituida por una valoración igualmente emotiva, incluso todavía más, aunque el significado sea el mismo: la crueldad conquistadora frente a la honradez indígena.

En definitiva, la perspectiva crítica de la conquista hace que la figura del indígena se reduzca, en gran medida, a su papel como víctima durante este poemario. En estos primeros cantos, la plasmación de las coordenadas históricas y la recreación del clima del Incario pierden fuerza frente a una reivindicación de la pureza del indígena que resulta, en el fondo, deudora de la construcción del buen salvaje, por lo que puede aceptarse cierta reiteración de los tópicos esquemáticos de origen lascasiano²⁷⁶. Sin embargo, como hemos tratado de desarrollar, tanto la imagen del indígena como la del conquistador tratan de representar una complejidad histórica que supera esos tópicos y esquematismos, por mucho que el poemario acabe, al igual que su autor, por tomar un partido claro a favor de los vencidos.

²⁷⁶ Como señala Beatriz Pastor, «La caracterización del hombre americano que llevó a cabo Bartolomé de las Casas, dentro de esta corriente de oposición a la percepción articulada desde una ideología oficial, constituyó un primer intento de restituirle al indígena la humanidad que le había sido arrebatada desde las primeras descripciones y evaluaciones de Cristóbal Colón. La caracterización del indígena que hace Bartolomé de las Casas se centra en un elemento fundamental: la inocencia. Todos los rasgos concretos que la integran se relacionan con esta idea central de inocencia edénica que por una parte explica todas las diferencias entre europeos y americanos, y por otra se opone explícitamente a la corrupción y a la violencia que articulan, dentro del discurso de Las Casas, la caracterización del conquistador. El primero de esos rasgos es la *simplicidad*, que se acompaña en esta caracterización de la *mansedumbre* y la *confianza*. A partir de estas tres cualidades básicas, Las Casas irá ampliando y enriqueciendo la caracterización del americano como “buen salvaje”, centrándola siempre en la idea de inocencia, y construyéndola casi como inversión sistemática de la caracterización del conquistador» (1983: 462-463).

6.3.2.3. Las imágenes enfrentadas y el diálogo imposible

Los cantos VII y VIII, los dos últimos de la primera parte de *Dios trajo la sombra*, representan el encuentro definitivo entre ambos sujetos poéticos. El choque entre las tropas españolas y la comitiva del Inca en Cajamarca, trasfondo real del texto, se carga de sentidos simbólicos que constatan la diferencia entre estas dos otredades enfrentadas. La anterior alternancia de voces en poemas separados se vuelve contraposición directa dentro de la misma composición: la caracterización antitética de ambas figuras, desarrollada a lo largo del poemario, llega aquí a su clímax en esta oposición directa.

En el canto VII, las voces se suceden en cada estrofa. El diálogo es todavía tácito, pero el poema se construye sobre el contraste sistemático entre ambas máscaras líricas. Las dos estrofas iniciales nos presentan a los dos protagonistas, Atahualpa y Pizarro, con la recuperación de algunas de las características ya asociadas a ellos:

Un rey joven para una raza nueva
y herido de melancolía en su propio territorio.

*Anciano analfabeto aventurero afortunado, entrando a la vastedad,
acampando desvelado para amanecer en la historia, ¿rezas? Cuenta
otra vez, cien veces tus cientochoenta hombres contra los treintamil en
el Lugar del Hielo.*
(87)

Ambos retratos nos recuerdan la esencia de estos personajes: el joven Atahualpa, líder de un pueblo nuevo (sin mancha, puro), pero herido por un desconuelo y unos presagios que hacen imposible la supervivencia; al frente, un anciano Pizarro repleto de complejidades y contradicciones, pero dispuesto a cambiar la historia. Encarados los protagonistas, la última oración ubica el contexto a través de la simbolización de los referentes históricos: la exactitud numérica (repetida en prácticamente todas las fuentes) resalta la imposibilidad de la empresa; la alusión a Cajamarca a través de su significado etimológico incide en los valores irracionales derivados del mismo origen de la palabra.

Dispuestos los protagonistas, el resto de esta composición supone los preparativos para el encuentro, que tendrá lugar en el poema siguiente:

Como un baño nocturno, cuando el polvo
y los usos del día, cuando lo miserable
del ser se adhiere a ropa y alma
(o como si entre sábanas primeras
esperara una flor para abrazarse)

el reposo después de la batalla,
baño ritual del puro, mojado
por adolescentes, madurado de prisa
en el gozo y los combates.

Aquí es lo desconocido, la única certidumbre que conozco. Este reino delgado, esta mansión de seres animales, este aire sin nivel, ¿serán muerte y muerte y hambre, muerte y temblor, otra muerte por páramo ya evitada el agua, un sistema de fiebres y emboscada? Tal vez será el encuentro con el dulce y las armas del cansado, será la escaramuza cruel, siempre, comenzar a volver a sufrir otra vez de nuevo. «Mañana, cobardes desilusionados, buena tropa del milagro y la mentira».

La audacia de la paz, la construcción
del día por sobre los sepulcros.
«Porque sólo en la tierra se consigue
la dicha. Contad los nudos del cordel, decidme
cuánto pan necesitan las provincias
trizadas de sequía, donde es forzoso
interponer el ruego para que no llueva,
enviad los carpinteros a reparar el bosque
roto. Pero antes es preciso
que vaya un músico a cantar para los tristes».

*A veces puedo, generalmente puedo afrontar la flecha. Pero no más esta cavilación, no, con sus puntas. Mas, si mañana es el banquete y el reparto, si han de faltarme uñas o bolsillos, si para tanta recompensa fue ínfima mi sed (y el Gobernador Sólo invirtió tres pesos en la zozobra turbia).
(87-88)*

Cada uno de los elementos del lenguaje poético, desde la construcción versal hasta el tono, funcionan como caracterizadores de estos sujetos contrapuestos. La voz indígena regresa a la idea de inocencia: en su primera estrofa, a través de la descripción de un baño cuyo carácter simbólico reincide —expresamente— en la pureza del Inca; en la segunda, la doble metáfora inicial es rotunda en su visión de la paz como audacia y la vida (día) como esfuerzo (construcción) por encima de la muerte (los sepulcros), imagen ampliada con un entrecamillado en que el rey se muestra preocupado por el bienestar de su pueblo²⁷⁷. Por el contrario, la prosa del conquistador regresa a su encrucijada entre el heroísmo mítico y el fracaso, entre los que acaban por destacar la crueldad y la codicia.

²⁷⁷ Es este uno de los ejemplos evidentes del cambio de perspectiva entre el poemario anterior y este. El carácter autoritario del Tahuantinsuyo es revelado a través de unos elementos similares, pero mientras que entonces la perspectiva adoumiana lo enfocaba como dominador, ahora lo hace como víctima. El referente histórico puede ser el mismo, pero la diferencia es enorme entre un padre autoritario que incluso obliga a la felicidad a través de la ley, frente a uno preocupado, que antepone a todo la necesidad de enviar un músico que alegre a los tristes.

Los versos finales de este canto mezclan la inclusión de textos externos y la creación adoumiana como reformulación de los primeros, a partir de su tono y sentido. La religiosidad adquiere una importancia vertebradora, como elemento diferenciador entre una religión guerrera y una pacífica, una de vida y otra de muerte:

«Oh Hacedor, los pueblos y las gentes
sujetos al señor solar
y sus criados también, estén a salvo
y en paz en tiempo de vuestro hijo,
a quien diste ser de Inca Señor;
mientras éste reinare multipliquen
y sean guardados a salvo; los tiempos
sean prosperados; las chacras y las gentes
y el ganado vayan en aumento.
Y a este Inca que diste ser
tenlo en tu mano para siempre»²⁷⁸.

Nómadas miedolentos, va a ser la hora por la que hemos errado y muerto, y que nadie esperara si nosotros no esperásemos. Santiago y Dios han secado la pólvora sudada, han venido en la grupa del caballo. Que ellos os demanden cumplimiento. Y la misa tenebrosa, misa de medianoche como en el regocijo de la Pascua: celebración del odio que te incita, rito del odio que te induce (y cada uno alistándose para su propio funeral: acúsome padre que he pecado muchas veces me arrepiento por mi culpa por mi culpa por mi gravísima culpa. «Y yo te digo que todo lo robado y lo matado te será perdonado si mañana no dejas descansar a tu espada»).

Tenlo en tu mano, guárdalo
de los demás y de la muerte,
guárdalo de aquellos que le han dado
unas piedras de color y un idioma
cifrado. Límpiale de la frente
las cavilaciones, bórrale
la corazonada: ayunó y está en paz.
Cuando vaya a encontrar a los delgados

²⁷⁸ Nota de Adoum: «La “invocación al Hacedor”, en *Literatura inca*, de Jorge Basadre» (179). En realidad, Jorge Basadre recopila dos oraciones en prosa, muy similares, dedicadas al Inca que parecen ser la base de su versión en verso, que titula «Oración por (el) ynga» y «Otra oración»; estas son las traducciones al castellano que ofrece: «¡Oh Hacedor! piadoso que estás en el cabo del mundo, que dijiste y tuviste por bien que hubiese inca señor, a este inca que diste ser guárdalo en paz y en salvo, juntamente con sus criados y vasallos, y alcance victoria de sus enemigos; siempre sea vencedor, no acortándole sus días a él ni a sus hijos ni descendientes, y guárdalos en paz ¡oh Hacedor!» (1938: 82); «¡Oh Hacedor! la gente y pueblos sujetos del inca y sus criados estén en salvo y en paz en tiempo de vuestro hijo el inca, a quien diste ser de señor; mientras éste reinare multipliquen y sean guardados en salvo; los tiempos sean prosperados; las chacaras y las gentes y el ganado todo vaya en aumento, y a este Señor que diste ser... tenlo en tu mano para siempre, ¡oh Hacedor!» (*ibid.*). No sorprenderá que, pese a la cercanía entre ambos textos, Adoum opte por el segundo, que destaca la comunión con la naturaleza frente al carácter bélico del primero. Se trata de un ejemplo de selección entre dos intertextos muy cercanos que sirve para ejemplificar el ejercicio ideológico llevado a cabo por el poeta. Cabe señalar, también, que la versión en prosa del texto precedente ha sido dispuesta por Adoum en versos diferentes, de acuerdo con la diferenciación visual característica de ambas voces en el poemario.

que quieren saludarle, guárdale.
Lo amamos, él nos cuida, nos hace
la cuenta de cuánto hemos
de seguir durando. Tenlo
en tu mano. Él es triste.

Sabe el sacerdote que al forajido no le asusta el alma, olvidada como la nuca, o a su alma acostumbrado como a su rostro veinte años sin espejo que se palpa. Sabe que en el filo del temor o de la muerte hay que saltar las abluciones y las absoluciones. Y frota el pulgar contra lo áspero para limpiarlo del tanto persignar. «Dios está con nosotros conquistando. He aquí el día profetizado por el ángel; ésta es la tierra corrompida, donde los reyes están prostituidos y los pueblos embriagados de fornicación; el diablo es sobre los altares; el dragón marchará sobre nosotros (su hocico lleno de blasfemia) pero el fuego de los cielos caerá sobre la tierra. Entonces escucharéis las arpas y contemplaréis la Ciudad Nueva, con murallas de jaspe, con palacios de oro puro, con calles empedradas de piedras preciosas, y las puertas hechas de nácar... ¡Levantaos, Señor, en vuestra cólera!»²⁷⁹.

Llegará la hora, de alegrar a nuestro Inca.
Danzaremos con él bajo la luna llena
La más dulce canción entonaremos.
Llegará la hora de danzar con nuestro Inca²⁸⁰.

²⁷⁹ Nota de Adoum: «El sermón de Valverde, en *La vie de François Pizarre*, por Louis Baudin. La traducción es mía» (179). El texto de Baudin, en efecto, relata así esta velada de las armas: «La nuit tombe, lourde d'inquiétude. Tout le monde est à son post: c'est la suprême veillée des armes. Dans une des grandes salles attenantes à la place, le Père Valverde a accroché son crucifix à la muraille et, à la lueur d'une torche de bois résineux, il invoque le Dieu des combats: "Exsurge, Domine, in ira tua. –Levez-vous, Seigneur, dans votre colère, paraissez dans votre majesté au milieu de mes ennemis. Ils sont pareils aux lions qui rugissent et déchirent, et mon coeur fond comme la cire dans mes entrailles."» (1930: 126). Y, tras un repaso por varios de los personajes, retoma el sermón del mencionado personaje: «La Père Valverde a fini de psalmodier et, se tournant vers les guerriers agenouillés, il emplit la salle des accents de sa fureur mystique: "Voice le jour prédit par l'ange de l'Apocalypse; nous sommes dans la terre prostituée où les rois se sont corrompus et les habitants enivrés de fornication; Satan trône sur les autels où il nargue le vrai Dieu; le dragon marchera contre nous, la gueule pleine de blasphèmes, mais le feu du ciel tombera sur la terre. Alors vous entendrez jouer les harpes et vous contemplerez la Jérusalem nouvelle, aux remparts de jaspe, aux maisons d'or pur, aux rues pavées de pierres précieuses et dont les portes sont autant de perles fines. Il n'y aura plus de nuit, et vous n'aurez besoin ni de lampe, ni de soleil, car le Seigneur régnera dans les siècles des siècles. Exsurge, Domine, in ira tua."» (1930: 128). Con todo, no podemos obviar el texto francés se encuentra prácticamente traducido en la obra de Benjamín Carrión, con las mismas supresiones intermedias que muestra el texto de Adoum (2002: 226-227). Las ligeras variaciones adoumianas respecto a estos precedentes, sin obviar el carácter bélico del discurso que proviene del mismo fragmento bíblico al que se remite desde el inicio (Salmos 7), difuminan las alusiones más directas al Antiguo Testamento: se elimina la alusión al Dios Verdadero y la Nueva Sion se convierte en Ciudad Nueva.

²⁸⁰ Nota de Adoum: «La oración al Inca, en *Floresta literaria de la América indígena*, por José Alcina Franch.» (179). El citado Alcina Franch recoge este poema en la sección dedicada a la poesía lírica, con el título de «Qhash'wa», indicando que la procedencia es de Jesús Lara (1947: 172). Como puede verse en la composición completa, los versos quinto y sexto también son incorporados a la reescritura adoumiana, con algunas variaciones:

Llegará la hora de alegrar a nuestro Inca.
Danzaremos con él bajo la luna llena.
La más dulce canción entonaremos.
Llegará la hora de danzar con nuestro Inca.

«¡Levantaos, Señor, en vuestra cólera; presentaos con toda majestad en medio de vuestros enemigos!».

(Entre tanto, amor mío, mi tórtola dorada,
no tengas miedo de la luna llena.)
(88-89)

Ambos sujetos poéticos resultan de una combinación entre la incorporación directa de textos ajenos y la reinterpretación y recreación adoumiana de los mismos. Es este uno de los momentos en los que la labor de reescritura poética cede importancia al de la recopilación y selección de textos históricos: son las mismas citas las que sostienen todo el contenido simbólico del fragmento, tanto por su significado como por el valor antitético.

Respecto a la voz del conquistador, Adoum recupera –a partir de la versión novelada de Louis Baudin, según indica– el posible discurso de Valverde, clérigo de la expedición, durante la noche anterior al encuentro con las tropas de Atahualpa. Estas palabras nos ubican ante una religión del conquistador caracterizada por el mesianismo y un discurso bélico que entronca directamente con el Antiguo Testamento. Sin embargo, estas referencias son rápidamente opacadas, en la versión adoumiana, por su interpretación más negativa: la utilización de la fe como justificación o impulso, con Dios y el Santo guerrero por excelencia como dos hombres más entre la tropa. La religión se vuelve oscura; la sombra del título es recuperada en una gradación con anáforas: misa tenebrosa, misa de medianoche, celebración del odio que te incita, rito del odio que te induce. El tratamiento del pecado y la utilización del perdón y los ritos cristianos se vuelven ejemplares: frente al arrepentimiento, las palabras entrecomilladas del religioso conceden el perdón a cambio de la victoria; olvidada el alma, las abluciones y absoluciones se saltan ante la urgencia del combate²⁸¹.

Los textos de la tradición quechua pertenecen a la poesía religiosa o colindan con ella, al ser cantos al Inca. El tono es celebratorio, vital, pacífico; no cabe duda de que algunas características son cercanas a la misma configuración planteada por Adoum a lo largo de su obra: el tono, la perspectiva plural o la conexión telúrica son elementos que están en la base

Entre tanto, mi tuya, mi paloma de oro,
no tengas miedo de la luna llena.
Reunámonos en el florido prado
para jugar bajo la estrella de oro
(1957: 297)

²⁸¹ Como señala Prescott, remitiendo precisamente a Valverde en Cajamarca a través de Estete, «Si el ataque era de arrebato y no había tiempo para nada, el capellán daba la absolución general, que tranquilizaba a los hombres» (s/f: 372).

misma de los *Cuadernos*. La segunda estrofa de esta voz es una recreación del poeta: la inspiración en los textos citados es directa, como muestra la misma incorporación del verso final de la oración al Hacedor citada como inicio y final de esta estrofa; al mismo tiempo, el poema incorpora la simbología y temática que ha sido desarrollada más ampliamente (los regalos y el idioma de los recién llegados, la corazonada y la tristeza y temor del Inca, todo ello a través de imágenes ya planteadas en la misma obra).

Esta contraposición directa entre los dos sujetos poéticos de *Dios trajo la sombra* anticipa lo que va a suceder en el canto VIII, último de la primera parte. Tras los preparativos, llegamos al encuentro y diálogo en Cajamarca. Tras una extensa escena inicial que alude al desplazamiento del Inca hacia su encuentro con los españoles, poetizada bajo el peso de su sino trágico, la composición se centra en la recreación del posible intento de diálogo entre conquistadores e inminentes conquistados:

«Me dais lástima, vagabundos
sagrados, débiles
miedolentos, recaderos
de un dios.
Bienvenidos
a la tierra. Mirad la zona
dulce, su esqueleto
de frío, su agua brutal.
Mirad el suelo y el cereal
hechos a puro hombre, a puro
tenaz diurno. Éste es el poblador
audaz, pastor del ventisquero,
resistente y general
de las fatigas, soldados
contra viejos enemigos: combaten
cada día contra la maldición
del hielo o el rencor del granizo,
o contra la roca despeinada de repente,
o contra la sequía y su lengua
polvorienta. Capitaneamos
mujeres y vicuñas, cuidamos
al maíz como una desposada,
y en la cumbre del risco, cerca
del Sol, establecimos la ciudad,
el pozo para atrapar al rayo,
el canto para decirle a la luna
recados de la sementera y la muchacha.
Sed bienvenidos descoloridos
metálicos hermanos».
(91-92)

La voz se dirige al recién llegado con una mezcla de superioridad y bienvenida, como se observa en la contraposición de los sustantivos empleados al inicio y al final de esta estrofa. Salvo estos versos, se desarrolla una nueva recuperación del sentimiento telúrico-religioso de los pobladores del Tahuantinsuyo: en ello inciden las relaciones entre abstracción y concreción, las personificaciones o la metaforización que resulta de aplicar vocabulario militar a la relación con la naturaleza para resaltar la resistencia y el combate contra los elementos. En los últimos versos se retoman, además, los pilares del Incario, tanto sociales –de nuevo, la mujer entre los dos elementos de sustento principales, el vegetal (maíz) y el animal (vicuña)– como religiosos (Sol, luna y rayo). Se anticipa, de este modo, la importancia del sentimiento de pertenencia a un territorio y una cosmogonía, frente a esos vagabundos que pronto se van a convertir en conquistadores.

La respuesta de la voz hispánica es doble. Por un lado, un discurso interno prosificado y casi en su totalidad entre paréntesis; por otro, un parlamento entrecomillado:

(Por la tiniebla empujado traído por lo negro ¿sólo huracán el pasado arrasando el sitio nuevo? El tiempo antiguo en tu barco y en las ancas el miedo Pero antes que el caballo el perro antes el criado vestido de clérigo. Aún no el asesinato no todavía el incendio no caigáis en los camastros a reaprender el sexo No hables muy alto nuestro idioma ajeno vete al despoblado a cumplir lo dispuesto en papel atestiguado No muevas de su sueño a este animal confiado No hay crimen según el documento no hay piedad si está firmado no hay pecado secreto Lo autorizan sacerdote y escribano) Y seremos condenados a perecer ardiendo Traemos crepitando inmenso fuego el hombre el acusado abrasado ardiendo juzgado ardiendo condenado por tribunal sagrado ardiendo por tonsurados ardiendo abrasando leyendo

«De parte de Su Majestad, Rey de los Romanos, Rey poderosísimo de las Españas, Rey de Castilla, Yo, su criado, mensajero y capitán, os notifico y hago saber que Dios Nuestro Señor trino y uno creó el cielo y la tierra y todas las cosas que hay en el mundo, el cual da los premios de la vida eterna a los buenos y castiga a los malos con pena perpetua. Este Dios, al principio del mundo, creó al hombre del polvo de la tierra y le dio espíritu de vida que nosotros llamamos ánima, la cual hizo Dios a su imagen y semejanza. Deste primer hombre, a quien Dios llamó Adán, nosotros y todos los hombres del mundo fueron y son descendientes procreados y todos los que después de nosotros vinieren. Este hombre Adán pecó quebrantando el mandamiento de su Creador, y en él pecaron todos los hombres que hasta hoy han nacido y los que nacerán hasta el fin del mundo.

Ningún hombre o mujer hay libre desta mancha, ni lo habrá, sacando a Nuestro Señor Jesucristo el cual, siendo Hijo de Dios verdadero, descendió de los cielos y nació de la Virgen María, para redimir y librar de la sujeción del pecado a todo el género humano. Finalmente murió por nuestra salud en una cruz de palo semejante a esta que tengo entre las manos...»²⁸²
(92-93)

En el primer fragmento, la voz se abandona a lo que podemos considerar un libre fluir de la consciencia. La forma se encuentra entre el verso y la prosa: el conjunto está dispuesto en bloque, pero con una mayor separación entre cláusulas que podrían constituir versos separados; esta caracterización tipográfica intermedia diferencia estas líneas tanto de la disposición versal reservada para la voz indígena, como de la prosificación en la forma de documento oficial que observamos en el texto entrecomillado.

El extenso tramo entre paréntesis adquiere valor de un monólogo aparte: el sujeto habla consigo mismo, mientras espera a la llegada del Inca; es la poetización del silencio tenso, de la deshonestidad, de la trampa preparada para la conquista. El discurso se mueve hacia un autocuestionamiento: la determinación por lo desconocido, como un empujón de la tiniebla, se convierte en un huracán que arrasa los nuevos lugares; las anticipaciones insisten en la violencia simbólica (el criado, vestido de clérigo; el ocultamiento de las verdaderas intenciones, habladas en voz baja) antes que en la efectiva (el caballo, el perro, el asesinato, el incendio, el abuso sexual). Tras el paréntesis, como un cambio a una voz más elevada, se incorpora la duda: aunque no hay pecado según la autoridad (documento, sacerdote y escribano) la voz culmina en un frenesí entre la culpabilidad y el delirio. Por primera vez, el sentimiento religioso de la tropa (no de la autoridad eclesiástica) se muestra contrario al proceso de conquista, y no subordinado y como justificador de este; sin embargo, continúa constituyendo una religión de muerte, centrada en el temor del pecador, por el que la misma lógica sintáctica se quiebra en una anticipación del castigo eterno, simbolizado a través de la multiplicación y repetición verbal.

El fragmento entrecomillado representa el diálogo en voz alta entre ambas instancias líricas: no se trata de una poetización adoumiana, sino de la cita, como el mismo autor indica, del famoso texto del requerimiento. Este «manifiesto que la corona ordenaba a los conquistadores que leyeran a los indios mediante escribano antes de que pudieran abrirse legalmente las hostilidades», como lo define Lewis Hanke (1949: 52), supone la formalización de la

²⁸² Nota de Adoum: «El texto del requerimiento, en *La lucha por la Justicia en la Conquista de América*, de Lewis Hanke» (180).

justificación religiosa de la conquista; su valoración ha sido realizada desde muy variados puntos de vista, entre los que el de Alberto Mario Salas supone una buena ponderación y explica parte de estos versos:

Idealmente considerada, juzgada a través de su extraordinaria legislación, la conquista hispánica [...] [e]s la acción del cristianismo que acaba de triunfar sobre los infieles del continente europeo, prolongándose en las nuevas tierras. Los juristas redactan largos requerimientos que se debían leer a los indios antes de realizar acciones de otra naturaleza, en los cuales se relataba brevemente los principios de la fe cristiana, la autoridad del Papa y la donación que este había hecho a los Reyes de España para que los convirtieran. En caso de que los indios se negaran a escuchar este pacífico requerimiento, el conquistador tenía derecho a acudir a las armas y reducirlos a la obediencia. La verdad es que, pese a las burlas que se han hecho de esta finalidad religiosa y misionera de la conquista, de la ambición y voracidad del conquistador, y de muchas otras pasiones con que se realizó la tarea, esta no podrá ser comprendida sin la tremenda impulsión de la fe (1950: 4).

Pese a ello:

Aun cuando para el mundo europeo y dentro de sus normas de conducta y sus jurisprudencias y teologías la conquista de América encontrara una plena justificación, cabe pensar que los indios no comprenderían las razones por las cuales el español requería una, dos y tres veces que cambiaran sus viejos dioses por la religión de los cristianos y se sometieran a la obediencia de un hombre que estaba al otro lado de los mares. Y lo que para un mundo era legítimo, para el otro resultaba injusto y totalmente incomprensible. Así es como sólo el terror y el convencimiento de la absoluta inutilidad de sus armas lograron algunos pocos sometimientos pacíficos y tranquilos. Las conquistas, la casi totalidad, las cumplió el rigor (1950: 5).

Durante este y los próximos fragmentos, la voz del conquistador apenas es filtrada por el cedazo de la reescritura adoumiana: además de la propia selección textual y la disposición formal, Adoum realiza ligeros cambios en el documento original, pero estos resultan más bien un resumen del contenido que una operación textual transformadora; los fragmentos más importantes, tanto en contenido como en tono, son una cita literal del texto ofrecido por Lewis Hanke (1949: 52-54). A partir de este momento, se confirma la imposibilidad de diálogo: únicamente la voz del Inca tratará de responder a las intervenciones contrarias, que se limitan a recitar esta justificación hasta, en efecto, encontrar una razón para abrir «legalmente» las hostilidades.

La respuesta inicial indígena, entre las dos primeras citas del requerimiento, se encuentra también entre paréntesis. En un nuevo aparte teatral, esta voz inicia un proceso de anagnórisis: retoma las reflexiones acerca del lenguaje, medita sobre su lugar y llega a una

conclusión que pone fin a la duda mostrada durante todo el poemario. Se acerca el final de su viaje como personaje trágico:

(Suena dulce el habla
del extraño aunque nombra
un dios muerto, crucificado
por una remota culpa ajena.
Mi dios es inicial de vida, abriga
y alimenta, crece y declina
diario y diurno, inevitable,
a horario estricto, entra
en la planta, tuesta a la mujer,
y embellece el cuerpo del mar,
adelgaza su pluma: lo veo y puedo
saludar con sus yemas en la tierra.
Al comienzo del mundo sólo
hay un muerto, siempre un muerto
que nos pertenece, un muerto
con la gota aborígen en la frente:
es un cadáver herido por la espina
fugitiva del rayo, un esqueleto
que de tan puro ya no tuvo
qué darle a la culebra,
un hombre que no pudo llorar
de amor a medianoche. Ellos son
mi historia, mi verdadera tribu
sin culpa, ellos la tierra
que bajo dios heredamos).

«... este Jesucristo dio cargo a uno que fue llamado San Pedro para que de todos los hombres del mundo fuese rector y superior, a quien todos obedeciesen, y fuera cabeza de todo el linaje humano, dondequiera que los hombres viviesen y estuviesen, y en cualquier ley, secta o creencia, y dióle todo el mundo por su señorío y jurisdicción.

Y le mandó que pusiese su silla en Roma, mas también le permitió que pudiese estar y poner su silla en cualquier otra parte del mundo y juzgar y gobernar todas las gentes: cristianos, moros, judíos, gentiles y de cualquier otra secta o creencia que fueren.

A éste llamaron Papa, que quiere decir admirable mayor padre, y guardador, porque es padre y gobernador de todos los hombres.

A este San Pedro obedecieron y asimismo han tenido a todos los otros, que después de él fueron al Pontificado elegidos; así se ha continuado y se continuará hasta que el mundo se acabe.

Uno de los Pontífices hizo donación de estas islas y tierra firme del mar Océano a los Católicos Reyes de España y sus sucesores en estos reinos, nuestros señores, con todo lo que en ellos hay, según se contiene en ciertas escrituras que sobre ello pasaron, según dicho es, que podéis ver si quisiereis...»

(93-94)

En este proceso de reconocimiento, el primer aspecto es, de nuevo, el lenguaje: el habla del extraño «suenan dulce», pero no así lo que dice. Frente a ese dios muerto y de muerte, la voz indígena reivindica su religión, cosmovisión basada en la relación telúrica con el medio y la unión con los antepasados. El Sol, dios incásico, resalta su valor positivo en una nueva suma de imágenes a lo largo de la primera mitad de la estrofa, que nos recuerdan fragmentos anteriores, especialmente el canto II de *El enemigo y la mañana*. El himno a los antepasados también se remonta a elementos que hemos destacado desde *Los orígenes*, con ese muerto inicial «con una gota» de esfuerzo y vida aborígen, herido por el rayo y la culebra. Los versos finales aúnan todas estas características: la estirpe, la tierra y el dios solar son la herencia, la historia viva del poblador ecuatoriano.

Por su parte, este tramo del requerimiento supone una clara transición desde el esclarecimiento de las bases de la religión cristiana hacia la justificación de la superioridad de la misma y, con ella, la representación del poder y el inicio de la toma de posesión y dominación. Como respuesta, se desarrolla una segunda reflexión del sujeto indígena:

(Sobre mí, sobre mi suave
gente, sólo gobierna la luz
de Pachacámac, la voluntad
del Sol, sus esposales con la Luna.
Yo soy su delegado aquí abajo.
Debe ser poderoso quien envía
sus sirvientes desde la otra orilla, como
desde un sueño inmenso, porque hay mucha
agua y lo desconocido es más grande
que el mar y más alto que el sueño.
Pero nadie puede ordenar al Sol, él
sólo gobierna la botánica, nadie sino él
la aurora que me fue entregada).

*«... Así que Su Majestad es Rey y Señor de estas islas y tierra firme por
virtud de dicha donación.
Por ende, como mejor puedo, os ruego y requiero que entendáis bien
esto que os he dicho,
y toméis para entenderlo y deliberar sobre ello el tiempo que fuese
justo,
y reconozcáis a la Iglesia por señora y superiora del universo mundo,
y al Sumo Pontífice llamado Papa en su nombre, y a Su Majestad en su
lugar,
como superior y señor y rey de las islas y tierra firme, por virtud de la
dicha donación, y consintáis que estos padres religiosos os declaren
y prediquen lo susodicho.
Si así lo hicieréis, haréis bien...»
(94-95)*

El fragmento inicia con nuevas duplicaciones: las visiones espaciales simbolizan la importancia de la religión, único poder sobre el Inca y su gente. Aunque se admite el poderío de los recién llegados con una imagen que aúna la dificultad física del viaje (la alusión a un viaje tan extenso como el mar) e incluso mental (lo desconocido es superior a esos elementos comparativos anteriores, el mar y el sueño), la reivindicación de la propia religión es cada vez más explícita.

El texto del requerimiento continúa, convertido ya en una imposición. El poeta lo corta, con toda intención, cuando llega la amenaza implícita a través del condicional; entonces, tras las cavilaciones internas, el Inca responde:

Comprendo ya el idioma. Bastardos,
eso sois, y no los dulces nómadas,
no los enviados del pacífico.
¿Qué Dios borracho puede regalaros
lo que sólo a mí me pertenece?
¿Qué Pontífice cavó como nosotros
en el suelo trampas para el vivir?
¿Lloró su cuota sobre la polvareda
para obligarla a detenerse?
¿Mascó las puntas del granizo
para hacerlo rocío cuando no hubo?
¿Hundió y hundió a puro dedo
cada día la simiente, pudo
espíar si estallaba el amor bajo
la lluvia? ¿Besó la espina de la rama,
tuvo al cóndor cautivo entre sus piernas
o la luz en el borde de su lágrima?

*«... Si no lo hicieréis, o en ello dilación maliciosamente pusiereis, certíficos que con la ayuda de Dios yo entraré poderosamente contra vosotros,
y os haré guerra por todas las partes y maneras que yo pudiere,
y os sujetaré al yugo y obediencia de la Iglesia y de Su Majestad,
y tomaré vuestras mujeres e hijos y los haré esclavos,
y como tales los venderé y dispondré de ellos como su Majestad mandare, y os tomaré vuestros bienes
y os haré todos los males y daños que pudiere como a vasallos que no obedecen ni quieren recibir a su señor y le resisten y contradicen;
y protesto que las muertes y daños que de ello se recrecieren sea a vuestra culpa,
y no de Su Majestad, ni mía, ni de estos caballeros que conmigo vinieron,
y de cómo os lo digo y requiero, pido al presente escribano que me lo dé por testimonio signado».*

Era bello el lenguaje del oriundo
de la espuma. Ahora es despiadado.

Yo no sé si al salir por tu boca
se ensucia Dios; no sé si es Dios
quien te mancha la boca: porque dices
amor y salpicas crueldad hasta
tus manos, y se te ve la pupila
del odio guiñando entre los ojos.
Descubridores, eso fuimos nosotros
antes que vuestros descoloridos
sorprendidos; conquistadores, eso
nosotros, charlatán.
Después de vuestra pompa oral,
fanfarronada del miedo, yo quiero
veros audaces contra el viento,
heroicos contra la helada quemante,
y de qué sirven vuestros hierros
contra la humedad, de qué para la vida,
de qué para aprender a compartir
este alto aire dudoso sin robarle
tu pulmón a otro pulmón su parte.
Tú sólo traes muerte bajo
el cuento del amor: huella sucia
goteaste en mis hermanas locas, ruido
en las calles de la aldea, miedo
en el alma que olió a culantro
alborotado. Heroísmo testarudo
es esta tierra. Y tú quieres robarla
con tu cruz de malagüero y el botín
ruidoso de tus frases y el impúdico
regalo de abalorios y dioses
múltiples mortales vulnerables
que mezclan su pobreza y sus historias
en tu libro vacío que no suena.
¿Todos mis muertos a cambio de tu fábula?
¡Ya habréis de darme cuenta, advenedizos!
(95-97)

Este fragmento culmina con el fracaso del intento de diálogo, antes de un corte interno dentro del canto. Entre los dos parlamentos del Inca, la voz del conquistador continúa con la cita del requerimiento; este texto llega al punto en el que la amenaza es explícita: si todo lo establecido anteriormente no es aceptado, la voluntad de Dios y el testimonio del escribano justifican la guerra y el yugo, la esclavitud, los daños y muertes, cuya culpabilidad recae en las propias víctimas.

El momento de reconocimiento del Inca es simbolizado a través del lenguaje; en ambos fragmentos, la imagen inicial remite a este: primero, como comprensión; después, como transformación de bello en despiadado. La voz de los indígenas inicia una autodefensa y una reivindicación de lo propio que combina la ira con la argumentación. Se responde, punto por punto, a las premisas del conquistador, con una línea que entronca, de nuevo, con la

importancia de los antepasados y el telurismo de la cosmovisión indígena. Por eso, ese Dios extranjero solo puede estar borracho para regalar aquello que no le pertenece. Su representante, el Pontífice, no tiene derecho sobre una tierra que no ha hecho propia con su esfuerzo, como insisten las interrogaciones paralelas que se acumulan en la primera estrofa citada.

En la segunda estrofa, los argumentos ceden a una crítica a los recién llegados. La vitalidad de la religión indígena se contrapone al belicismo y la justificación del conquistador: o su Dios es sucio, negativo, o ellos lo deshonran en su boca, porque al pronunciar su nombre solo se salpica crueldad y se ve el odio en los ojos. El lenguaje y la denominación vuelve a ocupar un lugar central, idea multiplicada en numerosas visiones: los verdaderos descubridores, los conquistadores son los indígenas, en una evidente crítica a la idea del descubrimiento de América. Los recién llegados resultan charlatanes, envueltos de pompa oral, que es fanfarronada del miedo, pero son incapaces de unirse con la naturaleza de manera vital, compartiendo, sin robar «tu pulmón a otro pulmón su parte». Bajo el cuento del amor, solo hay muerte, abstracción multiplicada en imágenes reiterativas: el abuso sexual, la destrucción de las aldeas, el dominio por el miedo. El recién llegado quiere robar el heroísmo testarudo que ha sido la vida en esta geografía con una «cruz de malagüero», religión de muerte, y la mentira, «el botín / ruidoso de tus frases y el impúdico / regalo de abalorios».

La metáfora final no solo prosigue esta línea connotativa, sino que nos regresa al contexto poético; ese libro vacío que no suena es, de todo el monólogo, el momento más conocido, recogido en numerosas fuentes: Atahualpa recoge la biblia que le extiende el fraile y, aludiendo que no le dice nada, la tira al suelo. Este es el momento en el que el religioso, airado, lanza el grito de ataque y los conquistadores se lanzan sobre los indígenas. Adoum, tras la inactividad del aborígen, le concede un breve espacio para el heroísmo; de ahí la pregunta final del penúltimo verso, que resume todo un argumentario en torno a la conquista: ¿todos mis muertos, una tradición, una manera ancestral de ver el mundo, a cambio de una mentira? La respuesta es la negación airada, el combate; pero este es imposible e insuficiente, y el poeta no está interesado en la guerra y menos en la masacre. Este mensaje de rebeldía es continuado por una elipsis: dentro de este mismo canto, inicia plenamente el trauma de los vencidos, tema central de la segunda parte del poemario.

6.3.2.4. El trauma de los vencidos

La primera parte de *Dios trajo la sombra* ha supuesto el encuentro entre dos voces diferenciadas, hasta la derrota de una de ellas. Aunque el poemario en su conjunto resulta, en última instancia, la recuperación de una visión de los vencidos, hemos observado que su complejidad va más allá de esta, mediante la construcción de dos voces poéticas diferenciadas y estrechamente relacionadas con la historiografía.

La segunda parte de la obra todavía comprende ambos sujetos líricos, pero su tema central es, de manera definitoria, la expresión del trauma de los vencidos. Su núcleo argumental es más breve, y requiere un inicio nuevamente más pausado, pero la propia materia histórica permite una construcción cerrada: los cuatro cantos revisitan la prisión, el rescate y la ejecución de Atahualpa, con una posterior elegía a la figura del Inca. Esta segunda mitad supone, por tanto, un intento por expresar la ruptura de una historia, una tradición y una cosmovisión, que serán sustituidas por una cultura ajena, tema central de *Las ocupaciones nocturnas*. La construcción poética basada en la contraposición de ambas máscaras líricas refleja ese proceso: la voz de los vencedores tiene muy pocos versos, pese a ser la que impondrá su visión histórica; la de los vencidos, al contrario, cobra espacio frente al silencio al que va a ser condenada.

El canto primero es la versión de Adoum de la prisión de Atahualpa y la promesa de rescate. Se trata, en su mayor parte, de un monólogo del Inca derrotado:

Éstas son las fechas que inventó
el vaticinio, la primera
derrota duradera. Días
de la aldaba, alguien tiene
la llave. Días de la cadena,
quién guarda el horario.
Mi sangre, ¿ha de salir
por esa puerta, como el perro,
gritando que está suelta?
Los lugares, serán de nuevo
fértiles cuando mis ojos les devuelvan
su sal, su agüita, o estaba todo
destinado conmigo a detenerse?
Oh botánica rota, vuelo
inmóvil de los pájaros,
agüeros de la muerte, divinidades
de greda, resbalosas, sin estertor
la cúpula de hoy, sin semillas
el niño, el oráculo por qué
esta vez equivocado.

Todo era mío

y nada me pertenece, aún era mío
lo que no has tomado. Dame mis pies
de nuevo, dame mis días
como eran, parecidos a mí.
(101)

Los primeros versos confirman el sino trágico que ha acompañado a esta voz desde el inicio del poemario, como un intento de comprensión de esta derrota. La capacidad metafórica del poeta se vuelca en la prisión, con construcciones paralelas; frente a este encierro, el Inca piensa en su territorio, anticipando el fin de una cosmovisión que será completo, con su muerte, en el canto IV: el destino del Inca se une a su territorio, en una nueva modificación de la importancia del telurismo en esta cultura. Este aspecto llega a uno de sus máximos exponentes con la enumeración caótica en la que son recordados lugares concretos; las interrogaciones por la toponimia elevan esos lugares a territorio sagrado, cuyo orden es quebrado por los extranjeros:

Yo medí a paso victorioso
los linderos, pero sólo desde aquí
aprendo una medida de amor
por los lugares. ¿Qué pasará
en Quito, dulce corazón
eternamente en mediodía?
¿Estará la leche azul amaneciendo
en Puruhá? ¿Cuántas muchachas
abrirá el extranjero en Huancavilca?
¿Será hoy fresca la brisa que despeine
las nubes sobre el Cusco? ¿Habrá
tartamudeado la oración en Pachacámac?
Déjame llorar junto al carrizo
defensor a la intemperie en Titicaca,
pero ¿con cuánta piedad habrán sembrado
ayer en Pansaleo, qué metales
enfriará la luna en Siellapampa?
(102)

Ambas voces inician una negociación, acaso primer diálogo efectivo en todo el poemario. El Inca trata de convencer a Pizarro:

Te daría una hermana, dulce
de pechos, pernicerrada, su cintura
triste, su cadera sola. Por este
antiguo y esperado miedo, admítete
una tardía alianza.
(102)

El carcelero duda, pero la respuesta es clara:

*(Una esposa, también: lo único
que olvidó la reina: una mujer
durable, flanco para la áspera
caricia de la barba, boca
sollozante, debajo de la boca,
sometida. O, mejor, ¿voz
para la soledad, alta espiga
atada al nombre, maravilla nocturna
entre los brazos hasta que tanta
maravilla también se borra
al alba, solitaria?)*

*Yo no soy
vulnerable, acaso nunca supe
amar, no tuve tiempo, no tuve
gana ni adormidera amiga. Porque
hay país sin esponsales, poderío
sin estorbo núbil, mineral sin la obstinada
amarra al alma como un remordimiento.)*
(103)

El trato final es conocido: Atahualpa ofrece llenar una habitación de oro, hasta la línea marcada por Pizarro; el poeta hace a este último expresar la importancia del momento como culminación del destino que ha perseguido y creado desde el inicio de estos versos:

*Oh tú, venido con el viento, oh
solitario hijo del agua: líbrame
de mi tiempo, desátame la consigna
ajena recaída en mi reino, quítame
de los brazos la esclavitud del día:
he de darte oro de pared
a pared, de candado a candado.
Señala el límite en lo alto. Pero
¿quién podrá guardar su propia
llave, quién velaría por su propia
entraña, y sin matarte?*

*Y a la altura de su brazo alzado
como para saludar o jurar o bendecir,
tracé en el muro la segunda raya:
ésa era mi escritura conocida:
con ella completé la raya rota de la isla:
y continué rayándome el destino.*
(103-104)

El canto II es una representación de la victoria de la codicia, relacionada directamente con la muerte de Atahualpa. El poema inicia con un extenso monólogo de la voz indígena acerca del poder del oro y la importancia que este tiene para los recién llegados:

El oro es como el odio, nunca sobra,
Y, es lo peor, nunca acompaña: el solo.
el que lo tiene, ora porque está solo,
y porque quisiera estar sólo solo
solamente.

Oh metalurgia
loca, crisol del aturdido, herrería
dorada, taller y joyería: ríos
de oro labrado y de oro mordido, oro
de la pared en donde el pobre
oraba por el plazo del sembrío, oro
de la silla intacta a pesar de la mano,
oro del vaso que otra boca pedía,
oro del ídolo ya sin arruga o párpado
de tanta tierna tonta digital caricia,
oro del aro con que se adornaba el mozo,
oro de los zarcillos puros granos
de un cereal común para la fiesta,
oro como un sol desleído en sí mismo,
derramándose a cántaros: ola
de oro el día, quilates del fulgor
cayendo sobre el piso, pozo
de oro la prisión, dureza
bajo el brillo, resplandor
amontonado para ser palpado,
procesión de metal y calcañar en los caminos,
cargadores a trote desde el límite,
errante platería elaborando cuotas
inagotables como la luz de agosto,
interminable amarilla pleamar.

*Valió la pena, pordioseros, valió
la angustia, ¿quién no volviera
al hambre y al mosquito, quién
no perdiera otra vez un ojo, a no ser
porque solo vería la mitad de esta luz? Era
verdad más allá del cerdo y la hortaliza,
por sobre los muñones, el milagro.*

Amontona,

*vierte a chorros, a toneles, los rezagos
de estrella, el alma de la claridad, roto
lingote que fue copa tallada,
acidez de un vino vegetal
divino: donación inacabable
del súbdito, sumo rescate
por un cadáver de la melancolía.*

(104-105)

La voz poética reflexiona sobre la obsesión de los conquistadores con el oro, palabra que es repetida –y contamos ahora únicamente cuando lo hace de forma literal– doce veces en veintinueve versos (más una derivación exacta, dorada), a las que debemos sumar todas las alusiones con base metafórica que no faltan, prácticamente, en ningún verso. La forma de poetizar, por tanto, nos traslada el contenido de la poesía: la repetición incide en la propia obsesión que nos quieren transmitir estos versos.

La voz del vencedor recuerda toda su historia de nuevo, a través de escasos elementos: los orígenes lejanos antes de cruzar el mar (el cerdo) y los tiempos en los que la colonización del Nuevo Mundo había sido un pequeño territorio que cultivar (la hortaliza), los numerosos padecimientos, tanto naturales (el hambre, el mosquito) como las heridas de la guerra (el ojo perdido por Almagro, los muñones de los heridos). El milagro es, simplemente, el oro, que aúna imágenes en doble sentido: por un lado, la acumulación del conquistador; por el otro, su valor *quasi* religioso, la conexión telúrica, su única utilización como arte ornamental que había tenido para los incas. Para finalizar, encontramos una nueva recolección y anticipación: el ya asumido como cadáver es fruto de la melancolía, herida señalada desde los cantos iniciales. El final resulta inevitable; Atahualpa anticipa la sentencia que, acto seguido, confirma la voz del conquistador:

(Sé que me han de matar entre el gordo
y el tuerto; sé que nada sabe
el herbolario, que de nada me sirve
el metálico manantial; y están de nuevo
las señales de la muerte, las hebras
del astro que anuncia mi tarde.)

*Condenémoslo. Repartámosnos: sin él hay más,
aún hay más, es como el odio, no termina.
Pero él podría convocar a sedición.
(105-106)*

En un sentido práctico, este es el último canto en el que Adoum desarrolla con cierta extensión la voz poética de los conquistadores, en los que pueden ser considerados sus parlamentos finales, destinados a decidir la muerte del Inca. Este acto, cargado de un valor simbólico que condensa todo este momento histórico, supone la justificación desde la perspectiva vencedora, al mismo tiempo que una crítica implícita desde el punto de vista del poeta. Todavía

en el canto III encontramos un predominio de la voz conquistadora, pero esta escapa, en un sentido estricto, de la poetización.

El canto III gira en torno a la ejecución de Atahualpa, con dos partes diferenciadas, si bien relacionadas con la idea de imposición. En un primer lugar, nos encontramos únicamente ante citas provenientes, como el autor indica, de la obra del Inca Garcilaso: la labor de Adoum se reduce a la recopilación y puesta en común de dos partes distantes que, al ser conectadas, cobran nuevo sentido. Así presentadas, las acusaciones en el juicio de Atahualpa y las cifras del reparto del botín revelan su relación directa: la muerte de uno y el enriquecimiento de otros. Como trasfondo, retomamos el tópico del abuso de la palabra y, en concreto, la escritura, y la imposición de un sistema de valores completamente ajeno como justificación en el supuesto juicio. Todo ello se desprende sin que el poeta añada una palabra de su cuenta:

Digan nuestros criados si conocieron a su hermano y cuántas eran sus mujeres:

*El oro que cupo al Gobernador, con la joya que tomó
del montón valió 252.000 ducados
La plata valió 60.000 ducados*

Si saben que éste no era hijo de rey sino bastardo de algún indio de Quito:

*A los tres capitanes de caballo,
en oro 129.600 ducados
Y en plata 36.000 ducados*

Si les consta que su padre no le dio en herencia el reino sino que lo gobernó por tiranía:

*A los cuatro capitanes de infantería,
en oro 129.600 ducados
Y en plata 36.000 ducados*

Si saben que su hermano no murió de enfermedad sino que lo mataron por orden de este hermano:

*A los sesenta de caballo,
en oro 1.036.800 ducados
Y en plata 129.600 ducados*

Si era idólatra que adoraba otros dioses que no el nuestro:

*A los cien infantes,
en oro 1.296.900 ducados
Y en plata 162.000 ducados*

Si había hecho muchas guerras injustas y en ellas matado mucha gente:

A los 240 hombres de Almagro,
en oro 259.000 ducados
Y en plata 72.000 ducados

Si tenía el acusado muchas concubinas:

A don Diego de Almagro,
En oro 43.200 ducados
Y en plata 12.000 ducados

Si había cobrado, gastado y desperdiciado en dádivas y donaciones los tributos del Imperio:

Al quinto real de España cupo
en oro 786.000 ducados
Y en plata 126.900 ducados

Si después de su prisión había tratado de juntar a sus capitanes y su gente para recobrar su reino:

Y las piezas de plata cendrada 38.700 ducados²⁸³
(106-107)

Justo después, se recrea en el poema el bautizo y la muerte de Atahualpa:

Malversador de a luz, idólatra solar,
alto adúltero aplacado
que escupía en mano de señora
por no manchar la tierra, condenado
a morir quemado. Aún puedes escoger,
digo reemplazar tu muerte con la muerte,

²⁸³ Nota de Adoum: «Las acusaciones y las cifras del reparto, en *Historia General del Perú*, del Inca Garcilaso de la Vega» (180). Las acusaciones provienen del capítulo XXXVII de la citada obra, en el que podemos leer: «La primera, si conocieron a Huayna Cápac y a sus mujeres y, cuántas eran. La segunda, si Huáscar Inca era hijo legítimo y heredero del Reino, y Atahuallpa bastardo, no hijo del Rey sino de algún indio de Quito. La tercera, si tuvo el Inca otros hijos sin los dichos. La cuarta, si Atahuallpa heredó el imperio por testamento de su padre o por tiranía. La quinta, si Huáscar Inca fué privado del Reino por el testamento de su padre, o si fué declarado por heredero. La sexta, si Huáscar Inca era vivo o muerto, y si murió de enfermedad, o lo mataron por orden de Atahuallpa, y cuándo, si antes o después de la venida de los españoles. La séptima, si Atahuallpa era idólatra y si mandaba y forzaba a sus vasallos a que sacrificasen hombres y niños. La octava, si Atahuallpa había hecho guerras injustas y muerto en ellas mucha gente. La novena, si tenía Atahuallpa muchas concubinas. La décima, si Atahuallpa había cobrado, gastado y desperdiciado los tributos del Imperio después que los españoles tomaron la posesión de él. La undécima, si sabían que Atahuallpa, después de la venida de los españoles, había dado a sus parientes y a los capitanes, y a otra mucha gente de todas suertes, muchas dádivas de la hacienda real, y que tenía gastados y disipados los pósitos públicos y comunes. La duodécima, si sabían que el Rey Atahuallpa, después de preso, había tratado con sus capitanes de rebelarse y matar los españoles, para lo cual había mandado juntar gran número de gente de guerra y mucho aparato de armas y otros pertrechos» (2009: 101-102). Por su parte, la cantidad del rescata, aparece prácticamente idéntica a la versión trasladada al poema en el capítulo XXXVIII (2019: 107).

para salvar el alma: no podrías volver
a tu antepasado de entre las cenizas.
Déjate bautizar, deja
que caiga el agua de tu crisma
al leño, y apague la candela
que te acabaría.

*En el nombre del Padre
del Hijo y del Espíritu Santo.
Te llamas Juan.*

*Que lo aten
al palo maldito en medio de la plaza.
Y que lo asfixien.*

Amén.

*Que el sacerdote
ponga su cruz rúbrica de sepultura en la sentencia.*

Mi disfraz para el funeral.

Descansa

en paz. Amén.

(107-108)

En el artículo que citábamos al comienzo de este apartado, Adoum recordaba cómo «la religión se impuso, con violencia, desde el comienzo», y nombra como ejemplos dos episodios de este poemario: por un lado, «el hombre de Iglesia Vicente Valverde da a Pizarro la orden de atacar al séquito de Atahualpa y lo absuelve de antemano» (2005b: 394) y, por el otro, la crueldad que «supone esa imposición del sacramento del bautismo, y de un nombre de la misma lengua, ejercida contra Atahualpa para conmutarle la muerte por fuego con otra por estrangulación» (2005b: 395), sacando provecho de «la creencia de la religión local acerca de la imposibilidad de que el espíritu regresara al Sol si se muere quemado por las llamas de la tierra» (*ibid.*). Estas palabras parecen comentar el propio poema, que reconstruye la escena reducida a los elementos esenciales. La lengua se vuelve, en todos los sentidos, en contra de los conquistados: el falso juicio, las acusaciones, la imposición del bautismo; como golpe de gracia, el poeta incorpora un humorismo rabioso característico de parte de su obra: la marca de la cruz resulta la rúbrica que justifica la sentencia, el atuendo para el funeral es un disfraz que insiste en la falsedad de la escena, la recuperación de las fórmulas verbales de la liturgia cristiana se encuentra en completo contraste con la crueldad del momento.

Con el vencimiento total de los conquistadores, Adoum ha renunciado progresivamente a recrear su punto de vista: la dominación política es absoluta, pero la voz poética, en esta segunda parte, no solo se ha reducido paulatinamente, sino que los últimos parlamentos apenas son citas de textos externos. La voz final del conquistador deja de tener valor en

sentido poético, al mismo tiempo que gana una mayor objetividad. Adoum invierte los términos históricamente efectivos: si el vencido, condenado al silencio, adquiere una voz propia para este canto final, el vencedor es acallado. El mismo rechazo a poetizar su voz implica un gesto moral, que simboliza la imposición de la palabra ajena, preconstruida y forzada del vencedor. No podemos decir que Adoum haya encontrado una justificación suficiente para el conquistador, pero sí ha hallado en esta figura una complejidad desarrollada desde el inicio; el final de la empresa, sin embargo, con la legalización de la colonia –que acabaría con la misma figura del conquistador– aparece exento de ese intento de objetividad: es la coacción de un discurso extraño, que se justifica a sí mismo; un lenguaje oficial, civil y eclesiástico, que es un acto de violencia y que, en su proliferación, se impone a sí mismo y, con él, la obediencia y el silencio.

En sentido contrario, los vencidos inician un largo proceso de pérdida, en el que el único resquicio de esperanza es ese gerundio final de la primera parte, ese «durando» ya citado y que remitiría a una resistencia subterránea. Frente a este, el final del poemario, el canto IV, es una elegía al Inca muerto y, por extensión, a la cosmogonía y la cosmología perdidas. La voz reingresa en una perspectiva plural que guarda ecos de coro trágico, una vez cumplido el destino de Atahualpa, apuntado desde el inicio del poemario, en una recuperación plena de la visión de los vencidos que alcanza el punto climático final de la obra:

Él, ¿asesinado?

Preguntemos,

averigüemos en lo oscuro, en la juntura
de las piedras, en los rincones
del muro o en el cuenco de dos manos,
en dónde está. Hay que llamar
golpeando con la oreja en el ombligo
de la que va a abrir al hombre
su puerta para que sea, y saber
si está allí: ¿Atabálipa?

El viejo

quisiera olvidar su propio
plazo, que la edad le pone a contrapelo,
y descansar en una playa de ocio.
fortalecido por el dios: Atahualpa.
Y la mujer, círculo tibio
que lo rodeara entero, dice
su nombre cercado de ternura.

¿En dónde está entonces dónde
se oculta para qué qué quiere?

Un ave,

con una gota de sangre sobre el canto,

repitió el apellido, lo entendió
la mañana a eso del alba, lloró
por puro presentimiento su rocío,
y goteó la noticia a los metales
que madrugan: ¿Atahualpa?

Comidos

por un óxido distinto, clavando
su orín, negando a media
voz, a medio ácido, golpearon
su frente contra el sílex, lo oyó
atento el musgo y su estructura
dio contra el cereal, buscando
entre la savia: ¿Atabáliba?

La madera y sus anillos alocados,
sus nudos inservibles, quemados
por la pólvora y el tiempo
desde donde venía la condena,
se buscaron por dentro, arrugaron las cejas,
crisparon el labio duro que les dejó
el cuchillo. Una vieja que recogía
leña vio en las hojas las señales,
trató de sacudirlas en el aire
roto: ¿Atahualpa? Y dijo
que anocheció en la mitad del día.
Entre el humo y los gemidos, entre
la polvareda, el Hijo, la pura
columna de la luz, el triste
Victorioso deslumbrante, ¿ya acogido
por los destinos, ya borrado
como una tarde antes de la tarde?

En las nocturnas acomodaciones del dolor
¿qué lámpara buscarás, qué estrella
puedes encender soplando, qué
rescoldo?

Pregunta todavía,
dame otra vez preguntando
si juega, si está enojado
y escondido en un rincón o un pozo,
a dónde rodó a dónde dónde
la esmeralda gobernante, quién
destejió su borla en cabellos
y sangre, pero no alces la voz
(tiene llenos de tiempo los oídos),
no levantes los brazos, no te duelas
de ti, no te arrepientas, no vivas,
duerme, sin protección ni padre, llora
sin sol, por vez primera solo,
tu sombra sin vela ni amanece:
es la noche de la vieja, el luto
a deshora al mediodía. Sueña, sonámbulo,
con lo que tuviste dentro de tu cántaro,
de tu memoria, de tu útero. Recuerda

dentro de tu hueca eternidad, como
dentro de una red destrozada, no
hagas caso, el viento idiota,
es quien va golpeando Atabálipa
Atabálipa las puertas Atabálipa
las ramas arrastrando
Atabálipa la piedra.

El Dichoso,
¿ha sido derrotado? ¿Y cuál fue
la hora en que no supimos alegrarlo?
¿Cuál era la canción necesitada?
¿Bajo qué luna íbamos a danzar?

(Apura,

Cara de Piedra, recoge los pedazos
del gentío, cúrales la marca
que les dejó en el alma la herradura,
pon candela a la ciudad, tierra encima del oro,
despeña vírgenes a fondo para que nunca
sientan sobre su alma el vientre
del extraño, tiembla sobre el tambor
territorial la piel del que se asusta,
búrlate del caballo que cae burlado
en los ojales que le abriste al camino,
Pupila, Párpado de Piedra.
De tu sustancia está hecho el aposento,
de ti el templo, del utensilio, el arma,
materiales de la eternidad. Pero
se derrama el volcán, burla tu puntería,
de nada sirve tu tenacidad de mineral
airado, y ya no puedes sino rodar, muerte
de piedra, devolviéndole a la piedra el nombre
que te prestó, para su orgullo)

Atahuálpa,

pétalo de luz
golpeado a palo, Atahuálpa.

No puede
ser, no puede ser, no puede:
tu forma sin atavío entre las concubinas
muertas sólo para darte calor y compañía.

No puede ser, Atabálipa, no puede.

Lloremos como borrachos, llamemos
juntos para que nos oiga:

¡Atahualpa!

No está aquí.

¡Atahualpa!

¿Quién es
Atahualpa?

Nadie.

Juan.

(108-112)

El poema es un llanto por la muerte de Atahualpa, que simboliza a su vez la de toda una civilización: la pérdida de este rey y dios es, también, la destrucción cultural, la falta de sentido, el silenciamiento. La importancia de la voz es, de hecho, incorporada al poema desde las mismas interrogaciones recurrentes, en las que tanto los súbditos como la misma naturaleza llaman a este monarca divino. Estas preguntas expresan la pérdida de la propia historia, oral, suplantada por la versión impuesta por la escritura de los vencedores, a través de la repetición con variaciones del nombre de Atahualpa: esta diversidad de formas, de acuerdo con las variantes propiciadas por las crónicas, involucra la falta de sistematicidad y de un alfabeto impuesto, incapaz de reproducir de manera adecuada los sonidos de esta lengua, en una alteración permanente de la misma historia.

A partir de este hecho que resulta, en el fondo, de una cuestión práctica respecto a la escritura, el poeta logra un valor simbólico, en el que la lengua refleja la imposición y el borrado de la memoria al que va a ser sometido el sujeto indígena. La voz de este representa esta pérdida a partir de diferentes visiones centrales a lo largo de estos versos. En primer lugar, cabe mencionar la importancia del paso del tiempo conforme se extiende la noticia, de manera que los valores lumínicos asociados al día resaltan los valores emotivos habitualmente asociados a ellos, al mismo tiempo que las visiones que formulan esta revisión retoman y ensalzan el telurismo característico de la obra, pues son los mismos elementos naturales los que transmiten la noticia: aquel diálogo lejano entre el ecuatoriano y la naturaleza es aquí invertido, y el mismo medio participa de este duelo.

El parlamento inicial, en el que se extiende la duda acerca de la suerte de Atahualpa, tiene lugar en la oscuridad (y, junto a ella, diversas visiones que comparten esa misma connotación). La segunda estrofa extiende la noticia de la muerte del Inca en una imagen basada en el alba; en este momento del día, el suceso se extiende a partir del mismo hábitat: el pájaro, la gota y el rocío, el óxido y el sílex, el musgo y el cereal, hasta llegar a la madera que, recogida por una vieja, comprende el aviso. Esta defunción ha alterado los elementos desconocidos hasta desordenarlos por completo: la armonía está rota, anochece en mitad del día, atardece antes de la tarde, insistiendo en esta imagen que, en los versos siguientes, se torna ya en un dolor nocturno. La gradación es elocuente, pues en esta no hay lámpara, no hay estrella, no hay rescoldo capaz de dar luz.

Estas imágenes inciden en la soledad y también en la desconexión con la estirpe solar, como se insiste en los versos siguientes mediante la anáfora de la negación: el indígena no debe moverse, no debe arrepentirse ni vivir, sino llorar, sin sol o padre, esta sombra sin

amanecer, un luto como la noche al mediodía. Esta falta acaba por simbolizar la pérdida de la misma cultura. El indígena es reducido al sueño, a una inactividad indolente: como en un cántaro (imagen que recuerda a los rituales funerarios indígenas) o el útero materno (en antítesis con la anterior), recuerda su eternidad que resulta hueca, vacía, recuperando una conocida imagen de la tradición náhuatl, la herencia es una red destrozada, con agujeros, diluyéndose²⁸⁴.

Apenas un fragmento da una pequeña cabida a la resistencia, en los versos entre paréntesis, dedicados a Rumiñahui (Cara o Párpado de Piedra, según la interpretación etimológica de un nombre que es, también, el de uno de los volcanes al sur de Quito), hijo de Huayna-Cápac que ha sido convertido en símbolo de la rebeldía incásica. Esta, sin embargo, se reduce a la propia destrucción y está destinada al fracaso.

En los últimos versos, la culminación de la entrega ante los conquistadores tiene lugar con el bautismo impuesto; las interpelaciones en busca del rey se convierten en el reconocimiento de una falta de identidad. La búsqueda concluye con una enumeración en descenso, incluida la propia tipografía, hacia la imposición y la nada absoluta. Atahualpa, como epítome de la voz indígena, ha quedado reducido a una palabra: nadie. El desorden de los términos en descenso, para concluir el poemario, golpea con rotundidad (incluida la fonética): Nadie, Juan, que convierte este nombre impuesto incluso en menos que aquel concepto. La dominación y la imposición resultantes de la conquista son peores que la nada; la falta de identidad es completa y la derrota, absoluta.

²⁸⁴ En estos versos, podemos reconocer varias relaciones intertextuales con poemas indígenas que aparecen en las obras citadas por Adoum. En primer lugar, vemos una reformulación de la ya citada «Oración al Inca», a partir de Alcina Franch (1957). Además, la imagen de anochecer en la mitad del día es uno de los versos más conocidos de la «Apu Inka Atawallpaman», traducida como «Al gran Inca Atawallpa» por J. M. B. Farfán, citada en Jesús Lara (1947: 173-176), también conocida como «Elegía a la muerte del Inca Atahuallpa» en la traducción de José María Arguedas, poéticamente más completa, y que ya circulaba en diversas antologías, aunque en ninguna de las citadas por Adoum. El mismo Lara cita otro poema a «La muerte de Atawallpa» (177-178), que podría tener alguna influencia en el animismo de la naturaleza, y Jorge Basadre incorpora un breve «Fragmento del llanto de las ñustas a la muerte del Inca Atahualpa» (1938: 105) cuyo dolor plural también es cercano a la inspiración adoumiana. Por otro lado, la imagen de la red recuerda, ineludiblemente, al conocido como «Anónimo de Tlatelolco», recuperado por A. M. Garibay y León-Portilla.

6.4. ANÁLISIS DE *ELDORADO*

6.4.1. *Materia histórica: aquellos argonautas de la selva*

Dos años después de *Dios trajo la sombra*, aparecen, en un volumen conjunto, *Eldorado* y *las ocupaciones nocturnas*, la conclusión del proyecto de *Los cuadernos de la Tierra*, aunque el mismo Jorge Enrique Adoum todavía no lo supiera. *Eldorado* puede entenderse como una coda al poemario anterior, y ofrece un interesante contrapunto entre este y el siguiente: si el tercer *Cuaderno* acababa por ser canto a los vencidos, y el quinto será un recuento de los abusos coloniales, este cuarto es un nuevo acercamiento a la figura del conquistador.

Este texto es el más breve del ciclo, conformado por un único poema extenso que encuentra su inspiración histórica en la navegación por el río Amazonas de Francisco de Orellana. Este es uno de los miembros de la expedición, en 1541, de Gonzalo Pizarro en busca del País de la Canela, uno de tantos ejemplos de exploraciones en pos del mito que resultan en fracaso. La tropa, derrotada por el acoso de las tribus amazónicas y la naturaleza tropical, decide dividirse: parte de los hombres espera con Pizarro, mientras que la otra marcha con Orellana al descenso del río en busca de víveres, para después regresar y socorrer a sus compañeros. Sin conseguir unos suministros suficientes, y empujados tanto por la fuerza de las aguas como por la ambición descubridora, esta partida nunca regresa: recorren el cauce hasta el mar. Alentado por promesas de riqueza en estas nuevas tierras apenas entrevistadas, Orellana regresa a España para conseguir permisos para la exploración y conquista de este territorio, en el que se confunden los mitos de la Especiería, el Dorado y las Amazonas. Pese a numerosos contratiempos, y tras contraer matrimonio con Ana de Ayala, que pasará con él al Nuevo Mundo, marcha a una nueva exploración del Amazonas en unas condiciones que anticipan la derrota. El explorador fallece poco después de iniciada esta segunda tentativa.

El poema condensa este recorrido biográfico a partir de un único interés: la atracción por lo maravilloso, en un delirante monólogo en el que la información histórica es cada vez más opacada por la omnipotencia del entorno. Adoum parece haber encontrado en esta historia el reverso de la de Pizarro: si aquel, en *Dios trajo la sombra*, simboliza el triunfo de la conquista frente a todo pronóstico, Orellana acaba por personificar un fracaso que es victoria de la misma naturaleza americana.

Un aspecto llama la atención sobre esta materia histórica: la poca presencia de este episodio, simbólico pero secundario y, al cabo, similar a tantos otros, en la bibliografía citada

por Adoum. Si acudimos a estas fuentes principales, la versión de González Suárez resulta la más completa entre estos textos²⁸⁵ y, aún así, el espacio dedicado a estos acontecimientos es escaso y, lo que es más importante, no hace algunas alusiones que reconocemos en estos versos. En este caso, es interesante tratar de señalar una posible fuente secundaria de la que el poeta hubiera extraído algunos de sus conocimientos²⁸⁶.

Precisamente, poco antes de la escritura de los *Cuadernos*, en 1945, Leopoldo Benites Vinuesa había publicado *Argonautas de la selva*, cuya lectura por parte de Adoum no hemos podido confirmar pero no resultaría extraña. Esta novela tiene una gran ventaja como posible hipotexto para el poema adoumiano, pues es una mezcla de ficción histórica y un prolijo uso de la documentación bibliográfica, citada por el propio escritor ecuatoriano. De hecho, esta se encuentra bien nutrida, con trabajos entre los que destaca la recuperación, compilación y análisis de documentos realizados por José Toribio Medina en su *Descubrimiento del Río de las Amazonas* (1894), que rellena muchos de los vacíos hasta el momento en torno a esta peripecia. Varios paralelismos, que señalaremos en nuestro análisis, nos hacen plantear esta posible lectura (o alguna similar) como sustento para, al menos, parte de la obra.

Sentada esta posible ascendencia textual, cabe señalar que *Eldorado* supone una liberación del apego documental en comparación con *Dios trajo la sombra*. Tras el diálogo intertextual que ha supuesto el volumen anterior, el poeta opta por desplazarse hacia una mayor simbolización en detrimento del interés anecdótico, en un proceso que será más característico todavía en *Las ocupaciones nocturnas*; por plantearlo en términos que ya hemos empleado, el carácter épico va cediendo, de nuevo, espacio al lírico. El hilo narrativo se vuelve cada vez más tenue, más independiente de la información documental, más sumido en una subjetividad imperiosa, si bien es cierto que esta responde, en todo momento, a la máscara lírica adoptada. La figura del autor no se transparenta de manera evidente tras su personaje como en los dos primeros poemarios, sino que el carácter ficcional de este discurso provendría de la adopción de este sujeto lírico y su fluir de la conciencia.

El monólogo de Orellana es una exploración de la atracción fatal del mito. Las referencias históricas son reducidas al mínimo, diseminadas aquí y allá como recordatorio de

²⁸⁵ De hecho, porque él mismo cita sus fuentes, que incluyen no solo las consultadas por el poeta, sino otras variadas, aunque su versión resulte sucinta.

²⁸⁶ Recordemos que la cita explícita es un procedimiento practicado únicamente en *Dios trajo la sombra*, y que el autor no está obligado a reconocer sus lecturas, sino que nos parece un dato de interés para la reconstrucción de la génesis de la versión adoumiana.

este relato real, mientras que se retoman y reformulan algunos de los tópicos centrales de este ciclo poético. El discurso se mueve en una única línea temporal: el descenso permanente por ese río cuya presencia protagoniza de principio a fin estos versos.

El dorado es, en efecto, uno de los principales ejemplos de la atracción del mito. El mismo Benites Vinuesa resume así la confluencia legendaria que dio origen a la expedición:

En ese ambiente bárbaro y sangriento nació la leyenda.

Un indio capturado por Luis de Daza en la heredad pre-incaica de los Pansaleos había contado que hacia el Oriente existía un lago azul de aguas tranquilas en el que los indios arrojaban sus ofrendas y que, junto a ese lago, vivía un cacique: el cacique Dorado, monarca fantástico que solía bañar su cuerpo en goma suave y espolvorearlo de oro.

Otra leyenda nació en Caxamarca, la «tierra del frío» empapada de sangre india: el Inca Atahualpa había regalado a Francisco Pizarro un puñado de olorosas flores de *ishpingo*, raras flores de perfume penetrante con las que sazonaban los nativos sus comidas y que habían sido traídas como presente por un indio de las más remotas comarcas de Oriente, una selva vasta, perpetuamente verde y recorrida por ríos sin fin.

Esas flores de *ishpingo* afiebraron, junto con la leyenda de El Dorado, las mentes hispanas: era la canela, la riqueza morena y odorante de la especiería. Y si el oro encendía la imaginación de los aventureros, las especias ejercieron también una fascinación irresistible sobre sus mentes apasionadas (1992: 57-58).

Este nuevo estrechamiento de la referencialidad responde al mismo ambiente de enajenación de la voz poética, que contamina la misma lengua poética. Esta se tiñe de una alucinación verbal que, en un nuevo giro de la irracionalidad metafórica adoumiana, se contagia más que nunca a la sintaxis e, incluso, a la puntuación, alterada por esa emotividad enfebrecida. Esta derrota de la racionalidad frente a una naturaleza fabulosa recuerda a *Los orígenes*, pero sin posibilidad de salvación: el recién llegado es incapaz de adaptarse a la realidad americana y, por tanto, acaba sometido a ella.

La mayor libertad anecdótica y el predominio de la subjetividad favorecen la interpretación alegórica de *Eldorado*. El poemario es el relato de la fascinación y la derrota del conquistador frente al mito, pero no es difícil encontrar una trascendencia simbólica más amplia para esta voz en pos de lo imposible, en la que el desplazamiento geográfico se convierte en viaje espiritual.

6.4.2. Desarrollo poético: fascinación y fracaso del mito

El inicio del poema impone ya las coordenadas poéticas y referenciales en las que este se va a desplazar:

Mi camino. Marcado por los muertos.
Señales a la intemperie en un país
de frío. Esqueletos pelados
por la fiebre. Y cuatro mil.
Cadáveres. Coléricos. Estas
son mis cartas de marear y andar.
El mapa sanguinario a que me atengo
y trazo.

No me tocaba a mí
hallar las provisiones. No
puede ser mi destino buscar
las provisiones.
(113)

La idea del camino (reiterada en las cartas de marear y el mapa que se va trazando) se vincula con la exploración, el hallazgo y la búsqueda, que desembocan, a su vez, en el destino. El aliento mítico de la conquista, ya estudiado, es recuperado a través de una imagen construida a partir del referente histórico: el sujeto poético siente una llamada superior a esa búsqueda de provisiones y rechaza la misión encargada por la que ha comenzado su navegación por el Amazonas. El carácter legendario de la empresa, sin embargo, se encuentra determinado por el sino de lo trágico, que, desde los primeros versos, se extiende por todo el poema: el camino resulta marcado por los muertos, las cartas remiten, a través del demostrativo, a las imágenes anteriores (de naturaleza y muerte), el adjetivo que acompaña al mapa lo tiñe de sangre.

Las siguientes estrofas ahondan en este lugar enunciativo:

Mas lo desconocido
pero su ley hecha de noche y migraciones
de ánimo me ordenaron seguir.
Por agua. Para traer las manos
llenas de noticias. Acerca de alimentos.
Lo malo está en que siempre supe
más de muertos que de ríos. Y nada
pude contra este
(yo ignoraba
su metal autoritario su joven
afluente de insolencia)
torturador
que ya desde el dolido amanecer
me reservaba su triunfal su feroz
designio. Debía suponer

que todos los ríos bajan a la muerte
que no es posible regresar al día
sobre el cual echó la tarde
total su tierra de pasado. Y me impuso
su orden su insobornable
enredadera su régimen
de naufragio.

Nadie
habría esperado mi retorno. Ofendía
mi demora a cada vientre. Además
conozco vuestra raza sus costumbres
de carne. Y esa tendencia a regresar
para vivir.

Empujado por el caudal
atraído por un imposible aroma
de canela yo no sabía que nací
para buscar tu rama de luz nunca desnuda.
(113-114)

La voz se configura entre la necesidad, el mito y el destino trágico. Se insiste en la misión de Orellana, en una búsqueda de noticias de alimentos, cuya demora es vista como una ofensa al hambre de quienes esperan.

El sujeto poético se ve empujado por la llamada de lo desconocido, que afecta no solo a una puntuación caótica, sino a una ordenación agramatical, con la doble negación de los versos iniciales. Este impulso legendario es paralelo a una pulsión de muerte: el río reclama, desde este mismo inicio, esos valores simbólicos tradicionalmente asociados al paso del tiempo y la muerte.

La figuración del viaje como búsqueda de lo desconocido, que es tanto lo utópico como lo escatológico, vuelve incesantemente a estos versos. La subjetividad y su expresión imaginativa se desarrollan a través de múltiples vías que remarcan ese sino trágico. Sobre el mito se acumulan, en los siguientes versos, las ideas de amor y muerte, búsqueda del ideal y apuesta, sueño y, nuevamente, muerte:

Por qué tuve que amarte quién
me enloqueció en la conquista
de las especias si podía esperar mi paga
en la puerta del cuartel. Y desancle mi vida.
Tras de ti. De tumbo en tumbo en tumbo.
En tumbo. Hasta el morir.
(114)

Con un presentimiento de jugador
de dados aposté a tu límite País

de la Canela: una puerta en el sueño
otra en la muerte. Pero sólo
para abrirlas se puede continuar.
Atardecer es inútil que me aplaques.
No podría dormir bajo las miserables
flores existentes que he tocado.
Seguiré tras de aquéllas de la forma
perfecta que gritan todavía
su olor desde mi alma.
(115)

Si estos fragmentos disponen una subjetividad con ciertos tópicos centrales, conforme el sujeto lírico cede a la derrota el mismo mundo poético se impregna de una irracionalidad excesiva. Regresamos a un discurso del fracaso similar al de parte de *Dios trajo la sombra*, del que se recupera la falta de esperanza, la obstinación frente a la apatía o el dominio de la naturaleza; la innovación va a ser un sometimiento a este medio omnipotente:

Porque
quién habla de esperanza
en la mitad de las hojas. Es la testarudez
en el perfil del ocio aun cuando
no puedas nada. Por no alargar el río por no
tornarlo inacabable y anormal. Pero
te arrastra sin piedad mi vado. Creo
entonces que siempre habité dentro
de líquidos, que amanecí concebido
por el agua. Primogénito
hasta ahora atado a ella
por un cordón de orgullo. Y desventura.
(115)

Los versos se tiñen de un onirismo que expresa una fuerza telúrica que se acerca a la de *Los orígenes*, aunque sin ningún atisbo de ternura; la voz se emparenta con esta nueva naturaleza hasta el punto de figurarse renacida: una nueva concepción y nacimiento, primogénito de un agua al que le ata un cordón que, en lugar de ser maternal, resulta negativo, de orgullo y desventura.

Las visiones se multiplican, pero dos componentes se mantienen a lo largo del poema: la predominancia tanto física como mental de los elementos naturales, y las múltiples asociaciones con el padecimiento. El agua y la muerte acaban por ser indistinguibles:

Sin ayuda contra la telaraña
del ruido: los élitros furiosos
el graznido del ávido ave de presa

sobre los miserables el quejido
de la hora desgarrada
por el peso de la luna.

Sálvame ya
a quién le pido quién puede. Protégeme,
nadie, de mis navegaciones. Húndeme
en mi propio torrente. Que no me crea
destinado a la final espuma que no
presienta que llego. Ni me deslumbre
la muerte sólo anillo
de la tierra: el último cerco
echándome a la cara su bocanada
de varón. Oceánica

(¿Entraremos en ella
náufragos en exilio y sin saber
nadar para salvarnos
a manotazos después de haber
corrido deseándola adolescentemente?
¿Iremos hasta el fondo resbalosos
tragando muerte y agua tragando
lo opaco del acabamiento
cuando aún podíamos amar?)
(116)

Si en los versos anteriores domina el deslumbramiento metafórico, en los próximos este se combina con la información derivada de la historiografía:

Capitán.

Cadáveres caminantes
obedientes obreros de la ilusión
construyeron la nave bajo el auspicio
de la selva como una represalia.
Cuadernas de matapalo. Clavos
del caballo muerto. Hilachas de camisa
y betún del ahogado. Y el alma también
el alma en carena: abolladuras
al golpearse con la tierra.

Boca abajo
no mirábamos el agua sino algo
como un plano del agua: ese reino
insular a donde habría querido
pertenecer naciendo: el rastro
de los que antes pasaron y bajaron
al ahogo su rostro extranjero
para las profundidades del hueso
que justifique el día
del roedor.

(Devuélveme
lo que no tuve pero perdí en el fondo:
la carnada precisa los arpones
para atrapar la imagen inasible

entre el estruendo entre
las soluciones.)
(177)

El texto continúa la libre asociación de la voz poética: con ese capitán inicial, parece que el resto de tripulantes reclame la atención de un Orellana inmerso en este delirio. Las visiones se vuelven fantasmagóricas por el tono del poemario y, sin embargo, remiten a acontecimientos históricos: en la primera mitad de este fragmento, se describe una construcción o reparación, con los utensilios a mano, de una de las naves empleadas en la navegación del río, como en efecto sucede en más de una ocasión durante la travesía; la capacidad simbólica de este lenguaje encuentra un paralelismo claro entre estas naves apenas destrozadas y los ánimos de esos «cadáveres caminantes», cuyas almas están también, en comparación náutica, varadas, abolladas de los golpes durante la navegación.

Este estado mental es reflejado en el lenguaje: el centro de la estrofa predomina un irracionalismo no solo verbal, sino propiamente sentimental: la conciencia se complica, se pierde en el agua, se mira en ella, busca rastros de anteriores extranjeros que hayan bajado a esas profundidades que confunden con el hueso.

También alcanza abstracción metafórica una anécdota precisa, recuperada por Adoum en los versos entre paréntesis, con un hermetismo marcado por la incoherencia discursiva, que apenas hace reconocible sus datos más básicos: durante el descenso del río, y con los padecimientos del hambre, en uno de los intentos por cazar un ave, la nuez de la ballesta salta, lo que implica no solo la pérdida de la presa, sino la inutilización de una de las escasas y útiles armas. Poco después, del interior de un pez atrapado, habrían recuperado el instrumento perdido²⁸⁷.

En los momentos más marcados por el interés histórico, el poeta no olvida retomar la relación entre el conquistador y los indígenas:

Como si no
tuviera miedo a envejecer o anclara
una vez descubierto el mediodía
no me seducen los salvajes sortilegios.
No me enviéis vuestros presentes
de esponsales o panes de la paz. Ni vuestras
flechas volverían a entrar por la misma
herida que guardo bajo el párpado.

²⁸⁷ El episodio es narrado por Benites Vinuesa en el capítulo expresivamente titulado «El signo del milagro» (1992: 142-147).

Sigo y miro lo que me esperaría
si me apartara de mi oficio desdeñado.
Las picotas sangrientas. Los muñones
de los descuartizados por las tribus
honorables. Estos ídolos de lodo
que me acechan –sus tambores
me recuerdan que olvidé su corazón–.
¿Fundaron como yo ciudades templaron
puentes para cruzar de un sueño
a otro perfume? ¿O están en las orillas
como testigos del largo dios que pasa
adoradores de su parda lejía?
En la delgada lucidez de la que va
a dormir junto al que va a morir
estas mujeres en qué pasado
se queman. Qué gozo prolongan calmada
ya su ira. En la gaseosa claridad
del alba qué porvenir.

Porque dormí

y no era amor.

(117-118)

La mayoría de estos versos son un recuerdo del poemario anterior: de nuevo, guiado por el interés, el conquistador no quiere regalos o paz con los indígenas ni le importan las heridas. También reaparece la autocrítica, infiltrada en la construcción subjetiva: los tambores se convierten en un recordatorio de la falta de empatía, el olvido del corazón; la anticipación de la muerte es vista a partir de la lucidez de las indígenas en nueva alusión al abuso sexual. Sin embargo, el conquistador es aquí el vencido, el que recrimina y se muestra como fundador, con su esfuerzo, de ciudades, constructor de puentes entre un mito y otro. Esta crítica conduce, paulatinamente, a la plena aceptación del discurso del fracaso:

Muerto

de varias veces bajo siglos
de hojas y de insectos. Muerto
de próximas veces. Acaso nunca
traspase la señal de donde habita
el pájaro trompetero. La llave
está colgada bajo un ceibo. La sanguinaria
mayor ¿mi inicial de vencido?
Año y medio de interrogaciones. Meses
despellejados por el miedo al límite.
La duda desde siempre está cercada
por la cueva de vaho en donde empieza
y la abierta provincia de una mar irreal.

Amigos desventurados compañeros
que la leyenda por qué abandonó. Os juro

que os amaba entre el viento sobre
tablas dobladas. Sangrando. Podía
recordar tras de la barba un rostro
bajo el rostro la maldad. En dónde
os quedasteis. Cansados. Ocupados
contando los días para comer. Tramando
mis pecados en mi ausencia. Tanto
esfuerzo inútil. Mentirosos. Vuestras
bofetadas en mi sombra. ¿No podíais
esperar a que viva y preguntarme?
Anotad que fui sensual. Y manirroto.
Que solía soñar y sobre el sueño
se abatió el otoño. Que no tuve vinagre
ni mujer para mi llaga. Que mis yemas
tocaron la claridad mojada en las cuevas
de agosto. Que fui débil de pies.
Y tuerto. Golpeándome en la frente
los bejucos del odio. Húmedos
de tierra y hombre los versos
los bolsillos.

Aquí me tenéis:

San Sebastián contra el árbol
de las acusaciones. Dardos los adjetivos
gastados por la lengua. Ya sólo
mi apellido comparece. Sin lápida
ni biografía que atestigüen
encima del difunto, ¿sólo mi cadáver
habrá de defenderme?

(118-119)²⁸⁸

La serie de imágenes descompone toda mitificación en torno al conquistador, a través de una técnica de contraposición constante entre un elemento real, palpable, derivado de la historia, y una interpretación abstracta negativa, de derrota o muerte. La naturaleza no da pábulo alguno para la fábula: las hojas y los insectos parecen una muerte duradera, constante y postergada; el pájaro trompetero anuncia una señal acaso nunca traspasada; la geografía se tiñe de duda e irrealidad. El sujeto poético ha perdido todo rasgo heroico, se encuentra perdido y se observa a sí mismo como un vagabundo traicionado por sus propios hombres, asaetado por sus acusaciones, muerto antes de tiempo sin ningún tipo de gloria.

²⁸⁸ Entre las diversas imágenes naturales, ese «pájaro trompetero» que, en el poema, marca el linde de la esperanza, aparece también en la obra de Benites Vinuesa: «De pronto oyen el canto extraño de un pájaro. Más que canto es un grito. Más que grito, es una voz clara, casi humana. [...] Por más que miran, no ven el pájaro salvaje de acento semihumano. Debe estar escondido entre las ramazones. Pero su voz es claramente perceptible. ¿Será que les anuncia la presencia de un bohío próximo?» (1992: 119). Por otro lado, las acusaciones posteriores pueden tener diversa ascendencia: para empezar, el abandono de las tropas de Pizarro causó con este una serie de percances largamente historiados, pero algunas de las características son señaladas también por el autor citado (1992: 75).

En consecuencia, los versos siguientes oscilan entre las últimas señas de referencialidad histórica y la total desaparición, derrotado por la naturaleza:

Nada queda
en la espesura de la fluvial hazaña
nada en el silencio de los bosques
que la diga. Todas las señales enterradas.
¿Un diario: «Quito: marzo de mil quinientos
y cuarenta y uno salgo como de una
madre empiezo viernes: la lluvia
me pregunta me pide me ahoga
en su función de esposa que persiste
el domingo: esta tarde se me juntan
todos los atardeceres»? ¿O los certificados
de las defunciones por hastío?
No tuve lápiz para las anotaciones.
En la vejez el memorial está escrito
por la selva y os lo entrego
como el ser.
En pedazos.
(119-120)

La idea del destino regresa junto con las habituales interrogaciones de la poesía de Adoum. En este caso, el matiz personal añade patetismo a una interrogación que no deja de ser la individualización de anteriores preguntas acerca del destino y la historia:

En donde el río se partía en dos y era destino:
¿escogí una trenza o fui arrastrado
a esa historia de varones? ¿Elige uno
la habitación el padre los oficios?
¿He decidido ya si fui descubridor
o fugitivo? ¿Si acaso entre los hombres hice
un papel de espantapájaros metálico?
(120)

El final del poemario es la desmitificación absoluta de la empresa de la conquista. Los símbolos de la victoria, de acuerdo con la mentalidad occidental, son sustituidos por una especie de telurismo negativo: el río vencedor es contemplado como el camino final de este mito fracasado, en una aceptación definitiva de esa pulsión entre la utopía y la muerte. La única tregua humana que el poeta concede son los versos finales, un breve canto de amor a la joven esposa de Orellana, aludida explícitamente, de acuerdo con el tópico de la mujer como tabla de salvación, también claramente presente en el texto. Este breve canto amoroso anticipa el cambio de tema que veremos en *Tras la pólvora, Manuela*; pero se trata tan solo de un breve

recordatorio vital, antes de la muerte, alucinado, para uno de los primeros entre los muchos que, a lo largo de los siglos, serían atraídos por las promesas de la riqueza americana, y, adentrándose en la selva, acabaron tragados por ella:

Yo no esperé a mi llegada la corona
de laurel ni el báculo de carrizo.
Seguramente recorrí por agua mucho
tiempo. Tal vez era hora de que terminara.
Habéis roto mis quillas apagado
los socorros colocado espías
entre los resucitados. Pero amo
este país sin Dios donde la lengua
pudo olvidar ese azufrado antiguo sabor
a soledad donde mis fantasmas toleran
la luz. Colorín colorado este
cuento ha comenzado. Con ellos
he resuelto regresar.

(Ven conmigo

Ana. Cuando ninguno
pensaba escapar de las islas cuando
los remolinos me contradecían tú eras
mi madero adulto: la cadera
que quiere despertar al náufrago
nocturno.

Amor

vuelve a mi espanto. Acéptame
esta guirnalda loca. Falta en mi lengua
tu miel de piel intacta. Yo no soñé
con esas aguerridas de pechos en clemátide
usurpadoras de varones prisioneros
de amor. Si toqué sus insignias
y citado fui a su rito no acaricié
sus lomos: tentaciones
de una orilla sin ti.

Herederero

del agua y su fortuna suelta para ti
juntaré en la espesura las sílabas,
del canto destrozado.

Tal vez contigo

un día le perdonaré a la selva
el dominio tenaz de sus resinas.
Cuando caiga sobre mí y sobre el río
ataúd paternal para el odiado).
(120-121)

6.5. ANÁLISIS DE *LAS OCUPACIONES NOCTURNAS*

6.5.1. *Materia histórica: las voces de la noche colonial*

En el díptico *Eldorado y las ocupaciones nocturnas*, este segundo poemario confirma la trayectoria comenzada en aquel. La clave planteada por Jorge Enrique Adoum como guía para *Los cuadernos de la Tierra* se mueve hacia nuevas direcciones: la búsqueda de representatividad histórica y el manejo de numerosas fuentes, que habían llegado a ser el centro de *Dios trajo la sombra*, ceden su lugar a una creciente subjetividad y una referencialidad menos evidente. Todos los cambios en la lengua y las técnicas poéticas decantan la balanza hacia los valores líricos, por encima de los épicos.

Las ocupaciones nocturnas compone un retrato de la época de la colonia. El primer y más evidente síntoma de la evolución estilística se observa en la construcción poemática: frente a los extensos cantos numerados de los *Cuadernos* anteriores, este consta de veintiséis poemas breves, independientes y titulados. La presencia de este paratexto, nueva en este ciclo, funciona, a menudo, como clave interpretativa. La ilación del relato histórico, ineludible en el tratamiento que se había hecho de la historia incaica y la conquista, es sustituida por un mayor fragmentarismo y estatismo. El trasfondo y la temática histórica se manifiestan, más que a través de la narración ilativa de una serie de acontecimientos, a partir del conjunto conformado por breves estampas o escenas individuales.

Este cambio se refleja, también, en la enunciación poética. Los dos tipos de voces líricas más importantes en los poemarios anteriores, la perspectiva coral y la adopción del punto de vista de figuras históricas reconocibles, son reemplazados por una multiplicidad de voces: el poemario se ordena mediante una proliferación de hablantes líricos, con una máscara diferente en cada poema que, si bien no llega a ser plenamente identificable, se revela como un protagonista diferenciado en cada una de estas escenas independientes. Esta dispersión de perspectivas acaba por resultar en una particular colectividad: la suma de individualidades representa, en definitiva, al pueblo, al igual que en los poemarios anteriores; se trata, sin embargo, de un pueblo dividido, diferenciado, alienado. De manera consciente o no, esta multiplicación de máscaras coincide con el mensaje de modernidad de la colonia planteado por el poeta.

El lenguaje se transforma en consecuencia: el metaforismo irracionalista continúa siendo medular, de modo que, aunque en ocasiones la superposición de capas visionarias es

menos abundante que en textos precedentes, la mayor condensación implica una elevada concentración semántica. La lengua de este poemario se caracteriza por dos innovaciones centrales: por un lado, la tendencia a la poética comunicante que apreciábamos en contadas ocasiones se hace aquí ya una presencia evidente a través de diferentes recursos, desde la utilización de coloquialismos hasta diversos juegos de palabras; por otro lado, cobra una gran importancia el anacronismo consciente, de modo que varias composiciones engarzan, intencionadamente, el pasado y el presente, no como procedimiento imaginativo, sino como efectiva confusión temporal.

La lucha entre la sujeción referencial y una búsqueda de su superación tiene lugar a través de diversas vías, con diferentes resultados: algunos de los poemas son más continuistas con la línea anterior de los *Cuadernos*; en otros, la irrupción de la lengua cotidiana y la inclusión de otras voces diferentes al sujeto central, más breves que los monólogos anteriores, acercan esta poesía a los moldes más típicos de la poesía de los años sesenta; en otros casos, el interés por conseguir una mayor esencialidad dan lugar a composiciones que se encuentran entre las más herméticas de toda la producción adoumiana.

El volumen manifiesta cierto cansancio temático: varios textos muestran una clara referencialidad histórica o reflexión acerca de la misma, pero cada vez se infiltran más las preocupaciones habituales de la otra producción autoral, desde los tópicos existencialistas hacia una progresiva experimentación lingüística. Aunque con esas idas y venidas, el poemario trata sobre la imposición y la lucha, la represión y la rebelión. La labor de recuperación del pasado cambia y llega a confundirse premeditadamente con el presente, de modo que la representatividad cede espacio a la reflexión acerca de la permanencia: de la historia a la transhistoria, a un presente cada vez más urgente. La obra se erige en un memorial de agravios e imposiciones, en un retrato del perfil del sometido, que acaba por enfocar lo psicológico por encima del cuadro histórico.

La conciencia de proyecto convierte el poemario en un curioso ejemplo entre el intento por continuar el ciclo programado y su agotamiento y conclusión: la irrupción de novedades y, a la vez, la pretensión de mantener una cierta unidad, sobre todo temática, que recorra como un hilo las diferentes composiciones, hacen de este un tapiz desigual. Con todo, rastreamos una imagen de la Colonia o, más bien, una tentativa de biografía sentimental de aquello que, para Adoum, debe haber sido la vida del pueblo bajo el dominio colonial, no tan lejano al de su tiempo. Los temas se diseminan y se alejan del eje central, pero la

reflexión sobre la historia como represión y el canto final a la rebelión, más que a la independencia, marcan el camino de esta poesía.

6.5.2. Desarrollo poético: el final de una historia inconclusa

La construcción y ordenación del poemario muestran esa tensión interior entre el mantenimiento de la pretensión histórica y la inserción de nuevas problemáticas, más contemporáneas. Los poemas con una referencialidad o intencionalidad histórica más claras se concentran al inicio y al final de la obra, mientras que las composiciones intermedias revelan esa búsqueda de nuevos horizontes; los primeros textos suponen el empeño por sentar las bases de la que se considera la vida colonial, mientras que los últimos retomarán el mensaje de rebeldía y denuncia que viene siendo habitual en la conclusión de los *Cuadernos*.

Inicia el volumen un «Prólogo: Fundación de la ciudad», que supone la transición entre la poesía anterior y la presente y, en un sentido simbólico, marca la ruptura entre la edad de los conquistadores y la era colonial. Como una prolongación del sujeto poético invasor de *Dios trajo la sombra*, es el único poema de este libro escrito en cursiva: esa voz ajena que había sido el recién llegado español va a desaparecer en el segundo poema, cuyo tema no es otro que el «Mestizaje»; a partir de este, los abusos ya no serán entre conquistadores y conquistados, sino entre poderosos y dominados.

Este último monólogo retoma, desde la perspectiva de los recién llegados al Nuevo Mundo, la visión del descubrimiento entre el mito y la derrota, pero con su extensión hacia la colonización. Ese mismo espíritu, tras la destrucción y la muerte, contagia –y determina– la posterior construcción y población:

*Y ahora en dónde sobre qué vínculo en qué
botín he de apoyar el alma
en qué piedra por favor en qué
ayer. Nadie me dijo que comenzarían
hoy los siglos de la noche. Lunes
de una ciudad sobre la desolación.*

*Aquí hubo una población ya desplumada
su cacique en pedazos. ¿Y el plano
de las destrucciones? ¿Y los solares
que trazó el destrozo?*

*Me voy a inventar una ciudad. Es preciso
fundar un nombre apenas visperas*

*de una capital, como una predicción.
(Yo podría llamarla Imaginada, Abandonada,
Nada). Solamente un sonido que nadie oye
útil para establecer la propiedad
sobre la duración de los resucitados.*

*Ah no nacida. Nombrada sólo. Sólo
viento sin ladrido que ahuyentara
el exceso de muerte. Heme aquí
clavando el estandarte de un ruido solitario
jugando con campanarios dibujando
calles inmemoriales enviando especialistas
en provocar el eco para no sentirme
solamente solo sino muchísimo más solo.*

*Completando la envoltura oral de una ciudad
que fue y que después ha de habitar
el hijo de quién de quién
sepultado vivo en su armadura
que será estatua viva
de una estatua colérica y velluda.
Volcada. Porque no tuvo tiempo todavía
para las acomodaciones del amor.
(123-4)*

La continuidad de los tópicos anteriores es evidente en estos versos. Las dos primeras estrofas retoman la crítica del proceso de conquista a través de la contraposición de concreciones y abstracciones. Tras la ocupación y la batalla, el sujeto poético descubre un vacío tanto físico como moral: no hay lugar donde apoyar el alma, en un sentimiento de malestar que es imaginado como el lunes o inicio de los siglos de la noche o la desolación; no hay, tampoco, población, pues fue desplumada, desprovista de sus emblemas y su vida, destrozada como sus dirigentes.

Las estrofas intermedias insisten en la necesidad de crear la vida, pero sobre la ciudad se acumula una carga semántica de imposibilidad: es invención, víspera, predicción, un sonido inútil porque reclama la propiedad sobre los resucitados. El furor nominativo que caracterizaba la empresa conquistadora desenmascara la inutilidad de la colonización: la ciudad puede ser llamada Imaginada, Abandonada, Nada. Todo el esfuerzo fundador, acumulado en la enumeración de acciones, resulta inútil, pues su resultado es una soledad absoluta.

La estrofa final tiene matices de profecía: esa ciudad es para una descendencia cuyo legado resulta complejo desde este mismo origen. Los ecos de poemas anteriores vuelven: el peso del padre es una carga paralizante, simbolizada en una armadura —la primera imagen

que vimos del conquistador— que ha sido convertida en estatua. Esta representación (posiblemente ecuestre, colérica y velluda) del dominador colonial, viva por su actualidad, por su inevitable influencia, es también volcada, porque esa herencia es fruto de la fuerza, sin tiempo «para las acomodaciones nuevas del amor». La ciudad, por tanto, acaba con una imagen típicamente americana hasta hoy, la de la tensión entre la glorificación y el cuestionamiento y la denuncia de la conquista en el mismo espacio público, a través de la misma iconografía. Este símbolo de un pasado doble, a menudo en conflicto, anticipa el tema del segundo poema del conjunto.

Si la creación de la vida en el Nuevo Mundo requiere la fundación de ciudades, también implica un «Mestizaje» que es el tema del segundo poema de la obra, como ya anticipábamos. Esta es una de las composiciones medulares, que avanza ese interés cada vez más marcado por enlazar la colonia con el presente. Ya comentamos, en el capítulo cuarto, la importancia que Adoum concedía a esta hibridación como una de las grandes causas pendientes de las sociedades americanas:

Quién conoce a su padre, quién
le ha visto fatigarse el riñón
o palpó por el revés la piel
entre el viento y el alma. ¿Las viudas,
tinajas aburridas, las fértiles descuidadas
por asalto?

Yo sé que fui una mancha
de la noche en un cuerpo, la no lavada,
la que no preguntó por mí. ¿Cómo pregunto:
Pasajeros de prisa, cuál de ustedes
me llenó de odio desde el útero, como
desde una pieza de hotel para parejas,
quién alisó la funda de violencia
donde gritó mi madre (oigo en mi hueso
el grito, más bien un eco de su hueso),
puede ella reconocer la barba, probar
—el regimiento en formación— la lengua
con la lengua y decir: Éste fue el hombre?

¿Tuvo una palabra de varón, rota
en sílabas por el beso, o sólo pelo
y líquido? ¿Y el resto, es mío el resto
de vivir cada día todo el día, toda
la oscuridad de la frente y el comienzo?

Ahora bien: existo de repente, recién
inaugurado. Y no hay cedazos en la sangre,
no hay visitante que la conserve sola,
el nombre a veces: oh apellido del vientre,

estirpe que averigua quién mismo es, qué
diablos quiere, para juntar como aguas
dos memorias, y el rencor que resulta
entre las dos costillas.

(Pero es grave
lo demás: ser porque sí, ilícito, de urgencia,
este empezar con un soldado y acabar
con un soldado, como un cuento de guerra.)
(125-126)

Estos versos ofrecen una de las formulaciones más directas del abuso y la dominación sexual que, desde el mito de origen del Incario y en una prolongación de esa misma ausencia de paternidad que había empujado al español hacia el Nuevo Mundo, Adoum ha asociado a todo proceso de conquista. Esos momentos anteriores encuentran su eco en estas líneas: las imágenes no tienden a la fisicidad y la explicitud, sino que el poema se centra en las secuelas de esta unión a la fuerza.

Las preguntas se acumulan, en una denuncia de cómo esta concepción marcada por la violencia y el odio modifica el destino: los versos finales son elocuentes, pues el sujeto lírico se imagina como un cuento de guerra, iniciado por un soldado (la violación) y muerto por otro (en batalla). Entremedias, quedan señaladas las consecuencias de este nacimiento: la sangre no tiene cedazos, el acercamiento de las costillas como las orillas origina el mestizaje que titula la composición, en una herencia compleja y dolorosa con la que es necesario lidiar.

A partir de estos dos poemas que podemos considerar inaugurales, por su lugar en la obra y por los temas que tratan, la unidad del poemario se dispersa. El *Cuaderno* se encuentra concebido, como el mismo título indica, como un recuento de las principales ocupaciones de la Colonia, pues a estas remiten las primeras composiciones del conjunto: «Agricultura», «Minería», «Las mitas», «Construcción del templo», «Imaginería», «Cerería», «Red», «Tellar», «Sastrería» o, incluso, «Piratería» componen este variado catálogo. A estas, además, hay que sumar los quehaceres u obligaciones relacionados con la importancia de la religión católica, que son el tema de «Construcción del templo», «Imaginería», «Virgen», «Absolución sobre el túmulo» y «El Santo Oficio».

Pese a la lectura que impone el contexto poético y la denominación de cada poema, estos muestran una tensión entre la referencialidad histórica exacta y su trascendencia, entre la fidelidad al pasado histórico y su superación en una atemporalidad que los acerca al presente, en una reescritura que insiste en remarcar los paralelismos entre el entonces y el ahora.

De este modo, lo que en los *Cuadernos* anteriores era descripción y narración histórica, construcción simbólica erigida a partir de referentes reales, se convierte aquí en un acercamiento temático más directo.

El dato histórico pierde importancia frente al desarrollo temático: no será la descripción del pasado la que ocupe el lugar central, sino la crítica de determinados argumentos que evidencian su perduración. Los temas medulares del poemario son la dominación, el abuso de poder, la imposición a través de una legalidad injusta o fraudulenta. Paulatinamente, en consecuencia, ingresa en la obra el desánimo, el sinsentido de la existencia, la alienación, y una serie de rasgos de un pesimismo ontológico que también caracterizan la obra de Adoum centrada en el testimonio del presente; aunque la denuncia tiene su origen en las imposiciones coloniales, en la mayoría de estos versos aquellas se prolongan hasta la actualidad, en una confusión de tiempos que incide en la pervivencia del abuso de las clases bajas por parte de los poderosos.

«Agricultura» trata acerca de la desposesión de la tierra a partir de la introducción de la propiedad privada, en contra del régimen comunitario indígena. El pueblo que, desde *Los orígenes*, ha trabajado esta tierra que le pertenece por derecho, es despojado de ella. Los primeros versos son explícitos:

Durmiendo ahora en los zaguanes
de mi casa, gran censurado.
El maíz,
ya grandecito y yo, padre ilegítimo,
de lejos no más, espiando cómo crece
y se gana la vida por si acaso.
(127)

El hablante poético ha sido expulsado de su propia casa, privado del maíz que ha criado como a un hijo. La explicación apunta a la violencia de una legalidad ajena, amparo de los nuevos y autoproclamados terratenientes:

Nada pudo el amor en las escribanías
ni mi olorosa herencia fue anotada.
Amarrado al despojo, triste
como un palo, cómplice que se quedó
boca abajo, no quiero más guardián
que mi camisa, tengo mis costumbres,
mi gana de tierra o de mujer, con clavos
de sabor crucificado.
Áspame, mía,

muéreme a tus anchas, a tu derecho,
y que abril llore y llore por tu avena,
y un verano vengativo te rescate
del avaro.

Me duele tu nuevo cinturón
de alambre, se me quedó el corazón
debajo de su hebilla, y no me dejan
que te cicatrice, no me dejan que me tengas
sino alquilado. Así quehaciendo, así
no vale. Qué dirían los asnos si me vieran.

Cuando afloja la tarde sus vendas
de neblina, y llueve, pienso en tus vellos
verdes, en tus medias que se van, polvareda
de seda, y para cuándo estará reparada
tu lámpara de trigo para mi cabecera.
Así me sigan matando los celosos,
a tarjas, por casi nada o casi todo.
Así me nieguen entre la hierbabuena.
(127-128)

La imaginaria basada en la personificación de la tierra regresa a estos versos, en los que la crítica entremezcla los nuevos matices del lenguaje coloquial con los viejos símbolos de estirpe nerudiana, como observamos en la segunda mitad del fragmento citado: la tierra, como un cuerpo, cercada por un cinturón de alambre, es recordada con un amor carnal y, al mismo tiempo, con los tintes simbólicos (esa «lámpara de trigo para mi cabecera») que hemos observado desde los primeros *Cuadernos*.

La imposición del lenguaje y la legalidad continúa siendo central en otras composiciones del conjunto. «Las mitas», lejos de aludir directamente a los abusos de este tipo concreto de explotación de la tierra, se convierte en una reflexión amplia acerca del maltrato laboral, con una atemporalidad evidente; en este sentido, el yo poético se cuestiona los abusos sufridos a partir de una imagen que remite, de nuevo, al dominio de la letra escrita dentro de una burocracia casi kafkiana. Este es uno de los poemas que resumen las muy variadas intenciones y medios del poemario:

Abro las sábanas. Y salgo.
Pero el sueño no me borró
al de ayer. Y continúo.
(La muerte,
¿será como unas vacaciones largas,
durmiendo hasta muy tarde?)

He aquí mis costumbres, mis jabones,

mi rostro está en su sitio y nadie
sabe cómo es capaz de tanta calavera,
cómo podrá en la tarde poner la otra mejilla
y agradecer de nuevo a la sirena.
¿Debo pagar por haber despertado? ¿Pero
a qué tiempo quieren que levante
el párpado y prolongue así, a la fuerza
la rota biografía?

Alguien

sepultó mis huesos en un cárdex, bajo una
A de malagüero, con todos los renglones
decididos, dicho todo. Pero el nombre
no voy a desocuparlo todavía, y tampoco
podrían alquilarlo nuevamente.

2 centavos

de error, pobre factura, y el abogado
demandó porque no puse timbres
en las rosas. La esperanza, si no sube
el Gerente, ha de estar en el archivo
de un siglo posterior.

Hay recesos,

cucharas con sabor a sopa sucia, el cotidiano
resumen de los dos: «Me olvidas tanto
ya no me quieres me cavas alta fiebre
tu egoísmo».

Hazme el favor, pasa el sorbo,
y cuidadosamente lavémosnos el diálogo.
Ya van a ser las dos, hasta cuándo
te atrasas, triste testigo atado.

Del último verano, furioso su resplandor
de yeso, mi porción en la terraza, su vacío.
Se dañó la sumadora, ya no sé cuántos años
permanecemos Lázaro con el sepulcro a cuestras,
aló, aló, qué fue de la resurrección.
Y cuando salga, Eulalia, búsqieme
entre los formularios de las acusaciones,
está traspapelado mi destino: un estado civil.
Sé, como se dice, que hay tres bocas
por mi culpa, y que el lechero derramó su luz
en otra puerta. Ya veremos mañana: únicamente
en la noche puedo ser yo: soñar:

(Había

una muchacha, anaranjada, hubo su joven
geometría inútil; me ha quedado en la piel
el eco de su olor.)

Brindo por la aventura personal
del suscrito –su nada intacta, su gana de no ser más
tarjeta de comensal, perforado a cada cena–
que quiso hacer un viaje por mar a una isla
cuyas lunas cuadradas no conoces. La lluvia
es un pretexto: no podía llorar.
Abro las sábanas y entro. Una mujer
a veces se pone mi camisa, me parece

que floto y cuando voy a tocarla...

Abro las sábanas. Y salgo. Y sigo.
Nadie está acompañado en el espejo.
No sé para quién espero el domingo.
(131)

La mita, con base incaica, fue aplicada en el Virreinato del Perú a partir del mandato del virrey Francisco Álvarez de Toledo como modelo de obligación de trabajo, generalmente minero; aquí, es recuperada en un sentido que se aleja del afán histórico-descriptivo y se transforma en un alegato atemporal contra el abuso a los trabajadores.

Las alusiones al sinsentido, con un aire entre coloquial y existencialista que también vemos al inicio de este fragmento, adquieren pronto una transcendencia legislativa. En ese sentido se entiende la imagen, de nuevo, escrituraria: la vida (reducida a los huesos) es sepultada en un cárdex, esto es, listada como un inventario; su lugar es bajo una A de mala-güero, imagen irracional que parece remitir a la idea del pájaro o ave (simbolizado en la visualidad de la propia forma de la letra A) que trae mala suerte. Pero la resistencia es, también, simbolizada en el apego al nombre y una imposibilidad de realquilarlo, como manera de insistir en la individualidad y valor de la vida. La confusión temporal se hace totalmente patente con factura, abogado y gerente: la esperanza, como un archivo, queda relegada al futuro.

El abuso de poder y la dominación son, igualmente, el centro del conjunto de poemas que remiten a la religión católica. Estos comparten la referencialidad respecto a la Iglesia y su importancia durante la vida colonial. Los primeros versos de «Construcción del templo» son un buen ejemplo:

Me vendían un Dios. Yo dije:
«Tengo». Me regalaban un Dios.
Dije: «No tengo ganas». Me impusieron
a Dios. Yo dije: «Gracias».

Pero

me persignaba. Por qué, si no, maltrataba
campanas como cuerpos y contraté
los cálculos de la noche con el diablo
y faltó una piedra en el atrio del alba
para que me cobrase el alma. Si no,
por qué pecaba.

Hacia la infancia
estuve en peligro de creer: San Valerio,
acaba con las ratas y te haré una capilla,
Dios mío, apiádate, traigo una vela

por el pan vivo, otra por el feto
del pan para que nazca vivo o muerto;
y junté la leña delgada de mi culpa
una vez al año porque era de morir
o comulgar. Pero oh persistencia
de la penitencia en mis espaldas:
no hay absolución ni agua bendita. Hasta
pronto, en el infierno. Hasta mañana,
en nuestra propia casa.
(133)

Tanto el título como parte de la anécdota del poema nos hacen pensar en que el origen del poema se encuentra en la leyenda de Cantuña: según la tradición oral, el mencionado indígena, que a menudo se asocia como descendiente de los Incas, habría realizado un pacto con el diablo para poder finalizar la construcción de la Iglesia de San Francisco de Quito dentro del precio establecido; sin embargo, su alma se habría salvado gracias a la ausencia a la hora del alba, la prometida para el final del pacto, de una última piedra en el atrio, cuya ausencia se explica, según la versión, gracias a la fe y los rezos de Cantuña, o a su engaño al esconderla, simbolizando así la conocida viveza criolla. Pese a todo, esta leyenda previa resulta, en el poema, una sinécdoque que alude a la construcción no del lugar físico, sino del de la propia religión. Por eso, el diálogo inicial sintetiza la conversión a la fuerza, con expresiva gradación verbal y uso del determinante: vendían un Dios, regalaban un Dios, impusieron a Dios.

La conversión se simboliza en la ya mencionada edificación del templo y en la aceptación de los ritos (persignarse), los usos (el maltrato, a través de una metáfora en la que el comparado son las campanas pero el comparativo, el ejemplo recibido, es el de los cuerpos) y el pecado. Al mismo tiempo, se origina también una religión utilitaria, cotidiana, figurada primero con una invocación de carácter popular y costumbrista; esta da lugar a una metaforización más compleja, en la que la petición entronca con una visión de índole religiosa: la vela encendida como ofrenda es relacionada con el pan, símbolo cristológico durante la Eucaristía, que a su vez da lugar a connotaciones más complejas, que acercan a la religión, más que a la vida, a la muerte y la culpa.

Del mismo modo, en «Absolución sobre el túmulo», el pensamiento del pecador a la espera del perdón, entre paréntesis, se contrapone con el mensaje religioso de los versos siguientes:

(Que nadie me libre de mi muerte el día terrible en que me adelgace en el cadáver, el guante que me toca, a esperar –sepultado– sepultura. Estoy temblando y tengo miedo al acercarse el día, su alba sucia de un día de calamidad y de miseria, de un día señalado para cumplir sentencias. Códigos, piedad. Piedad, facturas.)

Padre mío que estabas en las aguas santificados sean tu nombre y tus oficios mójeme tus barbas de cadáver y espuma y cúmplase tu voluntad como una inundación. Buenos días tristeza pero Hasta mañana angustia cada día y perdóname mi vocación furiosa así como perdono tu vacío conyugal no me dejes caer en funcionario y líbrame de los demás.

Amén.

No le dejes repetir su agonía.

Libradle de los demás.
Sacadle a las puertas de sí mismo,
de su interior también libradle.
Descansemos. No hay paz.

Amén.

No hay oración ni quien la escuche.
Arena el clamor, sólo arena, va a la arena
el clamor, sólo clamor.
(141-142)

El intertexto religioso es quebrado por la ironía primero y después por un pesimismo más complejo, que no solo introduce inesperados elementos coloquiales, sino que reproduce la oración del Padrenuestro a la vez que invierte términos e incorpora la subjetividad poética para tornar el discurso hímnico en un canto pesimista.

El «El Santo Oficio» oscila entre la referencialidad y un carácter visionario:

«Es por tu bien, entiende, y sólo por salvarte tanto».

Y averiguan
a qué hora del día das el vuelto, en qué
postura sufres, vienes, te lavas, cuándo
decidiste amanecer.

[...]

Son círculos a compás
de buitre, presentimiento de su garra
que apresura el final de sus rosarios,

es un olor concéntrico a naftalina entre
los pechos ya en desuso, abrazos («Gracias,
ha sido una tarde deliciosa, no se pierdan,
vuelvan pronto»). El día en que por fin accedas
a morir, también se muere de sometimiento,
¿en qué va a quedar la apuesta de tu propio
despojo, su caridad mayor, aunque
tardía? Qué importará entonces tu albedrío,
qué importarán tus dulces herramientas,
qué tu luna, si ya no ha de dolerte
el hosco picotazo en los póstumos huesos,
ni ya tendrás rencor, amiga mortecina.
(143)

Así, el abuso psicológico y el clima mental de opresión se hacen presentes en el poema, aunque lejos de la referencialidad histórica o la descripción a la que podría haber llevado precisamente las prácticas del Santo Oficio. Al contrario, el poeta opta por simbolizar una opresión de carácter atemporal, que se confunde voluntariamente con el clima de angustia bajo una dictadura, como prueba especialmente el tratamiento simbólico, con esa alegoría amplia a partir de la connotación del buitre.

Como se observa en estos poemas más directamente vinculados con la vida colonial, la poesía de este momento inicia una transición entre el pasado y el presente. La representatividad histórica es, cada vez más, sustituida por unos temas y unas formas más actuales. En la lengua poética, esto conlleva una oscilación entre el predominio visionario de los volúmenes anteriores y la actual tendencia al coloquialismo, que favorece esa misma confusión de tiempos que es, también, eje vertebrador de algunos de los poemas.

La denuncia del pasado adquiere matices actuales, y el abuso físico directo va cobrando un significado de sinsentido existencial. De este modo, algunos de los tópicos centrales de este poemario enlazan, directamente, con el conjunto de la obra adoumiana de los años sesenta y setenta.

Por ejemplo, un poema como «Minería» tiene como sustrato básico la mencionada ocupación, pero el tratamiento realza su trascendencia. El inicio es evidente en este sentido, pues la mención de la obligación de este trabajo como fruto de la casualidad desarrolla, entre paréntesis, una imagen actual, que evoca un casino:

Yo no escogí este oficio: me tocó
al azar («No va más! ¡Colorado
el treinticuatro!» Y no tuve
remedio.)
(129)

Los versos siguientes desarrollan esta idea de la minería, si bien la dureza del oficio es opacada por el desarrollo visionario y, ante todo, un valor simbólico que retoma, desde esta explotación de la tierra, el telurismo característico de estos poemarios para enfatizar su ruptura:

El hombre, el suelo, ácida
su axila donde busco soluciones. Y no hallo
sino huraños minerales, nada sino
la piedra golpeada desde adentro, su pregunta
furiosa de dormida: «A quién busca, qué
quiere». No hay sino silencio
y los adictos a su secta clandestina.
A veces,
al cavar, recojo un rostro antiguo
de pariente, su corazón en polvo: mascarón
que volvió a la disciplina de la tierra
cumplida ya su ruta entre los seres.
Me toca en los túneles (la memoria, el sueño)
toparme con mi pasado –huesos de alguien
con asuntos al sol, quehacer de afuera,
diurno– que me parece ajeno y por eso
lo saludo «sí patrón», así, con misericordia:
un pasado niño, un niño muerto que me desentierro.
(129)

La composición cierra circularmente. El sujeto poético regresa a la idea del azar, vinculada ahora de manera todavía más explícita con un pesimismo existencialista que es vislumbrado desde una óptica actual; de la minería únicamente queda la lejana idea de la falta de aire, dificultad para respirar o vivir y, en consecuencia, las sucesivas imágenes que inciden en el abuso, en la final muerte con «pretexto», con una explicación, fruto de las injusticias recibidas:

Porque quiero volver a donde recuerdo hay aire,
allí podría amar y usar la cama como nave
o tumba compartida. Pero no me fue dado
ese viaje, no dijeron ese número, otras
figuras hacen mi lotería: Andando, morir
moliendo, desvelando el ser, viviendo...
Cuando yo pretendía morir, de muerte
y nada más, de muerte sin pretexto.
130

Esta alienación se convierte en uno de los centros del poemario, que irradia prácticamente todos los textos, bien con matices coloquialistas o bien desde el metaforismo irracionalista en el que se mueve la obra. Un tratamiento similar tiene «El ahogado», en el que el descubrimiento de un cadáver en la playa sirve de pretexto para el autocuestionamiento de la voz poética:

El cuerpo que entregó el mar a la playa
me era moralmente conocido.
Ha venido cadáver hace tiempo,
quiero decir viviendo, desde otro
apellido.

Hacia dónde dónde
y, sobre todo, para qué.

Quién es
el muerto, el montón de lo sido,
N.N. sin datos ni aves tías
que convoquen a la Corte, picoteen
los bolsillos.

Haber visto sus ojos
boquiabiertos, muerto por desanclado,
porque bailaba el vals a duras penas,
haber muerto defendiendo una aritmética
justa en la que 3×9 no podían
ser sino solamente 25.

Haber venido a parar en tan morado
mi querido cadáver. Tan mío
que lo vi cuando me peinaba en el espejo
preguntándome cómo me ha ido.
No tan bien como a él, después de todo.

(La campana, cuando anuncia su llegada,
golpea con un pez triste de óxido).
(140)

El cadáver es casi una excusa para desarrollar la identificación entre este y el sujeto poético: esa familiaridad que en el principio se presenta como ser «moralmente conocido» retoma la imagen de la vida como muerte y confusión. Los versos intermedios se centran en la falta de identidad del muerto (N.N., *nomen nescio*, sin identidad, tan solo un «montón de lo sido» que ha dejado de serlo) y la injusticia de su muerte, con imágenes de carácter irracional que derivan, más que al antiguo visionarismo de estirpe nerudiana, a un absurdo de calado vallejiano (curiosamente, al contrario que la dupla final, que recuerda inevitablemente al chileno y que, en realidad, resta al poema una rotundidad que sería mayor si acabara dos versos

antes). El final, nuevamente, reincide en el inicio: la asimilación entre el muerto y la voz poética es completa en la imagen especular, en la que se envidia la suerte del primero.

«La dama tapada», a través de la referencia del título a una leyenda quiteña que relata el encuentro con una hermosa mujer que resulta ser un espectro, se convierte en un canto de amor a la muerte, en una extensa metaforización que ocupa todos los versos hasta perderse en un tratamiento amoroso que llega a ocultar un anhelo que no es sino pulsión mortal:

Harta de soldados, testaruda en los túneles,
los periódicos, y una vez con mi hermano.
Y esa noche, de gana, la escogió mi deseo:
nadar con ella en cuartos empapelados,
sin llaves, sin fotografías, sin ese olor
a boticas que es una enredadera
de fácil profecía.

La llamé
y, como siempre, el teléfono ocupado.
(144)

En «La pobre biografía» el resumen de una vida el sujeto poético repasa la vida de su madre, en una vida dominada por otros abusos más íntimos («Forastera, / niña de otro siglo que yo recuerdo vieja, / tus quehaceres de harina, cacerolas / que suenan cada día: mujer y cuándo / vendedora de telas, Juana pero nunca / guitarrista, madre pero primero cocinera, 146) para, como anticipa el título, resumir una vida que es vista como una carencia: «En el cementerio / el fotógrafo hizo una copia de la hacienda: / algo de tu no haber sido en los ojos» (147). Este pesimismo existencial es compartido a menudo, asociado a todos los oficios, como el pescador que en «Red» acaba por señalar que la arena le conoce «por el pobre caer y el levantarme tanto» (148) o la voz que se pregunta, en «Sastrería»: «¿Y si mañana / me diera la gana de vivir, inventando / un pretexto: la ropa respetable / en donde no me busquen, o el chaleco / adecuado?» (152) o, incluso, la «Piratería»: «Diciembre no es enfermedad mortal, pero es / preciso tocar tierra, proveerse de alguien, / hacer las paces con el polvo lo mismo / que la conversación. Tanto año en medio / de la travesía, tanto de noche sin hermanos / ni peces, tanto esperar la muerte, majaderos.» (156).

El conjunto formado por los últimos cinco poemas de *Las ocupaciones nocturnas* («Nigromancia», «Conspiración», «El perseguido», «Disturbios» y «El alba») construye, al igual que en los demás *Cuadernos*, un final climático, dirigido a apelar directamente al lector. En estos, como corresponde a este poemario, la referencialidad vira, por tanto, hacia la independencia. Frente a los abusos enumerados y el clima negativo que estos han creado en

el sujeto poético (o, en definitiva, el pueblo ecuatoriano), estos textos configuran un clima bélico, subversivo, revolucionario. Nuevamente, este matiz no es únicamente un reflejo del pasado, sino un mensaje para el presente, en un regreso a esa esperanza utópica que hemos observado a lo largo de todo el ciclo.

«Nigromancia» ejerce, en gran medida, de transición desde ese conjunto de poemarios acerca de los trabajos coloniales hacia la independencia. La superstición popular apelada en el título es confirmada por los versos finales: «Y la médium ve una / cólera futura, cadáveres desobedientes, cacería» (159). La figura de esta vidente y su profecía sirve para hacer recuento de los motivos para esa cólera:

No han ido bien las cosas este siglo.
Quien odió dejó la ventana abierta, cambió
en el cielo el ala del cernícalo. Está lejos
el gallo, su fulgor de disturbio, poblaciones
borrachas de ángel, reverbero furioso. Hay
aduanas derramadas, un zaguán, conspiraciones
mixtas, se han juntado la dama con el as de espadas
(parece que fornican) y soñé un victorioso
ejército en hilachas.

Esto es una carta
con muertos, como un tango, incita y viene
de un país en donde llueve con dulzura,
y el domicilio del destinatario. Aquí
se cambia el nombre, enfermedad venérea,
indígena, para ser admitido por el alba.
(158)

El carácter de la máscara adoptada le permite el resumen del primer verso, que aún a el coloquialismo y la sorna de la expresión con la denuncia por el rango de tiempo expresado. Estos versos inician una constante alusión a imágenes lumínicas para representar la transición histórica entre el dominio y la liberación (solo posible, en este tiempo, por aquellos cuyo nombre no evidencia una raíz indígena, mestiza, contraída como una enfermedad venérea); ese alba anticipada se vuelve una imagen medular en «Conspiración», en el que la subversión se encuentra cercana:

Dormimos demasiado, se nos quedó el crimen
de otro tiempo olvidado en los armarios
de la noche, y hace cuánto habrán muerto
los madrugadores padres iracundos.

Es hora
de gritar por la escalera, por el candado
de esta historia, casa de huéspedes

donde se paga por adelantado, en qué
sótano están las ropas furibundas
de los mártires, en qué alcuza clandestina
su vinagre de varón desvencijado.

Baraja,

corta, quita al Rey intruso y su sota
de nuestro naipe pobre, háblale de Bonaparte,
haz trampa, para que puedas odiarlo
todo el día.

(160)

El anterior abandono es ahora contemplado como tiempo dormido, unos armarios de la noche repletos de olvido y apatía. Pero se recuerda a los padres madrugadores, a aquellos primeros mártires que lucharon por esta tierra (no olvidemos las imágenes de huéspedes, arriendo, candado, ya han sido utilizadas en poemarios anteriores, como la casa invadida que es el país). La misma conspiración tiñe la imaginación: las menciones al rey son vistas como una baraja de la que hay que quitar al rey intruso y sus afines, incluso aunque haya que hacer trampa, como en el juego imaginario, que en la realidad alude a la circunstancia histórica: la invasión de Bonaparte en la España peninsular resultó, en efecto, uno de los desencadenantes de los procesos de independencia americana. Después de tanta noche, el alba se espera temprana, aunque el temor es todavía patente, como un posible atardecer, expandiendo las sucesivas metáforas en torno a la luz:

Será hermosa la ciudad,
su álgebra nueva en el cuaderno
del emancipado. Su campana acarreada.
Su díscolo aguacero. Su adoquín. Su linterna.
Hablo sólo del alba, voy de prisa en voz
baja, no sea que nos oigan y atardezcan.
(160)

La idea de una vida que no es propia, como un hogar alquilado, que es apuntada en el poemario anterior, regresa en «El perseguido», en el que se aúna con una interrogación acerca del sentido de la propia historia; aquellas iniciales preguntas por la repetición de la historia son ahora vistas como una eternización de la injusticia:

¿Es posible que esto sea toda
la historia, sólo un día? ¿Una noticia
de ayer, perdida en la penúltima
página, la cotización caída?

Te cobran, por la fuerza, los arriendos

vencidos de la tierra, te cobran por las cosas
que tu lámpara hizo agonizar a puro nimbo
y por el corazón y sus jóvenes bestias
que pacen suspirando:

la pólvora, tu amante,
se sacude las manos: «Asunto concluido».
(161)

Esta insistencia en la necesidad de un cambio histórico culmina en «Disturbios», canto a la rebelión que puede tener como referente lejano las numerosas revueltas ciudadanas:

Calles de vagabundo alcohol, ya no emposado
en los estancos, su violencia de vereda
a vereda; la miel sin un guijarro goloso
en el camino; el levantamiento, única mano
que pasa y vuelve y vuelve y limpia el libro,
sus páginas de fermento: manchado el hombre
por libaciones largas de indignación, zumo
de no aguantar más el siglo del nocturno
tramar de los injustos.

Y el sacramento, bah:
muralla de una poderosa harina y transitoria:
el miedo detrás de su ladrillo.

Ya no hay nadie en la noche, artesanos
del grito, no queda sino esta pobreza
histórica, profesional, indócil. Entonces,
siempre hay un morir mejor de sublevado,
el transparente morir de los mejores míos,
quebrando los bastones, machacando
los anillos de criminal circuito.

Y que no
nos perdonen, porque sabíamos lo que hacíamos.
(162-163)

El levantamiento de la muchedumbre es descrito a partir de diferentes imágenes: se vuelve una mano única, aunque plural, que limpia el libro, que ya en el primer *Cuaderno* el poeta observaba como símbolo de la historia y que en este se ha colmado de noche e indignación. Se incide en el carácter coral de la insurrección: en la noche ya no hay nadie, sino una única rebeldía, esos artesanos del grito, movidos por la pobreza triplemente adjetivada, en una gradación que resume el mismo movimiento de este poemario: histórica, según han probado estos poemas; profesional, como ha mostrado el recuento de oficios; indócil, de acuerdo con este final movimiento de rebeldía. La muerte que es la vida de abuso y sinsentido encuentra una muerte mejor, transparente o pura, porque tiene sentido. La oración final es rotunda, con un mensaje de desobediencia que, de nuevo, aunque de manera secundaria, remite a la

subversión del discurso religioso: frente a las palabras de Cristo en la cruz y su petición de perdón, esta voz no reclama misericordia, sino que reivindica su actuación como una consecuencia de lo aprendido, de la necesidad, de la búsqueda de justicia.

«El alba», título en sintonía con esa simbología de la luz subyacente en toda la obra e incrementada en estos últimos textos, deja claro el contenido utópico del poema final de *Los cuadernos de la Tierra*. Este es, como indica el subtítulo, un «Homenaje a Eugenio Espejo», médico y polemista considerado como uno de los anticipadores o propulsores del movimiento de independencia:

Hasta que al fin un día le dijimos
a la oscuridad «Espera», y nos paramos
a leer la instigación al viento
y al sufrido.

Reconozco la letra, es el mismo
que halló en su oficio de sereno el sitio
donde enterraron el alba casi toda:
escapado del libro de los indios,
no registrado –si no, cómo–, cambiándose
la moneda pobre del pellejo para
poder volver.

Yo te saludo, lechuza
bolchevique, propagandista de una luz
exótica. Como si toda la claridad
no fuera compatriota, como si la sombra
no hubiese sido la traída extranjera
madrastra duradera.

Buenos días,
doctor. Estos fueron los dolores, la marca
dejada por las uñas de la tarde, nuestras
hondas viruelas. Gracias por la tisana
de la convalecencia, las primeras noticias
de una flor que no había. Vamos
a repetir tus sílabas, libertad tartamuda,
vamos a tratar de nunca anochecer.

Demasiados impuestos sobre el rostro, demasiado
intendente me asesina, todavía preguntan
dónde vivo.

Respondo con tu nombre,
dos veces prestado, pulgar de identidad
y profesión.

Buscadme allí donde me llamo, donde
soy y suelo quedarme de repente. Mejor dicho,
allí comienzo: son los cuarteles de ira de la aurora.
(164-165)

El poema reivindica a esta figura, pero lo hace desde la voz coral asumida a lo largo de toda la obra: es el pueblo el que, en los primeros versos, enuncia su hartazgo de oscuridad y comprende, como si leyera, el sufrimiento y, en consecuencia, la instigación. Los versos siguientes destacan algunos de los tópicos más conocidos de Espejo, como su ascendencia indígena remarcada una vez se había convertido en una figura molesta, su labor de propagandista y su oficio de doctor, que dan lugar a diferentes imágenes reiterativas; este ejemplo se convierte, en definitiva, en un impulso para la rebelión que no puede culminar de otra manera, de acuerdo con esta recta final, que con una metáfora luminiscente.

El sujeto poético acepta su lugar y su identidad pero, ante todo, una rebeldía que anticipa la lucha por la independencia. Esta es simbolizada en unos últimos versos que, precisamente a través de una de las construcciones características de los *Cuadernos*, cierran esta obra aunando la necesidad de rebelión (los cuarteles), la crítica a un sometimiento ya insostenible (de ira) y la anticipación de la llegada de la utopía (de la aurora).



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

6.6. ANÁLISIS DE *TRAS LA PÓLVORA*, MANUELA

6.6.1. *Materia histórica: la libertadora del libertador*

Tras la pólvora, Manuela ocupa un lugar excepcional en la obra de Jorge Enrique Adoum. Al recuperar este texto en *El amor desenterrado y otros poemas* (1993), el poeta incorpora una nota informativa que explica su procedencia:

A raíz de la publicación de *Eldorado* y *Las ocupaciones nocturnas* concebí, en 1962, un texto que histórica y literariamente habría debido constituir un nuevo volumen de *Los cuadernos de la Tierra*: una suerte de «reposo del guerrero» tras tanta historia de combate y sacrificio: el Libertador –más afortunado que yo que la he amado pese a todo–, con la cabeza en el pecho de Manuelita, inventándose palabras para un amor que él (¿yo?) acababa de inventar. Por diversas razones, la principal de ellas un descontento que lindaba con la conciencia del fracaso, sepulté en un cajón los textos en los que, como siempre, había puesto tanta esperanza y esfuerzo. En 1963 salí del país. Los dictadores, el odio y los viajes me hicieron olvidar esa declaración de amor. Pasé dos años en China. Allí, y quizás para darme esperanza en el país, colgué a la entrada de la memoria un retrato de Bolívar y seguí siendo fiel a Manuela. Fiel a la poesía, seguí trabajando esos versos, quiero decir rehaciendo, corrigiendo, volviendo a escribir y a corregir, hasta que, al final, sólo quedaron de ellos unos trocitos de papel en la basura y el recuerdo de alguna imagen resucitada en lo que escribí después. De regreso a Quito, 24 años más tarde, encontré, intactas, las páginas que dejé inacabadas antes de irme. Fácil será advertir que se trata de textos de otra época, de otra escritura, hasta el punto que resultó imposible tratar de actualizarlos, como fue imposible situar en la misma estética que ellos un Prólogo escrito ahora. Se los publica aquí por el interés de cosa curiosa que suscita todo eslabón perdido (2008: 233-234).

Tras este rescate, el volumen va a ser reincorporado a las ediciones completas de *Los cuadernos de la Tierra*, con los que mantiene una relación compleja. Ya hemos tratado de definir cómo, aunque el mismo autor considera este ciclo como un proyecto inacabado, el volumen anterior presentaba muchas características que lo convertían, en sí mismo, en una conclusión del proyecto, al prolongar la historia de la colonia hasta la actualidad. En consecuencia, este eslabón perdido resulta una *rara avis*, un agregado acaso innecesario para el conjunto pero, sin duda, interesante para comprender la trayectoria del autor.

En cuanto a la lengua poética, observamos una continuación natural de las obras anteriores, en esa línea de desarrollo de las prácticas de la poética comunicante hacia las que se había ido moviendo el escritor. Sin embargo, la relación temática de este último *Cuaderno* con sus precedentes resulta desigual: si en aquellos prevalecía el interés documental, en este destaca el enfoque sentimental, que acaba por opacar el primero. Si *Los cuadernos de la Tierra* son un proyecto cronístico del pasado nacional, este último volumen encaja tan solo

en parte, pues ese mismo reposo del guerrero del que el mismo autor habla convierte la obra mucho más en un retrato intimista, que podría ser trasunto del propio poeta, que en la representatividad de las corrientes históricas.

Con todo, el poemario tiene su base fundamentada en la figura que aparece en el título, Manuela Sáenz, conocida como Manuelita o La libertadora del libertador. El mismo Adoum, al hablar en *Ecuador: señas particulares* de la falta de héroes nacionales, mencionaba la importancia de esta quiteña durante la Independencia:

Bolívar hizo su entrada triunfal en Quito y alcanzó a ver en un balcón a la bella Manuela Sáenz quien, a partir de esa misma noche, fue su compañera en batallas de trinchera y cama: lo salvó de varios atentados, luchó como cualquier soldado en las lides libertarias, desafió los prejuicios de la sociedad colonial contra la mujer: por todo ello la hicimos heroína amada, admirada, ejemplar, única. [...]

Hay quienes no le perdonan aún haber sido la figura femenina más significativa de nuestro país, y, desde una moral de supermercado –no sólo con afán de ofenderla (¿otra «amancebada»?) sino también para reducir su estatura histórica, para escamotear su valor de revolucionaria–, pretenden reducirla a «la amante del Libertador», olvidando que eso la llenaba de orgullo y dignidad: «... me siento más honrada con ser la amante del general Bolívar que la esposa de ningún otro hombre viviente...», escribió alguna vez. Pero la suspicacia, el placer de contradecir que confirma nuestra importancia, ¿también algo de envidia?, han hecho que, como una murmuración y entre sonrisas de picardía, se insinúe en ella algo parecido al furor uterino, cubriéndola literalmente de amantes de ambos sexos. Unas de esas inefables Cartas al Director, que parecen convertir esa sección de algunos diarios en un depósito de basura intelectual, terminaba preguntando: «¿Qué otra cosa fue?». Fue, simplemente, «un espíritu superior», «figura de muchos heroísmos», «soldado de la libertad», «Generala de las tropas libertadoras de los Andes peruanos», «combatiente en Ayacucho», «Libertadora del Libertador la noche sucia del 25 de septiembre de 1828» (son diversos historiadores quienes lo dicen), a quien admiraron por todo ello y fueron a visitarla en su destierro de Paita, Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, y Garibaldi, el político y patriota italiano que combatió en favor de Brasil y Uruguay. No creo que sea únicamente cuestión de moral, puesto que no cabe descartar la posibilidad de que haya molestado a algunos representantes, no sólo de la «hombría de bien», de que tanto hablamos, sino además de la «hombría» a secas, de que tanto nos enorgullecemos, el hecho de que Manuelita, junto a Jonatás y Nathan, las dos negras que le servían, hubieran derrotado, físicamente, a tantos hombres hasta el punto de que, tras invocar esa moral y las consabidas buenas maneras («... se presenta todos los días en traje que no corresponde a su sexo, y del propio modo hace salir a sus criadas, insultando el decoro...»), las persiguieron a caballo y las golpearon y apresaron. «¿Qué otra cosa fue?», preguntan. Fue, simplemente, precursora de la emancipación de la mujer, cien años antes de que las mujeres reclamaran su emancipación. (¿Es por desinterés o por prudencia, o quizás porque entonces sí actuó «de acuerdo con la moral» que nadie le reprocha y muchos ni siquiera se preguntan la razón, no haber acompañado a Bolívar, ya enfermo, en su destierro, desterrada ella también de su «país Quito», diciéndole que la muerte es cosa muy seria, a la que hay que esperar solo y no con una amante?) (2007: 83-85).

En estas escasas páginas, Adoum resume algunos de los puntos biográficos medulares en la biografía de la quiteña, demostrando un conocimiento histórico indiscutible²⁸⁹. Por ello mismo, llama todavía más la atención que solo parte de ese trasfondo pasa a la creación poética, al contrario que en poemarios anteriores. La mayoría de los datos son, en el *Cuaderno*, imágenes secundarias dentro de la historia amorosa: precisamente las cualidades aquí resaltadas, como la participación en las batallas independentistas o la adelantada lucha por la emancipación femenina apenas son vislumbradas en los versos de *Tras la pólvora, Manuela*.

Frente a esas posibilidades, los doce fragmentos (separados por asteriscos y dos de ellos titulados, el primero y más extenso como «Prólogo» y el séptimo como «Interludio heroico y anterior») que componen el poemario se convierten en un canto de amor y añoranza: las escasas referencias tienen un sentido histórico cada vez menos relevante y la máscara poética pierde también esa trascendencia documental, sino que estos versos aparecen como el pretexto para desarrollar una temática eminentemente amorosa; de acuerdo con nuestros intereses, habríamos abandonado casi por completo los procedimientos de esta poesía épico-lírica; queda, en definitiva, un canto amoroso con cierto compromiso con el pasado de fondo, casi en sordina.

6.6.2. Desarrollo poético: un canto de amor con la historia al fondo

La voz poética de *Tras la pólvora, Manuela* está marcada por una individualidad más intensa que la del resto de los *Cuadernos*: si incluso en los dos últimos poemarios el sujeto había ido perdiendo, paulatinamente, ese carácter colectivo, su representatividad histórica resultaba todavía evidente, aspecto que perdemos casi por completo en este último.

Estos versos están conformados por el diálogo de una voz indefinida, que oscila entre la postura del propio poeta y una perspectiva que podemos asociar a la recreación de Simón Bolívar, dirigido a un tú amoroso que representa a la figura que da título a la obra. Desde el inicio, predomina un tono elegíaco y amoroso, intimista y nostálgico, que nos remite a un mundo poético marcado por el recuerdo. La voz reconstruye a Manuela su propia biografía,

²⁸⁹ Al igual que con los otros poemarios posteriores a *Dios trajo la sombra*, este valor documental no solo resulta menos importante, sino que no poseemos información directa de las fuentes consultadas por el poeta. Con todo, si hubiéramos de aventurar un posible ascendiente al texto adoumiano, no dudaríamos en apuntar a la mezcla de novela, historia y biografía titulada *Manuela Sáenz. La Libertadora del Libertador* ([1944] 1979), del también ecuatoriano Alfonso Rumazo González, elaborada sobre una profusa bibliografía.

en un diálogo que incorpora información histórica pero que se encuentra centrado en lo personal:

En tu primera muerte tu sepulcro tuvo una dirección,
un número en una calle, una casa con un letrero sobre una tienda
donde vendías encajes y pasteles que yo habría besado por encontrar
tus manos
(¿no tabaco, cuerdas, fardos de peces secos
entre los que te buscó mi adolescencia?),
a la que llegaban viudas, marineros y recuerdos de otra ciudad donde
llovía
y en la noche acogías a un héroe entre tus piernas:
toda la epopeya del amor, tu otra batalla, haciéndose,
y hoy tú a la puerta recordándola, alumna
reprobada en historia que repasa treinta años su lección.
Pero ya es ídolo y monumento el que fue perseguido,
y es como si nunca hubiera andado desnudo por el cuarto,
como si jamás se hubiera mirado en tu cadera,
y quieren limpiar tu vida, frotar por detrás tu espejo,
y tú misma, saliéndote de esas páginas que aprendí de memoria,
te borras haciendo más grande la duda con tu ausencia.
(167)

Durante el fragmento titulado como «Prólogo», el mismo poeta se dirige a Manuela Sáenz, en una recreación de sus años finales, como podemos apreciar por ciertas observaciones: veladamente, se refiere al destierro en Paita, tras la muerte de Bolívar, y a su supervivencia gracias a la elaboración de dulces y tejidos²⁹⁰. En este retiro final, la quiteña recuerda a su antiguo amante, en una supervivencia que es presentada como una muerte en vida, esa «primera muerte» a la que alude el poeta: alejada de todo, la que había vivido la agitada vida pública y política del período de la Independencia se dedica al comercio y la nostalgia.

El valor íntimo prevalece por sobre la referencialidad histórica de manera todavía más llamativa que la señalada en los poemarios anteriores, como observamos en las siguientes estrofas:

De tanta victoria ¿ya sólo esa taza de té y melancolía?,
de tanta ráfaga ¿sílabas de ternura y deseo que pronuncias bajito
como si todavía él pudiera oírte con el pecho?
Pero mataste tu caballo antes de ese combate

²⁹⁰ El episodio final de la obra de Rumazo González nos plantea esta imagen de Manuela en el destierro, en el que algunos de los párrafos presentan ecos interesantes con estos versos; tras comentar que rechaza la ayuda económica de su antiguo marido, dice: «¿De qué vivía? De la preparación de dulces y pastas; del tejido de encajes; de bordados; de lo mucho hogareño que le enseñó su madre o que aprendió donde las monjas. La venta de todo esto le daba para subsistir, aunque en medio de una impresionante pobreza» (1979: 233).

con su muerte al que no quisiste acompañarlo.
¿Fue para no volver, terminada la nupcial hazaña,
a tu traje de amazona colgado en el ropero,
fatigada por el heroísmo y su flor de metal entre los pechos?
(«No hay mapas, dijo él. Le dije: Soñaremos. Y fui su amante,
no la desposada, sólo su bajel, ése
era mi orgullo.»).

Quién si no tú podría atestiguarlo ahora,
quién creerlo frente a tu crecida cintura de señora, ni quién
profetizaría el pasado si no tú, sombra de estatua,
tú misma estatua en un sillón de ruedas,
que jamás imaginó ser descubierta por la hagiografía.

Se te murió el marido («y qué importa»),
descuartizado en una vereda («y qué importa»),
asesinado con su amante («y qué importa,
se habrá ido al cielo donde todo es a la manera inglesa»).
Pero se te murió el otro, ése al que tú le impedías la muerte,
testarudo con prenostalgia de la tumba que tú no le dejabas
y que no podrás resucitar de nuevo,
el que te llevó en la grupa de América.

Desterrada de él, ya no vertiginosa generala ni novia
postergada entre las amapolas: la hamaca te lleva y trae
de ti a ti, ventanas de la misma mujer por donde miras
ayeres, batallas, salones, servidumbre. Algún chismoso
te trajo la noticia de su muerte. Y como no hubo camisa
que ponerle ¿le pusiste un capote de olvido
de la espalda a los pies?

Ex reina de una baraja que pasó intacta entre soldados,
ahora rota, peor, sin uso (sólo el olor océano
te llega cada tarde en la ola, y de tarde en tarde
la visita importante de un curioso o memorioso),
ex libertadora cuya falda desgarraron las enredaderas de la pólvora,
doña Manuelita que traduce a la misma lengua
los signos de una tarjeta a la vecina: «Querida Josefina,
he muerto en este puerto de difteria y soltería».

Tejes, destejes, Penélope de Paita, tus años de trastienda,
de inválida que aguarda sin saber las aves de la fiebre.
No escaparás, no puedes, sino del pasado y el delirio,
no hay huida para ti, ni siquiera a la tumba, no hay tumba.
Teje, viuda de dios, casi araña, tu tela de guerrera sosegada,
atrapa para siempre ese amor que pasó entre tus sábanas.
(167-169)

Adoum acumula, nuevamente, numerosas imágenes en torno al destierro y la memoria de la vida pasada, que tienen un referente lejano en la propia vida de Manuelita. Los recuerdos se acumulan en una voz ofuscada, que retoma buena parte de la irracionalidad de los *Cuadernos*, ahora como respuesta a una máscara lírica embargada por la melancolía. En un alud

constante, la voz poética acumula las alusiones: el desinterés por el abandonado marido inglés, Thorne, cuyas lejanas noticias e, incluso, muerte, no inmutan a la Libertadora; frente a este, prevalece una evocación dolorosa del Libertador, entre el orgullo por haber sido su amante y la culpabilidad por no acompañarle durante sus días finales de enfermedad. Esta «ex reina», que había ejercido de compañera no solo sentimental sino de batallas de Simón Bolívar, acaba convertida en una Penélope tullida, en silla de ruedas y sin un Ulises al que esperar. En estos años de espera, cercana la mencionada difteria que acaba con su vida, en ocasiones recibe la visita de algún «curioso o memorioso», ante quienes, sin embargo, no quiere profetizar la historia ni permitir la hagiografía²⁹¹.

En este clima de los días finales, Manuela muere de difteria, condenada a la crítica y el olvido, como Adoum resaltaba en el texto ya citado. En consecuencia, los versos finales de este primer fragmento abandonan ya las alusiones históricas directas para convertirse en un canto entre lo amoroso y la reivindicación patriótica:

La segunda vez ya no hubo encajes ni ociosidad ni cartas, no estuviste,
lisiada por el recuerdo, amarrada a la puerta: el viento te esparció,
polvo o memoria, por todos los caminos que conozco,
sin esqueleto ni ceniza que recoger y amar, no lámpara enterrada
sino espectro de un amor ajeno, del que dan fe estas páginas.

Pasas y te quedas, río y estatua. Soy tu orilla
pero no me basta. ¿Y la otra, la que no tuvo
sobresalto ni herida que ofrecerte, la de antes
de las doce noches, ráfagas de animal?
¿No encontraré flotando en ti raíces

²⁹¹ De nuevo, muchas de estas imágenes parecen encontrar un eco, al menos lejano, en episodios contrastados de la vida de Manuela Sáenz. Destaca, especialmente, la alusión al marido abandonado, pues recuerda una carta dirigida a él por parte de Manuela, recuperada por Rumazo González, en respuesta a una petición de regreso: «Si algo siento es que no haya sido usted mejor para haberlo dejado. Yo sé muy bien que nada puede unirme a él [Bolívar] bajo los auspicios de lo que usted llama honor. ¿Me cree usted más honrada por ser él mi amante y no mi esposo? ¡Ah! Yo no vivo de las preocupaciones sociales inventadas para atormentarse mutuamente. Déjeme usted, mi querido inglés. Hagamos otra cosa: en el cielo, nos volveremos a casar, pero en la tierra no. ¿Cree usted malo este convenio? Entonces diría yo a usted que era muy descontento. En la patria celestial pasaremos una vida angélica y toda espiritual (pues como hombre, usted es pesado); allá todo será a la inglesa, porque la vida monótona está reservada a su nación» (1979: 200-201); el contenido de esta carta, en el poema, se entremezcla con la posterior noticia de la muerte del mismo otorgando un mayor contraste entre los dos hombres de la vida de Manuelita. También Rumazo González incide en las visitas que Manuela recibía en Paita, entre las que se contaron Garibaldi, Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, o Ricardo Palma; este último, según cita Rumazo, hace un retrato que también se transparenta en el poema de Adoum: «La pobre señora se encontraba tullida. Una fiel criada la vestía y desnudaba, la sentaba en el sillón de ruedas y la conducía a la salita. Cuando yo llevaba la conversación al terreno de las reminiscencias históricas, cuando pretendía obtener de doña Manuela confidencias sobre Bolívar y Sucre, Sanmartín y Monteagudo, u otros personajes a quienes ella había conocido y tratado con llanera, rehuía la respuesta hábilmente. No eran de su agrado las miradas retrospectivas, y aún sospecho que obedecía a calculado propósito el evitar toda charla sobre el pasado» (1979: 236-237).

de otra consumación, sombreros
que no me incumben, huellas en tus ojales,
imperdibles?

Es una orilla con charcos
de silencio, y debo olvidar tu antes
a la fuerza. Olvida tú también los años
que sólo tú conoces, el triste holán de la otra boda,
su áspera almohada.

Lléname de mí en estas batallas,
no hay derecho a recordar que fuiste
un estandarte triste al borde de la cama,
y no soy forastero en tu abrazo: cuántas veces
crucé tus fronteras de encajes, limpiándote
de conyugales pájaros el cielo. (Igual a tu país tú,
toda la vida sin saber quién eres, esperando
nacer, aunque fuera una vez, aunque sea
para siempre).

Vine, te vi, te nací, acampo al raso
en tu cadera que revuelcas junto a las banderas:
relámpago y relámpago. Yo sanaré las mataduras
que fueron dejando en ella los dientes sucesivos
de amantes y marido y las espuelas del joven capitán
cuando era tiempo todavía y tu deseo
llevaba exceso de equipaje en tu caballo.
(169-170)

El poeta hace acto de presencia, habla de la segunda y definitiva muerte de Manuela, enterrada en una fosa común, sin restos que visitar, quemados incluso sus recuerdos personales, en sucesivas imágenes que simbolizan este injusto olvido. Frente a esta situación, el poeta entona un himno en el que la quiteña adquiere los valores telúricos habituales de los *Cuadernos*, en comunión con su tierra natal, y llega a convertirse, incluso, en símbolo de la patria ecuatoriana: ella, como el país, toda la vida a la espera de nacer y conocerse. La reconstrucción de la historia patria es, por tanto, equiparada con una restitución de esta figura.

Los fragmentos siguientes son más independientes, y la voz del poeta parece dar lugar a una máscara lírica que representa el punto de vista del propio Bolívar o, al menos, a una confusión compleja de ambas. A partir de estos versos, el marco histórico y el tema sentimental se aúnan, pero este último tiene una relevancia mucho mayor:

Ven luego, ven a mi lado, ven sobre mí,
ven debajo: hagamos el amor y deshagámoslo
sólo para rehacerlo. Detrás no tengo sino guerra
y campamento, sólo una aridez ensangrentada.
Llegué a ti y en ti anclo, vocación, clima de mar,
territorio y mortaja. A veces soy feliz, pero amanece.
Digo: te amo, cuando me despierto,

como otros se saludan. Digo: Te amo, cuando
me desvisto, como otros se persignan.
Y entre los dos crepúsculos –paréntesis
de otra pólvora–, entre las dos refriegas, la batalla,
un solo cinturón para los dos. Di contigo
de bruces, me enamoré a caballo, y no me iré
de ti, no me des tregua, si concéntricos vamos
a esta ocupación de amor y guerra y coincidimos
en el alma sobre el vientre, como dos agujeros.
(170-171)

Estos versos son, como vemos, un canto amoroso, tanto temática como formalmente. En algunos de ellos podemos rastrear paralelismos o un tono cercano al de las mismas cartas que se conservan de Simón Bolívar a Manuela Sáez, aunque esto no supone un intertexto de calado histórico, sino una posible inspiración a partir de la que desarrollar esta temática intimista²⁹².

Con este cambio, la figura de Manuela pasa completamente a ser sujeto pasivo, objeto de deseo, lo que es cantado pero no quien canta o con quien se dialoga, de manera que acaba, en última instancia, en un segundo plano. Regresamos a antiguos tópicos como la mujer como tabla de salvación o reposo del guerrero, que se expanden en sucesivas imágenes que aúnan la semántica bélica con la amatoria y sexual, y que pronto darán lugar a una analogía entre la mujer y el continente, alegoría repetida no solo en esta poesía, sino desde la misma Independencia:

Ya eres mi propio sitio, extranjero país
que descubrí y liberé y me apropio.
¿En dónde estabais, dudando
de cintura en cintura, como un archipiélago,
bahía donde tiemblan los párpados labiales,
manos que apacientan cicatrices,
zona minada entre las ingles?
Al fin enamorada, siempre en mediodía
la mañana detenida del deseo, sin clavos
crucificada en esta ensambladura.

²⁹² Podemos encontrar algunos ejemplos que nos parecen muy cercanos, entre los que citaremos dos: «Al arrancarme de tu amor y de tu posesión, se me ha multiplicado el sentimiento de todos los encantos de tu alma y de tu corazón sin modelo. Cuando tú eras mía, yo te amaba más por tu genio encantador que por tus atractivos deliciosos. Pero ahora ya me parece que una eternidad nos separa, porque por mi propia determinación me veo obligado a decirte que un destino cruel, pero justo, nos separa de nosotros mismos. Sí, de nosotros mismos, puesto que nos arrancamos el alma que nos da existencia, dándonos el placer de vivir. En lo futuro, tú estarás sola, aunque al lado de tu marido; yo estaré solo en medio del mundo. Sólo la gloria de habernos vencido será nuestro consuelo. El deber nos dice que no seamos más culpables. No, no lo seremos más» (1979: 156); «Tu amor da una vida que está expirando. Yo no puedo estar sin ti, ni puedo privarme voluntariamente de mi Manuela. No tengo tanta fuerza como tú para no verte: apenas basta una inmensa distancia. Te veo, aunque lejos de ti. Ven, ven, ven luego» (1979: 174).

Ya puse en tus hombros mi destino y volveré
a liberarte: te hacen daño los tirantes tiránicos
y el corsé colonial que te apretó el inglés.
(170-171)

Con todo, algunos datos históricos funcionan como imágenes secundarias, como esa alusión recién citada al marido inglés, que da lugar a una metáfora acerca del colonialismo; o, como en los siguientes versos, con la alusión a la sobrevivencia a uno de sus numerosos intentos de asesinato:

Duermes dorada y desguarnecida, sitio
de mi próxima batalla. Igual duerme
el continente: el amor en reposo, lomo
animal en la espuma.

(Si esa noche –melosa
hamaca la noche de Jamaica– la cuchillada a ciegas
me hubiera hallado de perfil el corazón, no te habría
encontrado y sólo habría sido decepcionante
cadáver incompleto, mitad de asesinado).
Pero esta noche, tú boca abajo –yegua al galope
arrancándole al sometimiento los frenos en pedazos–
me abandonas tu dura rosa hendida, no hay
peligro, y mi destino en ti tiene lugar.
Tú boca arriba –nave que arremete
su proa contra el vientre injusto–
me confías tu tajamar de pelo, y no hago la paz:
yo sé que ambos, continente y muchacha, no están
en retirada: acumulan revueltas bajo el sueño,
sedes sin prisa por saciarse, sangres maniatadas,
y estallarán pidiendo más combate al desayuno.
(171-172)

Salvo el breve paréntesis, en el que el dato histórico es más bien un pretexto para la insistencia en el amor como perfeccionamiento del ser, continúa la equiparación entre mujer y continente. En este caso, las imágenes de los últimos versos, en paralelismo con una misma construcción estructural y simbólica, con los apóstrofes metafóricos marcados por guiones, resaltan su carácter bélico. El furor amoroso se asimila al de la batalla, aunque no podemos olvidar que el primero es el dominante, mientras que el segundo el punto de comparación en estos textos.

La historia llega a ser rechazada, en una renuncia nocturna al combate, por el amor, aunque este mismo es el que obliga al regreso a la lucha:

La historia se quedó en el traje, tirada
por la noche en una silla, pero desnudos
sólo quiero ese nombre que te oigo con la boca,
sólo la intermitente estatua a dos ombligos
y ese mapa de venas donde no me extravió.
Contemos en la mañana las condecoraciones
que nos dejó la noche con sus mordeduras,
cúbrelas con el despojo usual de mi camisa,
vísteme de solitario, de viudo, de soltero,
y devuélveme a los demás (anoche me olvidé
de su abstinencia al entrar en tus anillos),
y niéguenme tus abras, écheme
tu forma, rehágase con una sola espalda,
y que pueda yo salir –lunes de cada día– a completar
la libertad entre los dos, cópula apenas comenzada.
(172)

En mitad de este canto de índole eminentemente amorosa, el fragmento titulado «(Interludio heroico y anterior)» (en el que el paréntesis ocupa hasta el final de los versos) es el que más claramente se revela como una elegía de carácter cívico y plural:

Ah mis héroes sucios: si limpiara
mi pañuelo la malahora de la frente
como de una pizarra.

Pero la muerte
no sabe leer, no piensa, no pide consejo
y se equivoca. Y, carajeando, os saludo,
muertos equivocados, llenos de luz los bolsillos,
los parientes reclamando su moneda de herederos.

Se equivocó contigo, niño mío, plaza
viva para siempre, abanderado sin ascenso,
muerto sin saber a qué trozo del cuerpo
le toca la medalla, en dónde
está esperando el pie con su corola.
En la noche te sigue, negando y preguntando,
yo te niego el olvido, condecoro
tu esternón, no suprimo tu nombre
de sílabas redondas como golpes,
con dos tildes de piedra, santo y seña.
Y cada uno se encuentra un niño adentro,
acurrucado, guarecido contra el odio
y la guerra: está llorando, como si morir
fuera una culpa, está esperando
a que le den de nuevo la última bandera).
(173-174)

Incluso en estos versos, observamos un cambio de perspectiva y tono respecto a los poemarios anteriores. El furor bélico se vuelve íntimo: los héroes están manchados por un destino

infortunado que la voz poética desearía limpiar; pero no puede, de ahí la personificación de la muerte que, equivocada, se lleva a estos soldados. El asunto se concretiza, además, con el valor simbólico del niño, la imagen más extensa: esta se sustenta en la contraposición entre el lenguaje militarista y el contenido crítico, centrado primero en la fisicidad del cuerpo desmembrado y después en los remordimientos y el recuerdo. En los últimos versos, un giro de sentido da nuevo valor a toda la estrofa, pues cada soldado es equiparado, en su interior, con un niño asustado, de manera que los versos anteriores cobran mayor amplitud y patetismo; así, lejos de cantar las glorias de la lucha por la independencia, estos versos inciden en el horror de la guerra.

Este paréntesis precede un cambio de perspectiva general en el poemario, completado en el siguiente fragmento, que alude a la muerte misma del libertador:

Donde no estás, allí es mi exilio, y nada
puedes ya por mí, ni amándome.

Ni los dioses
sobreviven y, simple varón mortal,
no pasé la prueba de los desgarramientos.
Hoy me escupen porque no me encontraron
el alma sus cuchillos, gotas de acero
agrupado, arsenal del rencor.

Río que no regresa,
preso que no soborna a los guardias del polvo,
Libertador en carreta: mira mi gloria evaporada,
mi poder hecho añicos, sólo este cadáver que te quitan,
este general de amor que tú amortajas
y las grandes cantidades de dolor que le metieron.

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.
(174)

Los ecos de la historia de Bolívar no se encuentran tanto en referencias concretas como en el tono: el héroe que ha combatido por la independencia y contra el que todos se han vuelto en su momento final, encara el desánimo y la muerte. Las alusiones amorosas se reducen a los primeros versos (la ausencia como exilio), pues son sustituidas por una reflexión acerca de la muerte.

El dolor físico es poetizado a través de imágenes abstractas, como esos cuchillos convertidos en arsenal del rencor, y un cuerpo que, más que herido, se encuentra repleto de

dolor. Las imágenes contraponen el antiguo heroísmo (Libertador, gloria y poder, general, héroe / victorioso, monumento) con un creciente desencanto que culmina en el tópico del *memento mori*: las imágenes del río, el polvo, la evaporación y los añicos; el cadáver en la carreta, la desaparición de lo conseguido, la desnudez, la falta de identificación y la igualación del cuerpo muerto. Estas imágenes se acumulan, preceden y anticipan el verso final, desdoblado para una mayor rotundidad: el Libertador convertido en precursor de las patas de las moscas que crecen en su cadáver.

En consecuencia, los últimos fragmentos adquieren un carácter fúnebre, con una voz del recuerdo que parece venida del más allá:

Ahora el viento. ¿Va con él nuestro futuro,
moneda del otoño? ¿Hay futuro?
¿Está en las monstruosas medialunas pétreas
en mitad del desierto enrojecido,
ostras gigantes rayadas por los lápices
del viento? ¿Es la ambición el viento,
como el odio miles de años dictador?

¡Vientovientovientovientoviento!

Llámalo así para que no me abata,
como una niña que tiene a su cometa
rota el ala: sujétame, mía, al final
del hilo.

Otra vez estoy de más, sobramos
en Palacio mis asuntos y yo, estorba
el ex dios con su fama de trincheras y de camas,
tal vez pasó mi tiempo y toque a otro
recoger el delirante vítor en estas u otras plazas
o en tus piernas.

Y no tengo derecho
sino a una melancolía de muerto antes de tiempo.
(175)

Estos versos, que claman al viento con una insistencia contagiada a la propia forma, inciden en un temprano olvido cívico: como borrado por esas ráfagas, el futuro ansiado por el libertador parece imposible, en un nuevo recordatorio de la repetición de una historia negativa. De este carácter patriótico, el sujeto regresa rápidamente hacia el carácter personal y la temática amorosa, anticipada en los versos anteriores y asumida, de lleno, en los próximos:

Me hago una difícil compañía, desterrado
a mis huesos. Y tú te sacudiste mi presencia,
esa mosca de amor –frenético su estorbo–

que te hacía o sombra o mal agüero,
¿Quiere decir que se podía, di, sí podía
despegarse de mi piel tu piel, duplicarse
el cuerpo? ¿No iba a ser para siempre
el furioso amor que se golpeaba
en su propia frontera?

Entonces tú, alguien
dentro de ti –¿quién?– enviudaba.
Todavía tu miel se adhiere a mis vacíos
y, embalsamado de ti, momia viva, no soy
sino este amoroso proyecto de difunto,
metro y medio de esqueleto y pergamino
y un voluntarioso tapón de cera en la garganta
para no llamarte a gritos.

Me toco
para comprobar que fuiste, que me queda
un resto del emparejamiento: tanto tiempo
metido en ti ¿no eras tú mi molde?

¿No habrá
una barca que me regrese desde la agonía
para atracar en las aguas de tu enagua,
o una mandarina estrujada por mi lengua
en tus dientes, una sábana donde encontrar
una línea del paisaje que amaneció en tu espalda?

Tus veinte uñas en escuadras ¿a qué armas
se estarán enfrentando, adoradoramente,
contra qué hombros, raspándote del alma
mi inicial?

(175-176)

El tono sentimental domina, de nuevo, estos versos por completo: las visiones de la muerte sirven para una canción de desengaño, en la que se recrimina a la amada el abandono y el olvido, en una confusión entre ambos tópicos, que acaban entrelazados, como ejemplifican especialmente los versos finales, uniendo la alusión sexual explícita y la esencialidad espiritual casi platónica. Acercándose a los tópicos de la canción popular, como el bolero o el tango, la voz da cabida a los celos e, incluso, a la recriminación:

Qué libertaste en mí, rehén nocturna
de mi aburrimiento, qué ibas a libertar, libertadora.
A qué tanto cambiar las vendas y cuidarme
esa muerte que empezaba a tutearme y desclavar
el cerco de piel y besos que me habría protegido,
a qué atrasar mi propio desarraigo, entremetida.

Era mejor, hubiera sido, que asesinadamente
muera, y no este jugar a Lázaro en la cama,
hoy su cadáver bajo la camisa. Por qué
más bien no lo viviste, acercándole

tu animal de pelo, y no lo respiraste
hasta acabarlo. La muerte hoy le dolería
nada.

Ahora ya es después, sin libertad, sintigo,
sin algo de patria viva que llevarme en secreto,
solo en mi cama de viudo y derrotado,
territorio de pena, asunto concluido.

(177)

El lenguaje metafórico y el contenido recuerdan la voz del propio poeta en composiciones ajenas a su etapa histórica. Definitivamente, la máscara lírica ha dejado de ser un intento cronístico, y este monólogo únicamente la emplea como pretexto para el canto amoroso. No se busca representar a Bolívar en términos históricos, cuyas referencias ya apenas aluden a una salvación de la muerte que, aunque tiene base real, no deja de ser parte de la tópica romántica: el Libertador se convierte en representante de todo enamorado abandonado, en una vida carente de sentido.

El final del poemario se acerca a la poesía amorosa más tradicional, con una sensación incluso aurisecular. Si estos versos han llevado el tópico quevedesco del amor más allá de la muerte hasta su formulación explícita, la última estrofa se acerca todavía más a aquellos sonetos amorosos. El final regusto conceptista, con el juego paradójico que resalta la dependencia amorosa, culmina con dos sugerentes endecasílabos, verdadera *rara avis* en la poética del autor que remarca ese vínculo. La misma forma, con su aproximación a los clásicos, nos recuerda que este interés amoroso ha sustituido, plenamente, el valor documental:

Tal vez triunfamos tanto de los demás que nos faltaba
el insípido heroísmo de vencernos: somos, creo,
los últimos enemigos que quedamos, pues no fuimos
ni el uno junto al otro victoriosos,
ni el uno sobre el otro exterminados.

(178)

CONCLUSIONES

El objetivo de la presente tesis doctoral ha sido realizar un análisis de *Los cuadernos de la Tierra*, serie de poemarios de Jorge Enrique Adoum, como ejemplo representativo de las relaciones entre la historia y la poesía hispanoamericana de mediados del siglo XX. Considerada la escasez de estudios, tanto individuales como comparativos, sobre esta cuestión, hemos tratado de plantear un acercamiento ecléctico a este objeto de estudio, mediante la coordinación de recorridos metodológicos de diverso cuño.

A partir de ese centro temático, se ha emprendido un acercamiento general a la producción poética del escritor ecuatoriano. Con base en las investigaciones ya realizadas acerca de la obra adoumiana, se ha buscado cuestionar algunos de los principales lugares comunes para trazar un plano comprensivo: a la sombra de la influencia inicial del vanguardismo de Pablo Neruda en sus primeras obras, y a la zaga después de los nombres más sonoros de la poesía comunicante, la lírica de Jorge Enrique Adoum no ha escapado al encasillamiento de una u otra etiqueta, siempre ligeramente fuera de foco. A partir de esas taxonomías estrictas, hemos tratado de definir la figura de este autor, precisamente, como uno de los modelos que condensan la evolución de uno a otro polo, resumiendo una de las líneas dominantes durante estos años.

Del corpus escrito por el autor se desprende una pluralidad de paradigmas poéticos, en una búsqueda constante que responde a una personalidad individual determinada por una doble preocupación, ética y estética. Su progresión se explica por esta dualidad, que se extenderá en diversas etapas poéticas, con unas peculiaridades estilísticas y temáticas que se ha intentado reseñar. Los períodos marcados por el interés histórico e identitario, el compromiso y la implicación política y, por último, el desengaño y la experimentación no son compartimentos estancos, sino respuestas heterogéneas a unas mismas preocupaciones vitales y

artísticas, mantenidas a lo largo de los años. La revisión de los principales ejes temáticos, el recuento de tópicos e imágenes recurrentes, y la paulatina transformación lingüística, proceso no exento de anticipaciones y regresiones dentro de un movimiento lineal, nos permite comprender la coherencia de esta trayectoria. Si bien nos hemos delimitado a la producción poética, también ha sido nuestro interés incidir en algunos puntos en común con el resto de la obra del autor y, en especial, hacer dialogar sus versos con sus reflexiones acerca de la poesía en general o su obra en particular.

Como planteamos en la introducción, la índole de la poesía adoumiana nos parecía requerir un estudio de sus correspondencias con el panorama poético tanto ecuatoriano como latinoamericano. Fruto de su tiempo, esta obra se inicia bajo el peso de una tradición poética nacional emergente, y se desarrolla, en sus años centrales, durante uno de los momentos de mayor internacionalización cultural del continente, entre el impulso de la Revolución cubana y el desencanto y el exilio causados por las dictaduras de los años posteriores.

El acercamiento al marco espaciotemporal de la poesía ecuatoriana en torno a mediados de la pasada centuria demuestra una riqueza que no encuentra paralelo en su escasa circulación y estudio internacionales; este desequilibrio podría explicarse, sin duda, por razones tanto coyunturales como endémicas, y tanto internas como externas a las propias fronteras de un país ubicado, física y, a menudo, mentalmente en la periferia de la periferia. Frente a esta falta de presencia, nuestro enfoque crítico ha optado por una perspectiva intergeneracional, que mostrara diacrónicamente el movimiento de una determinada línea poética que nos resulta especialmente definitoria.

Según se concluye del horizonte poético descrito, la representación de la identidad ecuatoriana resulta medular desde finales de los años veinte hasta, al menos, bien entrados los sesenta. El lapso cronológico seleccionado, en torno a la década del cincuenta, se encuentra motivado por un argumento de continuidad de los actores culturales, pues en estas fechas coinciden en activo las tres primeras grandes generaciones de la lírica nacional: como demuestra la evolución poética que estas configuran, la primera de ellas inicia un recorrido, tanto temático como estilístico, que se expande y perfecciona con la labor de las dos subsiguientes, en un itinerario no exento de múltiples interconexiones.

El quehacer poético de los que pueden ser considerados tres de los principales representantes de cada una de estas promociones prueba, perfectamente, la importancia de estos vínculos intergeneracionales. Jorge Carrera Andrade, César Dávila Andrade y Jorge Enrique Adoum personifican un estadio diferente de ese movimiento identitario, que hemos resumido

como un viaje desde el paisaje hacia el habitante y la historia nacionales. A finales de los años cincuenta, los tres coinciden en acometer una empresa de índole épico-lírica, en un viaje a los orígenes compartido no solo por buena parte de la poesía ecuatoriana del momento, sino por autores de toda América Latina.

La necesidad de un replanteamiento histórico e identitario panamericano se refleja, en la poesía en torno al medio siglo, en una ampliación de los modelos genéricos establecidos: esta representa, por un lado, un movimiento de recuperación de un modelo clásico, el de la épica, relegado en la modernidad a los límites de la novela; este rescate, sin embargo, no está exento de una subversión de aquellos moldes pues, por otro lado, no supone un olvido de los valores líricos hacia los que se ha movido el género en esa misma evolución moderna. Es por eso que, de manera insistente, la crítica ha requerido de la utilización de etiquetas que ubican este movimiento poético entre la lírica y la épica.

Este proceso tiene mucho que ver con la apertura tanto estilística como argumental que va desde la poesía impura, como cuestionamiento del ensimismamiento vanguardista, hacia la asunción de los postulados de la poética comunicante: la poesía abre sus posibilidades a todo aquello anteriormente considerado antipoético, como lo político, lo social o lo cotidiano. Dentro de este panorama de ampliación general, no faltará un pequeño grupo de poetas que trate de proponer la revisión de la historia americana desde una peculiar idiosincrasia: sus versos se distinguen por la unión de lo político y lo personal, la creación de máscaras líricas y los juegos de perspectiva y el afán cronístico y plural, que, no obstante, no impiden una profunda subjetividad; la carga ideológica de estos versos responde a postulados ideológicos de izquierdas, al cuestionamiento de la historia oficial o la recuperación de la visión de los vencidos, de acuerdo siempre con el punto de vista autoral. Esta toma de conciencia, tanto de productores como de receptores, apela no tanto al conocimiento exacto cuanto a la emoción sentimental, como en definitiva corresponde al género.

De acuerdo con esta breve panorámica, hemos tratado de responder, al menos desde una óptica determinada, a ciertas cuestiones que se encontraban entre los objetivos iniciales de este proyecto. La literatura histórica ha sido un campo de trabajo –de creación y de crítica– largamente incursionado durante las últimas décadas. No cabe duda de que el principal reclamo, a la zaga del éxito, resulta la novela histórica, que ha logrado encontrar gran reconocimiento de público y crítica. Pero, si comparamos con la presencia de estas mismas problemáticas en las investigaciones acerca del teatro y el ensayo, resultan llamativos los escasos intentos de plantear unas mismas razones respecto a la poesía, más allá de algunos casos

aislados: la primera respuesta la apuntan ya estas palabras, pues los estudios de poesía tienden, de manera clara, a valorar la obra individual por encima de las corrientes comunes, acaso todavía en deuda con el afán romántico de la originalidad; además, las particularidades del género dificultan estas relaciones con la historia, como hemos tratado de exponer. Con todo, la ideación teórica desarrollada no es más que un posible punto de partida para posteriores matizaciones, ampliaciones o correcciones, ante la necesidad de dar respuesta a una poesía que, durante estos años, se relaciona estrechamente con la historia en todos sus sentidos: esta recuperación del pasado es solo una de las facetas que, de hecho, incardina las otras, como son el testimonio y la denuncia del presente y el afán utópico; los tres ejes temporales resultan cardinales en la poesía del momento. Esta propuesta, en cualquier caso, supone una reflexión previa que nos ha permitido adentrarnos, de lleno, y desde apreciaciones variadas, al estudio de *Los cuadernos de la Tierra*.

La condición épico-lírica de este conjunto de poemarios es un aspecto asumido por el propio autor, como prueba el prefacio a esta obra. A lo largo de estas páginas preliminares, el autor reflexiona sobre su obra y actúa como mediador de su recepción. Con sus propias palabras como punto de inicio, hemos intentado definir esta obra y sus intereses como un ciclo poético en evolución permanente: pese al abandono del proyecto inicial, que Adoum contempla como un fracaso, nuestro análisis temático y formal nos permite plantear la coherencia evolutiva de esta serie, tanto de manera interna como respecto a la totalidad de la obra poética del autor.

Los postulados acerca de la intertextualidad y la paratextualidad nos permiten, también, acceder a una mejor comprensión de los intereses históricos de estos versos. Adoum ha demostrado un interés prolongado por la identidad y el pasado nacionales, hasta el punto que estos temas entretienen, como un hilo de Ariadna, muchas de sus palabras a lo largo de medio siglo de producción. Las alusiones directas por parte del autor a los procesos, los agentes o las consecuencias de los principales acontecimientos históricos, además de la relación con la historiografía, evidenciada a través de los textos citados en su obra poética, nos permiten comprender mejor la creación literaria adoumiana. Este diálogo múltiple facilita el entendimiento del proceso de conversión del material histórico en materia poética, permitiéndonos, de este modo, trazar la génesis y los funcionamientos de la poesía histórica de Jorge Enrique Adoum.

El análisis de la forma y el lenguaje de *Los cuadernos de la Tierra* incide, a su modo, en la doble condición épico-lírica de este ciclo. La lengua poética adoumiana se caracteriza,

en todos sus niveles, por una serie de procedimientos de carácter barroco e índole irracionalista, cuya razón de ser es la representatividad histórica: la unión, en el mismo centro de la palabra poética, del apunte testimonial y la interpretación emotiva del mismo. Los diferentes recursos léxicos, sintácticos, rítmicos, visuales y tropológicos funcionan, al unísono, para lograr ese interés básico, de acuerdo con variados mecanismos de profusión e irracionalismo. Aunque el centro estilístico básico permanece, la evolución interna del conjunto se muestra en el propio lenguaje: entre los tanteos iniciales y la búsqueda de superación posterior, la poesía adoumiana llega a ser plenamente indesligable de la historia, pues tanto el material lingüístico como la imaginación metafórica acaban impregnados de sentidos provenientes de aquella.

El interés cronológico-narrativo de la obra y su propio desarrollo disponen un análisis igualmente progresivo, más que plenamente temático. Este enfoque nos permite incidir en la paulatina transformación lingüística del ciclo y, ante todo, comprender mejor su contenido cronístico. En consecuencia, en nuestro análisis del contenido hemos pretendido mantener una unidad básica, en un intento por destacar aquellos elementos comunes, pero favoreciendo también la explicación individual de cada uno de los textos. A lo largo de este viaje por *Los orígenes*, *El enemigo y la mañana*, *Dios trajo la sombra*, *Eldorado*, *Las ocupaciones nocturnas* y *Tras la pólvora*, *Manuela*, hemos tratado de desentrañar el proceso de creación poética a partir de los referentes previos, al mismo tiempo que de reseñar aquellas ideas que irradian de uno a otro poemario, trazando un tapiz tramado y, en ocasiones, intrincado.

A medida que avanza esta narración, el sujeto poético representa una toma de conciencia histórica. Más allá de cualquier tipo de objetividad e, incluso, de una postura política determinada, la subjetividad de la obra responde a una actitud que es, ante todo, moral y sentimental: el poeta inicia este proyecto en busca de un sentido para el presente y de una explicación histórica, y paulatinamente encuentra una razón de ser para la nacionalidad, sustentada en la unión con la naturaleza y los antepasados, y un motivo para la lucha, justificado por la secular opresión del pueblo. La empresa alcanza uno de sus momentos centrales en la recuperación de la visión de los vencidos, como contrapeso a una conquista hispánica todavía influyente en la sociedad. La llegada a la colonia conlleva, también, la confirmación definitiva de que esos abusos observados desde el origen y prolongados a lo largo de la historia son, todavía, los mismos que vulneran el presente. A través de este recorrido por la historia, *Los cuadernos de la Tierra* suponen uno de los intentos fundamentales, no solo en el país, sino en todo el continente, de una poesía que, a mediados del siglo XX y en una nueva

formulación de la larga tradición de la poesía americanista, trata de comprender su historia y su identidad.

En el ya citado «Para una reflexión sobre la poesía», con el que Adoum abre la edición última de sus obra poética –y, por tanto, culmina su reflexión sobre ella–, nuestro autor regresa sobre la importancia del descubrimiento y la conquista, para la que recupera la valoración de Pablo Neruda:

«Se llevaron el oro y nos dejaron las palabras», decía Neruda hablando de los conquistadores. Quiero entender que nos dejaron las lenguas que no pudieron llevarse y, en trueque con otras riquezas, su lengua batida por los pueblos ibéricos, purificada por los poetas –Garcilaso, San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Lope, Calderón...– y, no por azar, precisamente en los primeros años de esa conquista que hizo posible, al otro lado del mar, el Siglo de Oro. De ahí que esa lengua nos pertenezca, porque nos fue dada a cambio de lo que nos quitaron. De ahí, también, que los más altos creadores de la lengua española en España sean, en cierto modo, nuestros (2008: 16).

Tras matizar la afirmación del chileno, con una visión bastante menos idealista respecto a ese trueque histórico, reivindica del mismo modo el valor de la palabra; en consecuencia, inicia una recuperación de la propia tradición poética hispanoamericana, incorporada desde entonces a ese ámbito creador de la lengua española:

[P]or una jugada de la dialéctica, el habla dominante –la de la ilustración, la justicia, la educación– fue martillada y moldeada aquí, en las siembras y en la almohada, entre dos latigazos o dos rezos. A diferencia de lo que ocurre con el proceso, a veces empobrecedor, de la aculturación, y con el otro, no siempre terminado, del sincretismo, América le devolvió a España un habla diferente, mestizada, enriquecida por todos los aportes que fueron a parar en su cauce. Y tuvo orgullo de esa lengua suya, porque por ella pudo ser original, único, el canto de los más altos: Darío, Vallejo, Huidobro, Neruda, Pellicer, Borges, Gironde, Gelman... Y no es casual el hecho de que cuatro de los cinco premios Nobel de Literatura que Latinoamérica le ha dado al mundo, en menos de cincuenta años, sean poetas (2008:16-17)

A lo largo de estas páginas, nuestro autor refiere no pocos de los numerosos ejemplos de ese enriquecimiento del habla que supone la poesía americana: la «exaltación telúrica» de Gabriela Mistral, el «testimonio hispánico del simbolismo» que supuso Rubén Darío, la «interpretación de México» emprendida por López Velarde, la «geografía indómita» ecuatoriana vista por Gonzalo Escudero y Jorge Carrera Andrade, la «visión regionalista del terruño» de Leopoldo Lugones, el «nacionalismo literario» de Borges, la «exacerbación poética de lo americano» de Neruda, la representación de Dávila Andrade de «sus antepasados aborígenes», el «memorial» de la historia del continente de Ernesto Cardenal, el «sacudimiento del lenguaje en el que iban a asentarse el léxico poético y la sintaxis del “cholo”» logrado por

Vallejo, la poesía como «género fagocitario» propuesta por León de Greiff, las «voces negras» y el «ritmo de sus sonos» incorporados por Nicolás Guillén, la antipoesía de un «continente díscolo» de Nicanor Parra, la canción como «alta poesía» de Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra, la subversión del Siglo de Oro por Carlos Germán Belli, las preguntas «en habla de Buenos Aires» de Juan Gelman o la «profecía» confiada en la justicia y la independencia que, entre algunos de los ya citados, suma a Alberto Hidalgo, Mario Benedetti, José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton, Francisco Urondo, Otto René Castillo, Javier Heraud o Víctor Jara (2008: 17-20). En la trayectoria resumida en esos nombres,

la creación poética latinoamericana correspondía a un continente en el segundo día de la Creación y, escrita por poetas modelados con el barro de esa geografía, expresaba, sin siquiera proponérselo, su originalidad: ni indio ni blanco, a duras penas mestizo, provinciano frente al cosmos que le escapaba de las manos porque más cercano y doloroso era el mundo (2008: 18).

Todos ellos

recrearon el discurso poético aprendido de memoria, elevaron audazmente a poesía la lengua cotidiana para cantar el hecho cotidiano o incorporar la historia, trizada o heroica, en el poema y hasta la profecía. Y todos –ejemplo de lo que de esponja cultural tiene América Latina– con el oído atento al rumor del mundo (2008: 19).

En ese recuento generoso y en esas características se retrata el mismo Jorge Enrique Adoum: en esa actitud, en esa tradición y en ese enriquecimiento de la lengua y la poesía se inscribe, también, su propio nombre.

CONCLUSIONS

The objective of this doctoral thesis was to perform an analysis of *Los cuadernos de la Tierra*, a collection of poetry books by Jorge Enrique Adoum that vividly illustrate the relations of mid-twentieth century Latin American poetry with history. Considering the scarcity of both individual and comparative studies about this topic, we attempted to apply an eclectic approach to our object of study, through the coordination of methodological paths of various kinds.

In line with this central theme, we adopted a general approach to the Ecuadorian writer's poetic production. On the basis of previous studies on the author, we outlined an extensive plane, which questioned a number of commonplace perspectives on his work. Initially in the shadow of Pablo Neruda's avant-garde writings, Jorge Enrique Adoum's poetry then trailed behind the most illustrious names in communicative poetry and did not escape categorisation. But the labels attributed to him have always been slightly out of focus. Using these strict taxonomies as a point of departure, we attempted to define Adoum's work precisely as a model that condensed an evolution from one extreme to another, encapsulating one of the dominant currents of the period.

The author's corpus presents a plurality of poetic paradigms, in a constant pursuit that is proper to a personality marked by a twofold, ethical and aesthetic concern. His progression owes to this duality, which went through various poetic stages, revealing a number of stylistic and thematic peculiarities that we attempted to capture. The periods characterised by an interest in history and identity, political engagement and involvement and, finally, disappointment and experimentation are not watertight compartments. They are heterogeneous responses to the same vital and artistic concerns, that remained consistent over the years. The review of the main thematic pillars, the counting of recurrent topics and

images, and the gradual linguistic transformation were not without forwards leaps and turnarounds, all within a linear movement. And they allow us to understand the coherence of this trajectory. We limited the review to the author's poetic writings, but it was also relevant to emphasise the common points with the rest his work. In particular, it was interesting to have his own reflections on poetry generally, or his own specific work, enter into a dialogue with his verses.

As we stated in the introduction, the nature of Adoum's poetry seemed to require a study on its relationship with both the Ecuadorian and Latin American poetic scene. His work, as a fruit of its time, began under the influence of an emerging national poetic tradition, and developed, in its central years, during one of the greatest cultural internationalisation eras of the continent, i.e., between the impetus of the Cuban revolution and the disenchantment and exile caused by the subsequent dictatorships.

The approach to the space-time framework of Ecuadorian poetry around the mid-twentieth century shows a richness that is unparalleled in its scant international circulation and study. This imbalance is motivated, undoubtedly, by both conjunctural and endemic. And there were other factors that were both internal and external to the very borders of a country that is, physically and often even mentally, on the periphery of the periphery. Given this lack of presence, our critical approach opted for an intergenerational perspective, one that would diachronically show the movement of a particularly determinative poetic line.

The poetic horizon described allows us to conclude that the representation of Ecuadorian identity was a core issue from the late twenties until well into the sixties at least. The 1950s time span was selected due to the continuity of cultural actors and poetic evolution: at this time, the first three great generations of national lyricism were actively making thematic and formal advances together.

The poetic endeavours of three of the major representatives of each of these groups is a perfect illustration of the major role of these links. Jorge Carrera Andrade, César Dávila Andrade and Jorge Enrique Adoum personify different stages of that identity movement, which we have summarised as a journey from landscapes to inhabitants and history. At the end of the fifties, the three shared the desire to undertake an epic-lyrical enterprise, travelling back to the origins. This pursuit was common not only to a large part of the Ecuadorian poets of the time, but to authors from all over Latin America.

The need to rethink a Pan-American history and identity was reflected in mid-century poetry through an extension of the generic models that had been established until then. On

the one hand, one movement consisted of recovering a classic model, that of the epic model, that had been relegated, in modernity, to the limits of the novel. This rescuing, however, unfolded through the subversion of the preceding moulds. On the other hand, this did not imply that the lyrical values—towards which the genre had shifted within that very same modern evolution—were forgotten. That is why the critique has persistently required labels to situate this poetic movement between lyrical and epic categories.

This process is closely related to the stylistic and argumentative openness that goes from impure poetry, as a questioning of avant-garde self-absorption, to the assumption of the postulates of communicative poetics: poetry opens its possibilities to all that was previously considered antipoetic, such as political, social or mundane themes. Within this context of general expansion, a small group of poets proposed a revision of American history based on peculiar the following idiosyncrasies: the distinctive joining of political and personal components; lyrical disguises; a play on perspectives; and chronistic and plural pursuits. These characteristics do not, however, preclude a profound subjectivity. The ideological load of these verses follows Marxist orientations, questioning official history, or recovering the vision of the vanquished. And they are always based on the author's viewpoint. This awareness, whether that of the producer or the receiver, is less directed towards some exact knowledge than towards sentiment and emotions, an approach that ultimately corresponds to the genre.

With this brief overview, we attempted to answer—from a certain perspective at least—certain questions included in the initial objectives of this project. Over the last decades, important inroads have been made into the field of historical literature work—of creation and criticism. Indubitably, the main success is the historical novel, that has received the unanimous recognition of the public and critics alike. But if we perform a comparison with theatrical and essay genres, there have been strikingly few attempts (beyond a few exceptional cases) to raise the same arguments regarding poetry. The first answer is already contained in these words: poetry studies clearly tend to value individual work as opposed to common currents, a stance which perhaps still owes to the romantic pursuit of originality. In addition, as we have attempted to show, the particularities of the genre are an impediment to these links with history. The theoretical ideation developed, however, is no more than a possible starting point for subsequent nuances, extensions or corrections, given the need to embrace a poetry that, over the years, has been closely related to history in all senses of the word. This recovery of the past is only one of the facets that, in fact, encapsulate the others,

such as the testimony and denunciation of the present and utopian pursuits. The three temporal axes are cardinal in the poetry of the moment. This proposal, in any case, led to prior reflections that allowed us to fully undertake, from various perspectives, the study of *cuadernos de la Tierra*.

As demonstrated in his preface, Adoum himself assumes the epic-poetic condition of his poetry book collection. Throughout his preliminary pages, the poet reflects on his work and acts as a mediator of its reception. We attempted to define his work and interests as a continually evolving poetic cycle based on his own words: despite the abandonment of his initial project—regarded by Adoum as a failure—our analysis allowed us to set out an evolutionary coherence within the collection, both internally and with respect to the totality of the author's poetic work.

The intertextuality and paratextuality postulates also allowed us to build a better understanding of the historical interests of these verses. Jorge Enrique Adoum showed a prolonged interest about the national identity and the national past, to the point that they are interwoven, like the thread of Ariadne, into many of his words throughout half a century of production. The author's direct allusions to the processes, agents or consequences of the main historical events, in addition to their relationship with historiography—based on the text consultations we know of—allow us to better understand Adoum's poetic creative process. This multiple dialogue facilitates the understanding of the conversion process of historical material into poetic matter, thus allowing us to trace the genesis and workings of Jorge Enrique Adoum's historical poetry.

The analysis of the form and language of *Los cuadernos de la Tierra* has a specific effect on the dual epic-lyrical condition of this cycle. Adoumian poetic language is characterised, at all levels, by a series of baroque irrational processes, whose *raison d'être* is historical representativeness, and that is the union of the testimonial note and its emotional interpretation at the very heart of the poetic word. Lexical, syntactic, rhythmic, visual and tropological procedures intertwine towards that essential interest, according to different processes of profusion and irrationalism. Although a basic stylistic core remains, the internal evolution of the whole is revealed in the language itself: from initial experiments to his later improvements, Adoumian poetry becomes fully inseparable from history, since both the linguistic material and its metaphorical imagination become ultimately impregnated with historical meanings.

The chronological-narrative interest of the work and its internal evolution lead to an equally progressive analysis, rather than a fully thematic one. This approach allowed us to insist on the gradual linguistic transformation of the cycle and, above all, to a better understanding of its chronistic content. Consequently, in our argument analysis, we tried to maintain a basic unity, in an attempt to highlight those common elements, while also favouring a distinct explanation of each text. Throughout this journey along *Los orígenes, El enemigo y la mañana, Dios trajo la sombra, Eldorado, Las ocupaciones nocturnas y Tras la pólvora, Manuela*, we sought to unwind the poetic creation process using previous references. In doing so, we also reviewed the thematic axes that emanate from one poetry book to another, weaving a tapestry that is, at times, intricate.

As the narrative progresses, the poetic subject represents a historical awakening. Beyond any kind of objectivity or even a given political position, the subjectivity of the work corresponds to a prevailing moral and sentimental position: the poet begins by searching for a meaning of the present and a historical explanation. He gradually finds a *raison d'être* for nationality, a union with nature and ancestors, and a reason for the struggle, in the spirit of a secularly oppressed people. The project reaches a pivotal stage as it recovers the vision of the vanquished, as a counterweight to a Hispanic conquest, which is still influential in society. The arrival in the colony also entails the definitive confirmation that these abuses, observed from the start and prolonged throughout history, are still the same ones that are violating the present. Along this journey through history, *Los cuadernos de la Tierra* represent a major poetic attempt, not only in the country, but throughout the continent to reshape, in the mid-twentieth century, the long Americanist tradition and to understand the history and identity of the continent.

In the “Para una reflexión sobre la poesía” mentioned earlier, with which Adoum opens the last edition of his poetic works—and, therefore, in which his reflection reaches a climax—, our author returns to the subject of the importance of discovery and conquest. For this, he recovers Neruda's assessment:

Se llevaron el oro y nos dejaron las palabras», decía Neruda hablando de los conquistadores. Quiero entender que nos dejaron las lenguas que no pudieron llevarse y, en trueque con otras riquezas, su lengua batida por los pueblos ibéricos, purificada por los poetas –Garcilaso, San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Lope, Calderón...– y, no por azar, precisamente en los primeros años de esa conquista que hizo posible, al otro lado del mar, el Siglo de Oro. De ahí que esa lengua nos pertenezca, porque nos fue dada a cambio de lo que nos quitaron. De ahí, también, que los más altos creadores de la lengua española en España sean, en cierto modo, nuestros (2008: 16).

Having nuanced the Chilean's statement, he adopts a much less idealistic vision of the historical trade off and claims the value of words in the same way. He then begins to vindicate the Hispanic American poetic tradition itself, incorporated into that creative field of the Spanish language:

[P]or una jugada de la dialéctica, el habla dominadora –la de la ilustración, la justicia, la educación– fue martillada y moldeada aquí, en las siembras y en la almohada, entre dos latigazos o dos rezos. A diferencia de lo que ocurre con el proceso, a veces empobrecedor, de la aculturación, y con el otro, no siempre terminado, del sincretismo, América le devolvió a España un habla diferente, mestizada, enriquecida por todos los aportes que fueron a parar en su cauce. Y tuvo orgullo de esa lengua suya, porque por ella pudo ser original, único, el canto de los más altos: Darío, Vallejo, Huidobro, Neruda, Pellicer, Borges, Gironde, Gelman... Y no es casual el hecho de que cuatro de los cinco premios Nobel de Literatura que Latinoamérica le ha dado al mundo, en menos de cincuenta años, sean poetas (2008:16-17).

Throughout these pages, he lists a multiplicity of examples of that enrichment of speech proper to American poetry: the “telluric exaltation” of Gabriela Mistral, the “Hispanic testimony of symbolism” of Rubén Darío, the “interpretation of Mexico” undertaken by López Velarde, the Ecuadorian “untamed geography” of Gonzalo Escudero and Jorge Carrera Andrade, the “regionalist vision of the terroir” of Leopoldo Lugones, the “literary nationalism” of Borges, the “poetic exacerbation of all things American” of Neruda, the representation of Dávila Andrade of “his aboriginal ancestors”, the “memorial” of the history of the continent of Ernesto Cardenal, the “shaking of the language in which the poetic lexicon and the syntax of the *cholo* were going to settle” achieved by Vallejo, the poetry as a “phagocyte genre” proposed by León de Greiff, the “black voices” and the “rhythm of their sounds” incorporated by Nicolás Guillén, the anti-poetry of an “unruly continent” by Nicanor Parra, the song as “high poetry” by Atahualpa Yupanqui and Violeta Parra, the subversion of the Golden Age by Carlos Germán Belli, the questions in the “popular speech of Buenos Aires” by Juan Gelman or the “prophecy” entrusted to justice and independence to which we must add, among some of those mentioned above: Alberto Hidalgo, Mario Benedetti, José Emilio Pacheco, Antonio Cisneros, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton, Francisco Urondo, Otto René Castillo, Javier Heraud or Víctor Jara (2008: 17-20, the translation of the terms quoted is ours). In the trajectory traced by these names,

la creación poética latinoamericana correspondía a un continente en el segundo día de la Creación y, escrita por poetas modelados con el barro de esa geografía, expresaba, sin

siquiera proponérselo, su originalidad: ni indio ni blanco, a duras penas mestizo, provinciano frente al cosmos que le escapaba de las manos porque más cercano y doloroso era el mundo (2008: 18).

All of them

recrearon el discurso poético aprendido de memoria, elevaron audazmente a poesía la lengua cotidiana para cantar el hecho cotidiano o incorporar la historia, trizada o heroica, en el poema y hasta la profecía. Y todos –ejemplo de lo que de esponja cultural tiene América Latina– con el oído atento al rumor del mundo (2008: 19).

This generous account and these characteristics portray Jorge Enrique Adoum: his own name is also inscribed in that attitude, in that tradition and in that enrichment of language and poetry.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ADOUM, Jorge Enrique, *Ecuador amargo*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1949.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Carta para Alejandra*, Quito, La Andariega, 1952a.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Los cuadernos de la Tierra: Los orígenes y El enemigo y la mañana*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952b.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Notas del hijo pródigo*, Quito, Editorial Rumiñahui, 1953.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Relato del extranjero*, Quito, Publicaciones del Ateneo Ecuatoriano, 1955.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Poesía del siglo XX*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Dios trajo la sombra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1959.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Eldorado y Las ocupaciones nocturnas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Los cuadernos de la Tierra*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1963.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Yo me fui con tu nombre por la tierra*, Quito, Edición clandestina sin pie de imprenta, 1964.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Informe personal sobre la situación*, Madrid, Aguaribay, 1973.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Entre Marx y una mujer desnuda*, México, Siglo XXI Editores, 1976.
- ADOUM, Jorge Enrique, *No son todos los que están. Poemas, 1949-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

- ADOUM, Jorge Enrique y César Álvarez, *Ecuador, imágenes de un pretérito presente*, Quito, Editorial El Conejo, 1981a.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Teatro*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1981b.
- ADOUM, Jorge Enrique, *La gran literatura del 30*, Quito, Editorial El Conejo, 1984.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Los cuadernos de la Tierra*, Guayaquil, Ediciones de la Universidad de Guayaquil, 1988.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Sin ambages: textos y contextos*, Quito, Planeta del Ecuador, 1989.
- ADOUM, Jorge Enrique, «El proceso de emancipación no ha concluido», en VV.AA., *1492-1992. La interminable Conquista. Emancipación e identidad de América Latina 1492-1992*, México, Joaquín Mortiz – Planeta, 1990, pp. 257-261.
- ADOUM, Jorge Enrique, *El tiempo y las palabras (antología)*, México, Libresa, 1992a.
- ADOUM, Jorge Enrique (ed.), *Poésie équatorienne du XXe siècle d'expression espagnole*, Genève, Éditions Patiño, 1992b.
- ADOUM, Jorge Enrique, *El amor desenterrado y otros poemas*, Quito, Editorial El Conejo, 1993.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Ciudad sin ángel*, México, Siglo XXI Editores, 1995.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Los amores fugaces (Memorias imaginarias)*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Antología poética (1949-1998)*, Madrid, Visor, 1998a.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Guayasamín: el hombre, la obra, la crítica*, Nüremberg, Verlag Das Andere, 1998b.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Poesía viva del Ecuador –siglo XX–*, Quito, Libresa, 1998c.
- ADOUM, Jorge Enrique, *... ni están todos los que son*, Quito, Editorial Eskeletra, 1999a.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Mirando a todas partes*, Quito, Seix Barral, 1999b.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Ecuador: señas particulares*, Quito, Eskeletra, 2007 [1ª edición: 1997; 2ª edición corregida y aumentada, 2000].
- ADOUM, Jorge Enrique, *De cerca y de memoria –lecturas, autores, lugares–*, Quito, Archipiélago, 2010 [2002].
- ADOUM, Jorge Enrique, *Aproximación a la paraliteratura*, Quito, Archipiélago, 2006.
- ADOUM, Jorge Enrique (ed. y selecc.), «... y en el cielo un huequito para mirar a Quito» – *la ciudad, la poesía–*, Quito, Archipiélago, 2004.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Obras (in)completas: I. Poesía*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005a.

- ADOUM, Jorge Enrique, *Obras (in)completas: II. Ensayo*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005b.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Obras (in)completas: III. Periodismo y teatro*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005c.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Obras (in)completas: IV Testimonio*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005d.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Obras (in)completas: V Narrativa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005e.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Obras (in)completas: VI Narrativa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2005f.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Poesía hasta hoy (1949-2008)*, 2 vols., Quito, Archipiélago, 2008a.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Poesía hasta hoy (1949-2008)*, Caracas, Monteávila Editores, 2008b [¿2010?].
- ADOUM, Jorge Enrique, *Claudicación intermitente (antología)*, Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008c.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Los cuadernos de la Tierra*, Quito, Colección Bicentenario Ministerio de Cultura – El Telégrafo, 2008d.
- ADOUM, Jorge Enrique, *Los cuadernos de la Tierra*, Barcelona, Ultramarinos, 2016.
- AGUILERA, María Dolores, «Jorge Enrique Adoum: el dintorno de la escritura», *Quimera: Revista De Literatura*, 1981, vol. 5, pp. 9-10.
- AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo, *El proceso de aculturación*, México, UNAM, 1957.
- AÍNSA, Fernando, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.
- AÍNSA, Fernando, *Necesidad de la utopía*, Buenos Aires-Monte Video, TUPAC ediciones-Editorial NORDAN, 1990.
- AÍNSA, Fernando, *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida (Venezuela), centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2003.
- ALCINA FRANCH, José, *Floresta Literaria de la América Indígena*, Madrid, Aguilar, 1957.
- ALEGRÍA, Fernando, «Introducción» a Pablo Neruda, *Canto general*, Caracas, Ayacucho, 1976.
- ALEMÁN, Álvaro, «Introducción y notas» a Jorge Carrera Andrade *Obra poética (edición crítica anotada)*, Quito, Ediciones El Fakir, 2017.

- ALEMANY BAY, Carmen, *Poética coloquial hispanoamericana*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.
- ALEMANY BAY, Carmen, «Para una revisión de la poesía coloquial», *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*, Cuadernos de América sin Nombre, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 159-171.
- ALEMANY BAY, Carmen, «La oveja roja de la poesía: poética coloquial (comunicante, según Benedetti) en América Latina», *Studia Iberica et Americana*, núm. 2 (2), diciembre 2015, pp. 499-524.
- ALEMANY BAY, Carmen, «De los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso a los *Comentarios reales* de Antonio Cisneros», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XLIII, N° 85, Lima-Boston, 2017, pp. 469-482.
- ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*, Madrid, Gredos, 1997 [1940].
- ANDRADE NARANJO, Raúl, *El perfil de la quimera. Siete ensayos literarios*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951. Disponible en <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/handle/34000/1493>.
- ANSALDO BRIONES, Cecilia, «Adoum en varios tiempos», en VV.AA., *Tres ensayos sobre Jorge Enrique Adoum*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2005, pp. 23-30.
- ARACIL VARÓN, Beatriz (2004), *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, Cuadernos de América sin nombre, Alicante, Universidad de Alicante.
- ARIAS, Augusto, *Panorama de la literatura ecuatoriana*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971 [5ª ed. revisada].
- BALSECA, Fernando, «Jorge Enrique Adoum», *Kipus. Revista andina de letras* n° 7, Ecuador, Corporación Editora Nacional, 1997, pp. 89-94.
- BALSECA, Fernando, «Para Adoum», en VV.AA., *Tres ensayos sobre Jorge Enrique Adoum*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2005, pp. 13-19.
- BARRERA, Trinidad, *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid, Editorial Síntesis, 2006.
- BASADRE, Jorge, *Literatura inca*, París, Desclée de Brower, 1938.
- BAUDIN, Louis, *La vie de François Pizarre*, Paris, Gallimard, 1930.
- BAUDIN, Louis, *El imperio socialista de los Incas*, Madrid-Santiago de Chile, Ediciones Rodas - Editorial Zig-Zag, 1973 [1940].

- BEARDSSELL, Peter R., *Winds of Exile: The Poetry of Jorge Carrera Andrade*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1977.
- BELLINI, Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997.
- BENEDETTI, Mario, «Vallejo y Neruda: dos modos de influir», *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca Editorial, 1967, pp. 62-66.
- BENEDETTI, Mario, *Los poetas comunicantes*, México, Marcha Editores, 1981 [1972].
- BENEDETTI, Mario, *Articulario. Desexilio y perplejidades*, Madrid, Aguilar, 1994.
- BENITES VINUEZA, Leopoldo, *Argonautas de la selva. Los descubridores del Amazonas*, Quito, Libresa, 1992 [1945].
- BINNS, Niall, «Últimas tendencias y promociones: postvanguardia y posmodernidad», en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana (Tomo III. Siglo XX)*, Madrid, Catedra, 2008, pp. 499-517.
- BINNS, Niall (introducción, estudio y edición), *Ecuador y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Colección Hispanoamérica y la guerra civil española, Calambur, Madrid, 2012.
- BOLÍVAR, Simón, *Doctrina del Libertador*, Caracas, Ayacucho, 2009.
- BORGESON, Paul W., *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, London, Tamesis Books, 1984.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la Expresión Poética*, Madrid, Gredos, 1970 [5ª ed. muy aumentada, versión definitiva].
- BOUSOÑO, Carlos, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977.
- BOUSOÑO, Carlos, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979.
- BROTHERSTON, Gordon, *Latin American Poetry. Origins and Presence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010 [1975].
- CABALLERO BONALD, José Manuel, «... la poesía es un hecho lingüístico...», en Jorge Enrique Adoum, *Poesía hasta hoy (1949-2008)*, tomo II, Quito, Ediciones Archipiélago, 2008, pp. 931-932.
- CARDENAL, Ernesto, «Selección y prólogo», *Poesía nueva de Nicaragua*, Buenos Aires – México, Ediciones Carlos Lohlé, 1974.
- CARRERA ANDRADE, Jorge (1939), *Guía de la joven poesía ecuatoriana*, Tokio, Ediciones Asia América, 1939. Disponible en <<http://hdl.handle.net/10469/12272>>.

- CARRERA ANDRADE, Jorge, «El americano nuevo y su actitud poética», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, Núm. 200, Julio-Septiembre 2002, pp. 567-582 [Primera aparición en el Vol. VII, Núm. 14, Febrero 1944]. Disponible en <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5940/6081>>.
- CARRIÓN, Benjamín, *Atahualpa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002 [1934].
- CARRIÓN, Benjamín, *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.
- CARRIÓN, Benjamín, *Cartas al Ecuador*. Quito, Ecuador, Editorial Gutenberg, s/f [¿1943?].
- CARRIÓN, Benjamín, *La patria en tono menor. Ensayos escogidos*, Quito-México, Casa de la Cultura Ecuatoriana-Fondo de Cultura Económica, 2001.
- CARRIÓN, César Eduardo, *La diminuta flecha envenenada: en torno a la poesía hermética de César Dávila Andrade*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2019 [Segunda edición corregida y aumentada; primera edición 2007].
- CARVAJAL, Iván, «Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana», *Kipus: revista andina de letras* 3 (1995), UASB – Quito/Corporación Editora Nacional, Quito, pp. 29-47. Disponible en <<http://hdl.handle.net/10644/1864>>.
- CARVAJAL, Iván, «Jorge Carrera Andrade en el contexto de la poesía ecuatoriana contemporánea», *Poligramas* n°21 (2004), pp. 51-65. Disponible en <<http://hdl.handle.net/10893/2885>>.
- CARVAJAL, Iván, «¿Volver a tener patria?», En: Fernando Albán et. al. *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana*, Quito, Ediciones Corporación Cultural Orogenia, 2006, pp. 193-297. Disponible en <<https://ivancarvajal.com/ensayo/>>.
- CARVAJAL, Iván y Raúl Pacheco, *Poesía. Antología del siglo XX*, Madrid, Alfaguara, 2009.
- CERVERA Salinas, Vicente, *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- CHAUVIN, Gabriela, «Jorgenrique Adoum: el sentido de la lucha en el exilio», en *Kipus: Revista Andina de Letras*, n° 25, Quito, 2009, pp. 13-21.
- CHAZARRETA, Daniela Evangelina, «Significaciones de la cultura quechua en “Boletín y elegía de las mitas” de César Dávila Andrade», en José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.), *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid-Frankfurt Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 311-318.

- CISNEROS, Antonio, «Poesía, una historia de locos», en *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 23-28.
- COLLAZOS, Óscar, *Los vanguardismos en la América Latina*, Barcelona, Ediciones Península, 1977.
- CÓRDOVA, José Hernán, *Itinerario poético de Jorge Carrera Andrade*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1986.
- CORNEJO POLAR, Antonio, «La poesía de Antonio Cisneros» en *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 121-131.
- CORRALES PASCUAL, Manuel, «El lenguaje poético de Jorge Enrique Adoum», *Revista de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, año XVIII- N° 53, Quito, 1990, pp. 35-56.
- CORTÁZAR, Julio, *Argentina: años de alambradas culturales*, Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984.
- CRESPO, María Rosa, «Una clave para la interpretación de “Boletín y Elegía de las Mitas”», *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador. Número monográfico Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana*, 1979, pp. 335 – 349.
- CUADRA, Pablo Antonio (2010), «Introducción a la poesía de Ernesto Cardenal», en Julio Valle-Castillo (comp.) *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores, pp. 87-103.
- CUEVA, Agustín, *Entre la ira y la esperanza (ensayos sobre la cultura nacional)*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
- CUEVA, Agustín, *La literatura ecuatoriana*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- CUEVA, Agustín, «El método materialista histórico aplicado a la periodización de la historia de la literatura ecuatoriana: algunas consideraciones teóricas», pp. 31-48, en Saúl Sosnowski (1996), *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones (Tomo I)*, Ayacucho, Caracas, 1996, pp. 202-227 [originalmente en Casa de las Américas, XXII, núm. 127 (1981)].
- CUEVA, Agustín, «Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960», *Revista Iberoamericana*, vol LIV, núms 144-145, julio-diciembre, 1988, pp. 629-647.

- CULLER, Jonathan, *La poética Estructuralista (El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura)*, Barcelona, Anagrama, 1978.
- DÁVILA ANDRADE, César, «Teoría del titán contemplativo (Ensayo sobre la poesía de Jorge Carrera Andrade)», *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Ayacucho, 1993 [1948], pp. 217-221.
- DÁVILA VÁZQUEZ, Jorge, «Prólogo» a César Dávila Andrade, *Poesía, narrativa, ensayo*, Caracas, Ayacucho, 1993.
- DÁVILA VÁZQUEZ, Jorge, «Introducción al período», en Jorge Dávila Vázquez (coord.), *Historia de las literaturas del Ecuador V Período 1925-1960 (Primera parte)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Ecuador – Corporación editora nacional, 2007, pp. 9-12.
- DEBICKI, Andrew P., *Poetas hispanoamericanos contemporáneos. Punto de vista, perspectiva, experiencia*, Madrid, Gredos, 1976.
- DE GIORGIS, Jaime, «Tres poemas de Ernesto Cardenal. Hora 0, Economía de Tahuantinsuyu y Oración por Marilyn Monroe», en VV. AA., *Ernesto Cardenal. Poeta de la liberación latinoamericana*, Argentina, Fernando García Cambeiro, 1975, pp. 39-59.
- DURÁN LUZIO, Juan, «Bartolomé de las Casas y Ernesto Cardenal», en Julio Valle-Castillo (comp.), *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, pp. 234-295.
- DURÁN, Manuel y Margery Safir, *Earth Tones. The Poetry of Pablo Neruda*, Bloomington, In., Indiana University Press, 1981.
- ELMORE, Peter, «Antonio Cisneros. Crónica y comentarios», en *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 47-55.
- ENCALADA VÁSQUEZ, Oswaldo, «Panorama de la poesía ecuatoriana», *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador. Número monográfico Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana*, 1979, pp. 263-272.
- ENCALADA VÁSQUEZ, Oswaldo, «La lírica en el período, primera parte», Jorge Dávila Vázquez (coord.), *Historia de las literaturas del Ecuador V Período 1925-1960 (Primera parte)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Ecuador – Corporación editora nacional, 2007, pp. 47-83.

- ESTEBAN, Ángel, «La poesía ecuatoriana, entre “La idea”, “Madrugada” y “Tzanza”», en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana (Tomo III. Siglo XX)*, Madrid, Catedra, 2008, pp. 697-704.
- ESTEVE BARBA, Francisco, *Historiografía indiana*, Madrid, Gredos, 1964.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, EUNSA, 1998.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, «Jorge Carrera Andrade y la Vanguardia ecuatoriana», en Luis Sainz de Medrano (ed.) *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma, Bulzoni editore, 1993, pp. 183-194.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, «Pablo Neruda, poesía y política», *América sin nombre: Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante* «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano», núm. 1 (diciembre 1999), Alicante, Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, pp.14-20. Disponible en: <https://www.cervantes-virtual.com/nd/ark:/59851/bmc73770>.
- FISCHER, María Luisa, *Historia y texto poético: la poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*, Concepción-Chile, Literatura Americana Reunida, 1998.
- FRANCO, Jean, «Orfeo en Utopía: el poeta y la colectividad en el *Canto general*», en Isaak Jack Lévy y Juan Loveluck (eds.), *Simposio Pablo Neruda. Actas*, University of South Carolina – Las Américas, New York, 1975, pp. 267-289.
- FREIRE GARCÍA, Susana, *Tzantzismo: tierno e insolente*, Quito, Libresa, 2008.
- GARCÉS LARREA, Cristóbal, *Madrugada: una antología poética*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1976.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca, *Comentarios reales*, 2 vols., Caracas, Ayacucho, 1985.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca, *Historia general del Perú*, Lima, SCG, 2009. Disponible en: <https://museogarcilaso.culturacusco.gob.pe/mediaelement/pdf/2-HistoriaGeneraldelPeru.pdf>
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989 [1962].
- GENETTE, Gérard, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001 [1987].

- GIL, Juan, *Mitos y utopías del descubrimiento (tomo 3)*, Madrid, Alianza, 1989.
- GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- GOIC, Cedomil (ed.) *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Época contemporánea*, Madrid, Crítica, 1989.
- GÓMEZ SORIANO, Miguel Ángel, «La reescritura poética de la historia inca en *El enemigo y la mañana* de Jorge Enrique Adoum», *Mitologías hoy*, Vol. 19, 2019a, pp. 257-273. Disponible en <<https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.621>>
- GÓMEZ SORIANO, Miguel Ángel, «La figura del indígena en Dios trajo la sombra. Una revisión de la Conquista y el encuentro con el otro desde la poesía histórica de Jorge Enrique Adoum», en Susanna Regazzoni y Fabiola Cecere (eds.), *América: el relato de un continente*, Biblioteca di Rassegna iberistica 14, Edizioni Ca'Foscari, 2019b. Disponible en <<http://doi.org/10.30687/978-88-6969-319-9/006>>
- GÓMEZ SORIANO, Miguel Ángel, «Jorge Enrique Adoum y la (in)utilidad de la poesía», en Miguel Ángel Gómez Soriano, Ignacio Ballester Pardo y Ferran Riesgo (coords.), *Formas de la rebeldía en la literatura hispánica*, Sevilla, Renacimiento, 2020, pp. 144-159.
- GONZÁLEZ GRANJA, Juan, «Los Tzánzicos amenazan la ciudad: la performance poética de la indig-nación en el Ecuador moderno», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº 12, 2018, pp. 229-251.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico, *Historia general de la República del Ecuador (tomo primero)*, Guayaquil-Quito, Clásicos Ariel, 2007a.
- GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico, *Historia general de la República del Ecuador (tomo segundo)*, Guayaquil-Quito, Clásicos Ariel, 2007b.
- GRIJALVA, Juan Carlos, «El ensayo y la crítica ecuatoriana contemporánea (1960-2000), en *Historia de las literaturas del Ecuador. Literatura de la República*, Vol. 7, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2010, pp. 252-283.
- GRIJALVA, Juan Carlos, «El ensayo ecuatoriano contemporáneo bajo la mira», en Claude Couffon, Michael Handelsman, Olga N. Pineiro, Roger Guggisberg y Rocío Durán Barba (eds.), *Panorámica actual de la cultura ecuatoriana*, Quito, Allpamanda Editores, 2011, pp. 151-158.
- GRIJALVA, Juan Carlos y Michael H. Handelsman (eds.), *De Atahuallpa a Cuauhtémoc: los nacionalismos culturales de Benjamín Carrión y José Vasconcelos*, Quito –

- Pittsburgh, Museo de la ciudad – Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2014.
- GUZMÁN BÁRCENES, José Raúl, *La poesía de Jorge Enrique Adoum en el contexto social, político e histórico ecuatoriano* [tesis doctoral], Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010.
- GUZMÁN BÁRCENES, José Raúl, «El sol bajo las patas de los caballos: representación y crítica de la colonización española como metáfora y símbolo de otras conquistas», *Kipus: Revista andina de letras y estudios culturales*, N° 39, enero-junio de 2016, pp. 141-161. Disponible en <<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/1096>>.
- HAMILTON, Carlos D., «Jorge Enrique Adoum», *Nuevo lenguaje poético. De silva a Neruda*, Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1965, pp. 221-230.
- HANDELSMAN, Michael H., *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador: ensayo preliminar y bibliografía*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1981.
- HANDELSMAN, Michael H., *El ideario de Benjamín Carrión: selección y análisis crítico*, Quito, Planeta – Letraviva del Ecuador, 1992.
- HANKE, Lewis, *La lucha por la justicia en la conquista de América*, Madrid, Ediciones Istmo, 1998.
- HARRISON, Regina, *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco: simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX–XX*, Quito, Ediciones Abya – Yala / Universidad Andina Simón Bolívar Subsede Quito, 1996.
- HOBBSAWM, Eric, *Invención de la tradición*, Madrid, Crítica, 2002.
- JAIMES, Héctor, *La reescritura de la historia en el ensayo hispanoamericano*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- JARAMILLO ALVARADO, Pío, *El indio ecuatoriano*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1954 [1922].
- JIMÉNEZ, José Olivio, «El “Informe personal de la situación” de Jorge Enrique Adoum», *Poetas contemporáneos de España y América*, Madrid, Editorial Verbum, 1998 [1974].
- JITRIK, Noé, *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, 1995.

- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica I*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001 [1969].
- LABASTIDA, Jaime, «A propósito de la poesía de Jorge Enrique Adoum», prólogo a Jorge Enrique Adoum, *Claudicación intermitente [antología]*, Quito, La Cabra Ediciones – Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009.
- LARA, Jesús, *La Poesía Quechua*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- LEFÈRE, Robin, *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología*, Madrid, Visor, 2013.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Visión de los vencidos*, México, UNAM, 1976a [1959].
- LEÓN-PORTILLA, Miguel, *Culturas en peligro*, México, Alianza editorial mexicana, 1976b.
- LÓPEZ, Silvana R. (ed.), *Transgenericidad. Ensayos críticos*, Buenos Aires, Corregidor, 2015.
- LUKÁCS, Georg, *La novela histórica*, México: Ediciones Era, 1996 [1955].
- LUNA TAMAYO, Milton, «Historia y sociedad: el rol del Estado y de las clases medias», en Jorge Dávila Vázquez (coord.), *Historia de las literaturas del Ecuador V Período 1925-1960 (Primera parte)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Ecuador – Corporación editora nacional, 2007, pp. 13-46.
- MADRID, Edwin, *Poesía ecuatoriana. Antología esencial*, Madrid, Visor, 2007.
- MALO GONZÁLEZ, Claudio, *Pensamiento indigenista del Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador – Corporación Editora Nacional, 1988.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (1298 [2007]), *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas, Ayacucho, 2007 [1928].
- MARTÍNEZ ARÉVALO, Pablo Arturo, *Jorge Enrique Adoum: Ideología, estética e historia (1944-1990)* [tesis doctoral], Kentucky, University of Kentucky, 1990.
- MARTÍNEZ, Pablo A., «Paratextualidad y palimpsesto: presenciaausencia de lo indígena en la Poesía viva de Jorge Enrique Adoum y Julio Pazos Barrera», *Kipus. Revista andina de letras* n° 7, 1997, Ecuador, Corporación Editora Nacional pp. 47-62.
- MAYORGA, Juan, *El dramaturgo como historiador*, Madrid, Postmetropolis Editorial, 2015.
- MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MEYRAN, Daniel, «Historia y teatro. Teatralidad e historicidad», en Daniel Meyran (ed.), *Teatro e historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*, Presses Universitaires de Perpignan, 1999.

- MILLARES MARTÍN, Selena, «Médula y sentido en la obra de Jorge Enrique Adoum», en *De Vallejo a Gelman: un siglo de poetas para Hispanoamérica*, Cuadernos de América sin Nombre, Alicante, Universidad de Alicante, 2011, pp. 193-204.
- MONTESINOS, Carlos, «El i/c/rónico enajenamiento en Jorge Enrique Adoum», *Revista de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca*, Quito, Casa de la Cultura, Núcleo Azuay, 1993, pp. 195-215.
- MONTESINOS, Jaime, «Las fugas y los encuentros en la poesía de César Dávila Andrade», *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador. Número monográfico Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana*, 1979, pp. 314-334.
- MOREANO, Alejandro, «El escritor, la sociedad y el poder», en VVAA, *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, Editorial El Conejo, 1983.
- MORENO, Fernando, «Jorge Enrique Adoum: la escritura de la ausencia» en Jaqueline Bel (ed.) *Exaspérations de l'histoire et révolution textuelle chez Jorge Enrique Adoum*, Les Cahiers du Littoral I, 10, Aachen, Shaker Verlag, 2011, pp. 15-24.
- MOSCOSO, María Eugenia, «La lírica en el período, segunda parte», Jorge Dávila Vázquez (coord.), *Historia de las literaturas del Ecuador V Período 1925-1960 (Primera parte)*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar Ecuador – Corporación editora nacional, 2007, pp. 85-120.
- MÜLLER-BERG, Klaus y Gilberto Mendonça Teles, *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo IV: Sudamérica. Área andina Centro. Ecuador – Perú – Bolivia*. Madrid – Frankfurt, Iberoamericana – Vervuert, 2005.
- MURATORIO, Blanca (ed.), *Imágenes e imagineros: representaciones de los indígenas ecuatorianos, siglos XIX-XX*, Quito, Flacso-Sede Ecuador, 1994. Disponible en <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/10905-opac>.
- NERUDA, Pablo, *Canto general*, Caracas, Ayacucho, 1976.
- NERUDA, Pablo, *Obras completas IV. Nerudiana dispersa I (1915-1964)*, Galaxia Gutenberg – Círculo de lectores, Barcelona, 2001.
- NOGUEROL, Francisca, «Pena de extrañamiento o la escritura de la alienación», en Francisca Nogerol (coord.), *Enrique Lihn. Contra el canto de la goma de borrar: Asedios a Enrique Lihn*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2005, pp. 83-103.
- OCHOA ANTICH, Nancy, *El Arielismo en el Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador – Corporación Editora Nacional, 1986.

- O'GORMAN, Edmundo, *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*, México, FCE, 1993 [1958].
- OJEDA, Enrique, *Jorge Carrera Andrade: introducción al estudio de su vida y de su obra*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1972.
- OQUENDO TRONCOSO, Xavier (selección y presentación), *Antología de la poesía ecuatoriana. De César Dávila Andrade a nuestros días*, La cabra ediciones – Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Quito, 2011.
- OQUENDO TRONCOSO, «Jorgenrique Adoum y su eterna bitácora», prólogo a Jorge Enrique Adoum, *Los cuadernos de la Tierra*, Barcelona, Ultramarinos, 2016.
- ORTEGA, Julio, *Figuración de la persona*, Barcelona, Edhasa, 1971.
- ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978 [1940].
- OSORIO, Nelson, «El problema del hablante poético en *Canto general*», en Isaak Jack Lévy y Juan Loveluck (eds.) *Simposio Pablo Neruda. Actas*, University of South Carolina – Las Américas, New York, 1975, pp. 171-183.
- OSORIO TEJEDA, Nelson (edición, selección, prólogo, bibliografía y notas), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho, 1988.
- OVIEDO, José Miguel, «Ernesto Cardenal. Un místico comprometido», en Julio Valle-Castillo (comp.) *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores, 2010 [1968], pp. 296-328.
- PAREJA DIEZCANSECO, Alfredo, «Prólogo» a Juan de Velasco, *Historia del reino de Quito en la América meridional*, Caracas, Ayacucho, 1981.
- PASTOR, Beatriz, *Discurso narrativo de la conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.
- PAZOS BARRERA, Julio, «La poesía ecuatoriana en el contexto de la poesía latinoamericana después de 1950», *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador. Número monográfico Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana*, 1979, pp. 290-313.
- PAZOS BARRERA, Julio, «Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950», *Kipus 2*, UASB-Quito / Corporación editora nacional, Quito, 1994.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, «Edición y estudio preliminar» a Ernesto Cardenal, *Poesía completa*, Madrid, Editorial Trotta, 2019.

- PÉREZ-BRIGNOLI, Héctor, «Aculturación, transculturación, mestizaje: metáforas y espejos en la historiografía latinoamericana», *Cuadernos de literatura* vol. XXI, N° 41, enero-junio 2017, pp. 96-113. Disponible en <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-41.atmm>.
- PIETRI, Arturo, «El mestizaje y el nuevo mundo», *En busca del nuevo mundo*, México, FCE, 1969.
- PONS, María Cristina, *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México, siglo XXI, 1996.
- PÖPPEL, Hubert y Miguel Gomes, *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- PRESCOTT, Guillermo H., *Historia de la conquista del Perú*, Madrid, Ediciones Mercurio, s/f [¿1947?].
- RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, 1980.
- RICOEUR, Paul, *Historia y narrativa*, Barcelona, Paidós, 1999.
- RIVAS ITURRALDE, Ramiro, «La producción poética en Jorge Carrera Andrade y Jorge Enrique Adoum», *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador. Número monográfico Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana*, 1979, pp. 350-366.
- RIVAS ITURRALDE, Vladimiro, «Estudio introductorio y notas» a Jorge Enrique Adoum, *El tiempo y las palabras (antología)*, México, Libresa, 1992.
- RIVAS ITURRALDE, Vladimiro, *César Dávila Andrade. El poema, la pira del sacrificio*, Quito, Paradiso, 2008.
- ROBERTO PÁEZ, José, *Cronistas coloniales*, México, J. M. Cajica Jr., 1960. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3j3r0>.
- ROBLES, Humberto E., «La noción de vanguardia en el Ecuador: recepción y trayectoria (1918-1934)», *Revista Iberoamericana*, núm. 144-145, julio-diciembre de 1988, pp. 649-674.
- ROBLES, Humberto E., *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos (1918-1934)*, Quito, Corporación Editora Nacional – Universidad Andina Simón Bolívar, 2006 [1989].
- RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, «La lírica ecuatoriana en la segunda mitad del Siglo XX», *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador. Número monográfico Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana*, 1979, pp. 201-262.

- RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, «El Método Generacional y la Periodización de la Literatura Ecuatoriana de la República», *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador. Número monográfico Segundo encuentro sobre literatura ecuatoriana*, Vol. III, nº 9, 1981, pp. 45-126.
- RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán, «Lírica ecuatoriana: los últimos treinta años», en VV. AA., *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, Editorial el Conejo, 1983, pp. 11-40.
- RODRÍGUEZ CASTELO, Hernán (selección y presentación), *Antología esencial -Ecuador siglo XX-. La poesía*, Eskeletra editorial, Quito, 2004.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Úrsula (2010), «Ernesto Cardenal: nuevo cronista de América», en Julio Valle-Castillo (comp.) *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores, pp. 149-178.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El viajero inmóvil: introducción a Pablo Neruda*, Losada, Buenos Aires, 1966.
- RODRÍGUEZ, Marco Antonio, «Jorge Enrique Adoum, el júbilo de la palabra», en VV. AA., *Tres ensayos sobre Jorge Enrique Adoum*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2005, pp. 31-56.
- RODRÍGUEZ, Víctor M., *Entre la lírica y la épica: La poesía enciclopédica de Pablo Neruda, Jorge Enrique Adoum y Ernesto Cardenal* [tesis doctoral], Brown University, 1993.
- ROGGIANO, Alfredo A., «Acerca de la identidad cultural de Iberoamérica. Algunas posibles interpretaciones», en Saúl Yurkievich *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra, 1986, pp. 11-20.
- ROJAS, Waldo, «Para una lectura circunstancial de *El amor desenterrado* de Jorge Enrique Adoum» en Jaqueline Bel (ed.) *Exaspérations de l'histoire et révolution textuelle chez Jorge Enrique Adoum*, Les Cahiers du Littoral I, 10, Aachen, Shaker Verlag, 2011, pp. 25-31.
- ROSENVINGE, Teresa, «Jorge Enrique Adoum, hijo del siglo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2009, vol. 713, pp. 81-84.
- ROVIRA SOLER, José Carlos, *Para leer a Pablo Neruda*, Palas Atenea Ediciones, Madrid, 1991.
- ROVIRA, José Carlos, *Identidad cultural y literatura*, Alicante, Universidad de Alicante, 1992.

- ROWE, William, «Canto ceremonial: Poesía e historia en la obra de Antonio Cisneros», en *Metáfora de la experiencia: la poesía de Antonio Cisneros*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. pp. 79-90.
- RUMAZO GONZÁLEZ, Alfonso, *Manuela Saenz, la Libertadora del Libertador*, Madrid, Editorial Mediterráneo, 1979 [1944].
- SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Porrúa, 1975.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana (desde el modernismo)*, Madrid, Taurus, 1989.
- SALAS, Alberto Mario, *Las armas de la conquista*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1950.
- SALAZAR TAMARIZ, Hugo, «Poesía y sociedad», *Cultura. Revista del Banco Central del Ecuador. Número monográfico Primer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana*, 1979, pp. 273 – 289.
- SALINAS, Pedro (1942), «Registro de Jorge Carrera Andrade», *Revista Iberoamericana*, Vol. V, Núm. 10, Octubre 1942, pp. 285-284. Disponible en <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/64/showToc>>.
- SANTACRUZ PACHACUTI, Juan de, *Relación de Antigüedades de este Reino del Perú* (edición, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar), México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- SANTÍ, Enrico Mario, «Introducción» a Pablo Neruda, *Canto general*, Madrid, Cátedra, 2018 [1990, 2011].
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- SELVA, Mauricio de la, “Tres Poetas Revolucionarios: Ecuador, Venezuela, Colombia”. *Cuadernos Americanos*, 1976, vol. 205, pp. 246-254.
- SICARD, Alain, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, Gredos, Madrid, 1981.
- SOFIA, Pasquale, *La descolonización cultural de América Latina*, Venezuela, Universidad Católica Cecilio Acosta, 2013.
- SOSNOWSKI, Saúl, *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones (Tomo I)*, Caracas, Ayacucho, 1996.
- TAJES, Juan Carlos, «El sol bajo las patas de los caballos de Jorgenrique Adoum. Memoria teatral de la colonización.», *Bibliographica americana. Revista interdisciplinaria de estudios coloniales*, Nº 6, 2010, pp. 83-97. Disponible en

<https://www.bn.gov.ar/micrositios/revistas/bibliographica/bibliographica-americana-5>>.

- TEITELBOIM, Volodia, *Neruda*, Santiago de Chile, Editorial Sudamericana, 2003 [Cuarta edición corregida y actualizada; primera edición, 1984].
- TINAJERO, Fernando, «Una cultura de la violencia. Cultura, arte e ideología», en Enrique Ayala Mora (edit.) *Nueva historia del Ecuador, vol. 10*, Quito, Corporación Editora Nacional – Grijalbo, 1990.
- TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América: el problema del otro*, México, Siglo XXI, 2020 [1982].
- TODOROV, Tzvetan, *Literatura y significación*, Barcelona, Editorial Planeta, 1974.
- TORRE FLOR, Carlos de la, «Atahuallpa, de Benjamín Carrión, una semilla que dio frutos», prólogo a Benjamín Carrión, *Atahuallpa*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2002, pp. 11-14.
- TORRES FIERRO, Danubio, *Los territorios del exilio*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1979.
- UGARTE, César Antonio, *Bosquejo de la historia económica del Perú*, Banco central de reserva del Perú, 2019 [1926]. Disponible en <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/libros/bosquejo-de-la-historia-economica-del-peru/bosquejo-historia.pdf>>.
- USLAR PIETRI, Arturo, *En busca del Nuevo Mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
- USLAR PIETRI, Arturo, «La historia en la novela», en *Cuarenta ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores, [1985] 1990, pp. 113-120.
- VALCÁRCEL MARTÍNEZ, Simón, *Las crónicas de indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1997.
- VALCÁRCEL, Luis E., *Del Ayllu al imperio: la evolución político-social en el antiguo Perú y otros estudios*, Lima, Editorial Garcilaso, 1925.
- VALDANO, Juan, *Ecuador: cultura y generaciones*, Quito, Letraviva – Planeta del Ecuador, 1991 [1985].
- VALLE-CASTILLO, Julio (2010), «Calas en Ernesto Cardenal», en Julio Valle-Castillo (comp.) *Re-Visiones de Ernesto Cardenal*, Managua, Centro Nicaragüense de Escritores, 2010, pp. 15-68.
- VALLEJO, Raúl, «Jorgenrique, (pos)elegía & pre/celebración», *Kipus. Revista andina de letras* n° 25 2009, Quito, pp. 11-12.

- VALLVEY, Ángela, «Mecánica cuántica (introducción a la figura poética de Jorge Enrique Adoum)», prólogo a Jorge Enrique Adoum, *Antología poética (1949-1998)*, Madrid, Visor, 1998.
- VÁNEGAS COVEÑA, Sara, *Poesía ecuatoriana (antología esencial)*, Cuenca, Universidad del Azuay, 2019.
- VASCONCELOS, José, *Indología. Una interpretación de la cultura ibero-americana*, Barcelona, Agencia mundial de librería, s/f [¿1927?].
- VEGA, Paola de la, *Jorgenrique Adoum (entrevista)*, Quito, Gescultura, 2008.
- VEIRAVÉ, Alfredo (1975), «Ernesto Cardenal: el exteriorismo. Poesía del Nuevo Mundo», en VVAA *Ernesto Cardenal. Poeta de la liberación latinoamericana*, Argentina, Fernando García Cambeiro pp. 61-106.
- VELASCO, Juan de, *Historia del reino de Quito en la América meridional*, Caracas, Ayacucho, 1981.
- VERDEVOYE, Paul (ed.), *Identidad y literatura en los países latinoamericanos*, Buenos Aires, Ed. Solar, 1984.
- VILLEGAS, Juan, *Estructuras míticas y arquetipos en el «Canto general» de Neruda*, Barcelona, Editorial Planeta, 1976.
- VILLEGAS, Juan, «El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia», en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999.
- VOLSKI, Estanislao, *Pizarro, el conquistador*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 1944.
- WACHTEL, Nathan, *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*, Madrid, Alianza, 1976.
- WHITE, Hayden (1992), *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1992.
- WHITE, Hayden, «El texto histórico como artefacto literario», en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona – Buenos Aires – México, Ediciones Paidós – I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, pp. 107- 139.
- YURKIEVICH, Saúl, «La imaginación mitológica de Pablo Neruda», en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, 2002a [1971].
- YURKIEVICH, Saúl, «Mito e historia, dos generadores del *Canto general*», en *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, 2002b [1971].

- YURKIEVICH, Saúl, «Compilación y prólogo» a *Poesía hispanoamericana: 1960-1970. Una antología a través de un certamen continental*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972.
- YURKIEVICH, Saúl, «Vueltas y revueltas con nuestra poesía», *La confabulación con la palabra*, Madrid, Taurus, 1978, pp. 154-158.
- YURKIEVICH, Saúl, *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra, 1986.
- YURKIEVICH, Saúl, *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.
- ZÁRATE, Agustín de, *Historia del Descubrimiento y Conquista de la Provincia del Perú*, Alicante-Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-del-descubrimiento-y-conquista-de-las-provincias-del-peru-y-de-los-successos-que-en-ella-ha-auido-desde-que-se-conquisto-hasta-que-el-licenciado-de-la-gasca-obispo-de-siguencia-boluio-a-estos-reynos/>>.



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante