



UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
DEPARTAMENTO DE LETRAS HISPÁNICAS
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

EL SUJETO LÍRICO Y SU RELACIÓN CON LA CIUDAD LITERARIA EN DOS
MOMENTOS DE LA OBRA DE RICARDO CASTILLO Y RAMIRO OVIEDO

AUTOR: JUAN ROMERO VINUEZA

ASESORA:

DRA. ASUNCIÓN DEL CARMEN RANGEL LÓPEZ

GUANAJUATO – GUADALAJARA, 2021

a Kimrey Anna Batts

a Jorge Romero Reyes, Patricia Vinueza y Paúl Romero Vinueza

a Quimet, Xócbitl, Lila Limón, Emerson, Gingko y Oliver

Agradezco a la Dra. Asunción Rangel López por sus atinadas correcciones y sugerencias, por su vital asesoría, lecturas compartidas, apertura crítica y su paciencia.

Agradezco a los profesores y miembros del sínodo, Dra. Lilia Solórzano Esqueda, al Dr. Anuar Jalife Jacobo y al Dr. Andreas Kurz por sus valiosas observaciones y su lectura crítica de este texto.

Agradezco al Mtro. Luis Medina Gutiérrez por la oportunidad de realizar una estancia investigativa en el Centro de Estudios Literarios de la Universidad de Guadalajara.

Agradezco al poeta y académico Raúl Aceves Lozano por la asesoría prestada en Guadalajara, sus pertinentes aportes y la gentileza que tuvo al permitirme consultar material bibliográfico de su acervo personal de poesía jalisciense.

ÍNDICE:

CAPÍTULO UNO

- 1.1 Hacia una línea escritural bárbara
- 1.2 La ciudad como espacio para la poesía
- 1.3 Escribir en la ciudad latinoamericana: una reflexión de identidad
- 1.4 Calibán como bárbaro en la ciudad

CAPÍTULO DOS

- 2. *El pobrecito señor x*: de Guadalajara a la intimidad
 - 2.1 “Autogol”: una genealogía de la derrota
 - 2.1.1 El crecimiento del “señor x”: una noción de la realidad
 - 2.1.2 Una poética desde la intimidad de la casa
 - 2.2 “El que no es cabrón no es hombre”: el “señor x” como “el pelado”
 - 2.2.1 La ciudad y la realidad: una experiencia corporal
 - 2.2.2 *Caminar* la ciudad: una reflexión sobre la violencia

CAPÍTULO TRES

- 3. *Esquitofrenia*: una bifurcación entre lo nacional y lo extranjero
 - 3.1 “Que llovió en Quito”: memoria de una conquista provinciana
 - 3.1.1 Una casa abierta: habitar la calle en blanco y negro
 - 3.1.2 La música popular y el fútbol: otra noción de escritura
 - 3.2 “¿Cómo será una oreja amarilla?”: una identificación del anonimato
 - 3.2.1 La extranjería: salir de una ciudad para entrar en otra
 - 3.2.2 Irse a cualquier lugar: un intento fallido del olvido

COROLARIO

- 4. Apuntes para una poética de los bárbaros: la “otra” poesía.

5. BIBLIOGRAFÍA

CAPÍTULO UNO

1.1 Hacia una línea escritural bárbara

Poetas exquisitos y poetas bárbaros

Plantear “una línea escritural bárbara” remite, por defecto, al dualismo propuesto por Domingo Faustino Sarmiento (1868) acerca de la *civilización* y la *barbarie* en la Argentina del siglo XIX. No obstante, no pretendo leer la obra de Ricardo Castillo (Guadalajara, 1954) y Ramiro Oviedo (Chambo, 1952) en esa clave. Más bien, me interesa recuperar la noción propuesta por Arturo Dávila (2015) quien, al hablar de Castillo, dice que en la segunda mitad del siglo XX

se manejaba [en México] la idea de poetas “exquisitos” y de los “bárbaros”. Un grupo se identificaba con el refinamiento estético de Octavio Paz. El otro más apegado a Efraín Huerta y a Jaime Sabines, era callejero, instintivo, urbano, rocanrolero, futbolero, fugaz. Se movía en camiones o en el metro y respiraba esmog (p. 390)

La resignificación del término “bárbaro” que propone Dávila para estos nuevos autores mexicanos que se contraponían al refinamiento estético paciano y que se relacionaban con otra parte de la tradición, permite figurar la inclinación poética de los autores propuestos para este estudio. Castillo se siente más cercano al segundo grupo antes mencionado, el cual no compartía esas ideas sacralizantes, solemnes y sublimes que debía tener la literatura como una condición inalterable y forzosa. Oviedo, por su parte, se encuentra en un fragmento marginal de una tradición marginal, aunque sin batallar contra una figura tan potente como la de Octavio Paz.

Ambos poetas son marginales dentro de sus respectivas tradiciones. Sin embargo, notar la preponderancia de una idea de escritura poética (en este caso, paciana) ejemplifica el interés de los autores mediante la negación. El distanciamiento de ambos poetas empieza, justamente, en la decisión de escribir una poesía alejada de los preceptos canónicos y sublimes. Su poesía proviene, más bien, de un eje coloquial y callejero, obrero y marginal.

En el caso de la tradición poética de México, la figura de Paz está demasiado presente. Heriberto Yépez (2001) plantea en su ensayo “Pazentrismo en la literatura mexicana del siglo XXI” que “son pazentristas todos los que respondan a la pregunta ¿quién es el mejor escritor mexicano del siglo xx?, con el nombre del autor de *El ogro filantrópico*. Así de fácil” (p. 47). Si bien el apunte de Yépez es tajante y, al mismo tiempo, hasta irónico, lo recupero porque gracias a él, se puede figurar la idea del monumento que significa Paz para México.

El pazentrismo obligó a una parte significativa de la literatura mexicana a buscar una poética que se opusiera a la figura paciana. Los autores que cita Dávila (Huerta y Sabines) son solo dos de los tantos ejemplos. Sin embargo, en Castillo y Oviedo no únicamente la presencia de estos dos autores ayuda a figurar su línea escritural bárbara. Cada poeta sigue – más bien, crea o encuentra– su propia línea escritural. Aunque, por momentos, compartan autores o intereses poéticos en común, ambos se instauran dentro de sus tradiciones y proponen una línea que se continuará por autores posteriores.

No obstante, hablar únicamente de Paz es seguir siendo pazentristas. Es necesario seguir una línea anterior al apareamiento y ascensión de figuras como Paz al Olimpo –para decirlo con Nicanor Parra– de los poetas mexicanos (y latinoamericanos). Un primer paso es figurar las escrituras bárbaras que ambos poetas siguen. De esta manera, se evidenciarán los derroteros que cada autor eligió y cómo estos influyeron en su concepción de la escritura poética. Asimismo, podrá advertirse cómo su poesía continuó la tradición bárbara de sus respectivos países: México y Ecuador.

Los bárbaros de Castillo

Para hablar de la poesía de Ricardo Castillo, y su lugar en la tradición mexicana, primero es necesario referirse a ciertas figuras influyentes en su obra. Según Zelene Bueno Ramírez (2016), entre ellos, se encuentran

escritores mexicanos como Paz, Chumacero, Sabines, Juan Bañuelos, Gutiérrez Vega, Alejandro Aura y las de algunos extranjeros como Pessoa, Rilke, T.S. Eliot, Pablo Neruda, Huidobro,

Vallejo, Nicanor Parra, Girondo y Juarroz, entre otros. Pero también la de los simbolistas franceses (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine); los surrealistas (Breton, Dada, Tzara) y los poetas de la generación Beat, principalmente Ginsberg, Ferlinghetti, Kerouac y Bukowski (Ruiz Mercado, 2012) así como la de algunos españoles como Manuel Machado, García Lorca, Garfías y Salinas, entre otros (p. 427)

Esta lista podría resultar extensa e inconexa¹ pero, gracias a ella, es posible rastrear una primera línea –más general– de influencias en la obra de Castillo. Sin embargo, me interesa destacar a los “bárbaros” de Castillo para formular su genealogía de poetas no contemplados en la selección. En primer término, en México: los Infrarrealistas, quienes estaban representados, principalmente, por los mexicanos Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998), José Vicente Anaya (1947-2020) y el chileno Roberto Bolaño (1953-2003).

Castillo no formó parte del grupo, aunque sí tuvo contacto con ellos; sobre todo, con Mario Santiago Papasquiaro. Compartió el interés por ciertas lecturas de los *Infras*; por ejemplo, las del grupo peruano Hora Zero², formado en Lima en la década de 1970. En una entrevista concedida a Arturo Valdez Castro (2016), Castillo dice: “[d]e pronto descubro filones de otra factura [distinta a la poesía mexicana], como lo es la poesía sudamericana, los chilenos como Nicanor Parra; los peruanos, como el mismo Vallejo, los de Hora Zero” (p. II).

Los *Infras* –a la par que Castillo– se interesaron en un grupo “bárbaro” de la poesía mexicana: los Estridentistas, quienes se opusieron al refinamiento de otro grupo, los Contemporáneos. Los dos referentes del Estridentismo fueron Manuel Maples Arce (1900-1981) y Germán List Arzubide (1898-1998). List Arzubide escribió que: “El estridentismo se llamó así por el ruido que levantó a su alrededor. ¿Qué fue lo conseguido? Sacudir el ambiente.

¹ Algunos de los autores citados no están tan alineados con la poética de Castillo que me interesa analizar. No obstante, varios son de utilidad: Jaime Sabines (1926-1999), Juan Bañuelos (1932-2017), Nicanor Parra (1914-2017), los Beats, principalmente Allen Ginsberg (1926-1997), Lawrence Ferlinghetti (1919), Jack Kerouac (1922-1969) y Charles Bukowski (1920-1994) y, por último, Charles Baudelaire (1821-1867).

² Movimiento liderado por Enrique Verástegui (1950-2018), Juan Ramírez Ruiz (1946-2007) y Jorge Pimentel (1944). Asimismo, hay que destacar la influencia de Tuilio Mora (1948-2019), quien vivió en México cinco años y compartió con el movimiento Infrarrealista.

Si no se admiten dioses literarios, fue nuestra irreverencia la que los arrojó de los altares” (en Lara Santos, 2018: p. 30). Esta última parte acerca de los dioses y los altares recuerda al verso “los poetas bajaron del Olimpo” que Parra escribiría años después en su poema “Manifiesto”.

Al hablar de los Contemporáneos, hay que deslindar un poco a Salvador Novo (1904-1974), quien, aún siendo refinado y elitista, tuvo otras búsquedas poéticas, vinculadas con lo corporal y lo escatológico. José Joaquín Blanco (1977) señala que “Novo es el que se considera escritor o crítico cultural en el sentido más amplio, menos literaturizado del término; el que hace literatura con temas y procedimientos y mitos no-literarios” y, más adelante, continúa diciendo que “Novo gusta del reto, de hacer literatura de lo más antiliterario, de lo más arriesgado” (p. 203). Estas nociones antiliterarias o no-literarias acercan su obra a la de Castillo. De hecho, así como Novo³ puede interesarse por un deporte como el box, Castillo lo hace por el fútbol⁴.

Esta primera oposición de intereses poéticos, de inicios del siglo XX, se replicará con los *Infras* y Castillo en contra de la poesía mexicana de mediados del siglo XX, encabezada por Octavio Paz (1914-1998). El deslinde por la obra y la figura autorial de Paz hizo que tanto los *Infras* como Castillo escribieran una poesía alejada de la del Premio Nobel y sus seguidores. Es significativo que en la década en la que varios autores canónicos de la literatura mexicana alcanzan su reconocimiento, gracias a sus obras más representativas, Castillo empieza a publicar. En palabras de Luis Vicente de Aguinaga (S/F), dicho ambiente

es el mismo en el que Octavio Paz alcanzó una posición de predominio definitivo y en el que despuntaron, también definitivamente, algunas figuras del Medio Siglo mexicano (Rubén Bonifaz Nuño, Ramón Xirau, Carlos Fuentes) y otras de la generación vinculada con la Casa del

³ Novo (1924) dedica el ensayo “Algunas sugerencias al boxeo” a este deporte. El cronista realiza breve recorrido por la historia del boxeo, su adaptación en México a principios del siglo XX, y la participación del público. Dice Novo que el boxeo “es el más completo de los espectáculos descubiertos, porque hace un actor de cada espectador. Todos nuestros músculos siguen el dinamismo de los contrincantes, nos sentimos capaces de aconsejarlos, de competir con ellos y, ebrios de fuerza, de retar al vencedor” (p. 6).

⁴ Aquí resulta sugerente que los deportes escogidos por ambos tengan una naturaleza distinta: uno, muy solitario; el otro, en equipo. Esto también podría decir algo de los intereses poéticos de ambos: sí, son bárbaros, pero con una sutil diferencia.

Lago (Salvador Elizondo, Tomás Segovia, Juan García Ponce, Inés Arredondo, Jorge Ibarguengoitia, Fernando del Paso) (p. 1)⁵

El ideal poético de Castillo no coincidía con el que le habían presentado como la base de la poesía mexicana del siglo XX. En los talleres a los que asistió⁶ le enseñaron “la gran tradición de poesía mexicana que hay: Tablada, López Velarde, *Los Contemporáneos*, Paz. Aquellos poemas enormes, aquellos poemas río: *Muerte sin fin*, *Canto a un dios mineral*, *Piedra de Sol*” (Valdez Castro, 2016). El poeta tapatío perteneció a una generación que lidió con ciertos cambios sociales complejos⁷ que, de una u otra forma, también forman parte de su obra. Dávila (2015) formula estas preguntas respecto de la generación de Castillo

¿Qué tipo de poesía se podía en un país regido por el PRI, los guadalupanos –guadalupaganos– y Televisa –telemisa? ¿Qué ilusión le quedaba a una clase media instalada en edificios “multifamiliares” o en “casas de interés social”? En esas construcciones se cifraba la tierra prometida del “progreso” y la “civilización”: viviendas donde cortaban el agua, se iba la luz, el elevador no servía y los vecinos eran inaguantables. ¿Quién, entonces, se atrevería a filosofar sobre otra *Muerte sin fin*, a resumir la historia de México y a cantarle al amor desde una nueva *Piedra de sol*? ¿Quién podía sostener el aliento tropical de José Carlos Becerra? ¿Qué islas quedaban para recorrer en ese otoño desolado? (p. 389)

⁵ Para abonar lo que dice De Aguinaga: Octavio Paz ya había publicado casi toda su obra poética para finales de los años 70. Solo restaban *Arbol adentro* (1987) y *Figuras y figuraciones* (1990). En ensayo, aún tenía quince libros más por publicar. Entre ellos, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), *Tiempo nublado* (1983) y *La llama doble* (1993); Rubén Bonifaz Nuño ya había publicado *Los demonios y los días* (1956), *La flama en el espejo* (1971) y *De otro modo lo mismo* (1979); Ramón Xirau ya había publicado gran parte de su obra. Entre ellas, *Palabra y silencio* (1964), *Mito y poesía* (1964), *Poesía y conocimiento* (1979); Carlos Fuentes ya había publicado *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Aura* (1962), *Cambio de piel* (1967), *Terra nostra* (1975) y *La cabeza de la hidra* (1978); Salvador Elizondo ya había publicado tres de sus obras más importantes: *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), *Cuaderno de escritura* (1969) y *El grafógrafo*; Tomás Segovia ya había publicado en poesía *Anagnórisis* (1967), y en ensayo, *Actitudes* (1970) y *Contracorrientes* (1973); Juan García Ponce ya había publicado *La noche* (1963), *La casa en la playa* (1966), *El gato* (1974) y *Encuentros* (1972); Arredondo ya había publicado *La señal* (1965) y *Río subterráneo* (1979); Ibarguengoitia ya había publicado las novelas *Los relámpagos de agosto* (1965), *Maten al león* (1969), *Estas ruinas que ves* (1975), *Las muertas* (1977), y el libro de cuentos *La ley de Herodes* (1967); Fernando Del Paso ya había publicado *José Trigo* (1966) y *Palinuro de México* (1977). Castillo empezaba su escritura cuando estos dos grupos ya se habían consolidado.

⁶ Uno de ellos, el primer taller dictado por Elías Nandino en Guadalajara. Además de Castillo, pertenecieron a este primer grupo: Jorge Souza, Carlos Próspero, Gilberto Meza, Gloria Velázquez, Javier Antonio Gómez, Dante Medina, Carlos Enrigue, Jorge Cerda, Jorge Jiménez y Cristóbal Sedano (Souza, 2011).

⁷ Esta generación vivió su adolescencia durante los sexenios de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) y Luis Echevarría Álvarez (1970-1976). Presenciaron las constantes persecuciones a los grupos de izquierda y los estudiantes. Las dos más significativas fueron la Operación Galeana que culminaría en la masacre de los estudiantes del IPN y la UNAM, en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco en 1968. Y, en 1971, el Halconazo donde el Grupo paramilitar Los Halcones asesinó a más de 120 jóvenes que se manifestaron en favor del movimiento estudiantil de la UANL de Monterrey. Este periodo comprendido entre 1960 y 1980 ha sido denominado como la Guerra Sucia de México, dados los enfrentamientos entre el Estado y los grupos de oposición revolucionarios y de oposición contra el régimen.

En contraposición con los “clásicos mexicanos”, Castillo sigue una poética ligada con ciertas propuestas sudamericanas (Parra y Hora Zero⁸). No hay que olvidar en México a Efraín Huerta, Jaime Sabines, los Estridentistas, Rosario Castellanos (1925-1974), y ciertas secciones de la obra de Jaime Reyes (1947-1999) y Ricardo Yáñez (1948)⁹. Todos conforman una línea de escritura que se vincula con el *El pobrecito señor x* (1976) de Castillo: la ironía y la parodia, la prominencia de una ciudad caótica y fracturada, el lenguaje callejero y coloquial, y la marginalidad, se nutren de estas escrituras anteriores a su propuesta.

Encasillar a la poesía mexicana en dos corrientes es demagógico¹⁰ –dada la diversidad de poéticas en el país–. Sin embargo, la intención del ejemplo es alejar a Castillo de poéticas más puristas y “exquisitas”, y acercarlo a otras menos tradicionales y “bárbaras”. El tapatío no comulgaba con ciertos presupuestos poéticos de otros autores de su generación. Para una muestra, utilizaré el texto “Parque de los venados acariciables (Estríbillo)” de Inti García Santamaría (Ciudad de México, 1983). En él, se lee:

Mientras Ricardo Castillo escribía *No es que piense que la muerte sea tu peor enemigo/ pero te quiero vivo/ pero te quiero arriesgando* (1976); Francisco Hernández escribía *Tus manos están llenas de élitros para el silencio* (1978).

Mientras Ricardo Castillo escribía *lo único que sé es que no hay que tener cuarenta años antes de tiempo* (1980); Elsa Cross escribía *albor del poema que discurre/ entre umbríos celajes* (1981).

⁸ Habría que incluir también en este grupo al nicaragüense Ernesto Cardenal (1925-2020), que podría resultar incluso más radical que Sabines. Aunque no es mexicano, la relación de Cardenal con México es muy fuerte porque estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México y también publicó parte significativa de su obra en ese país.

⁹ Al respecto, apunta Ramírez (S/F) que “eran conocidas y frecuentes las reuniones de los dos Ricardos (Yáñez y Castillo) en la casa de Mixcoac de Jaime Reyes (según palabras de Adolfo Castañón)” (p. 43).

¹⁰ Convoco a Julián Herbert (2008b) cuando dice que dividir a la poesía mexicana en dos bandos, “coloquiales” y “cultistas” es una catalogación que le: “parece grosera: confina la intuición de los poetas al vocabulario. Pretende que lo definitivo en un poema es el uso de determinadas palabras y no determinada sintaxis, preceptiva o elección de la influencia; determinados códigos. Vistos en un espectro más amplio, los poemas de Sabines son sumamente “cultistas” por su apego al metro y la dicción tradicionales (por ejemplo en “Algo sobre la muerte del Mayor Sabines”), mientras que muchos poemas de Paz podrían considerarse “coloquiales” dada la dicción irónica y espasmódica con que refieren su contemporaneidad (hablo concretamente de los poemas breves de *Ladera este*, de pasajes de *El mono gramático* y del poema “Vuelta”). Lo mismo puede decirse de la elocución tradicionalista –discreta pero sumamente culta– que aparece en la obra de Ricardo Yáñez, y que resulta menos “coloquial” (en el sentido de vivacidad adquirida por el uso de un idioma anclado en el presente) que un libro como *Historia* de David Huerta.

Todo esto tendría escasa importancia si ambos calificativos fueran políticamente neutros. Pero la división entre “cultistas” y “coloquiales” presenta un componente sociológico reivindicador: los primeros son identificados con una arisca aristocracia que desprecia la lengua pública, en tanto los segundos son proclamados (y a veces se autoproclaman) populares liberadores del estilo literario. Esto no pasa de ser una mentira, y así alcanzó a verlo [José Joaquín] Blanco –pues en las páginas finales de su *Crónica* refiere lo conservadores y triunfalistas que se habían vuelto, a fines de los 70, algunos poetas de la *pinche piedra*” (p. 37).

Mientras Ricardo Castillo escribía *y puuuuta... qué certeza, qué eructo tan salvaje me tragué* (1982); Antonio Deltoro escribía *una casa, si es, es transparente* (1984).

Mientras Ricardo Castillo escribía *Orinarse en los que creen que la vida es un vals,/ gritarles que viva la Cumbia, señores* (1976); David Huerta escribía *Hay un designio de luz en el hecho de que tu voz no me pertenezca* (1976).

Mientras Ricardo Castillo escribía *no mames/ no todo es buscar puertas invisibles* (1982); Efraín Bartolomé escribía *Esto es el centro de la plenitud/ El vientre del silencio/ Colgada de las rocas arde la transparencia* (1984).

Mientras Ricardo Castillo escribía *miro mi vida como un desorden que no vale la pena ordenar* (1989); Eduardo Hurtado escribía *ruego al sol que trascienda/ esta umbría espesura/ que lo ofende/ y clamo por la luz* (1991).

Mientras Ricardo Castillo escribía *Creo que sería bueno ser menos educados/ y armar un grandioso escándalo* (1976); Coral Bracho escribía *En las noches,/ el mármol frágil de su silencio* (1977).

Mientras Ricardo Castillo escribía *y te quedas en tu casa fastidiado hasta de tu propio cuaderno/ que pones al revés para escribir dos o tres líneas/ que nada tengan que ver con la idea que tienen los peces gordos de la poesía* (1980); Eduardo Langagne escribía *o qué fuego hace su casa entre mi lengua* (1980).

Mientras Ricardo Castillo escribía *vemos zapatos, nuca, espaldas, el andén repleto, el metro que llega* (1989); Myriam Moscona escribía *veo una llama arder en el umbral de tus retiros* (1989).

Mientras Ricardo Castillo escribía *Alguien extravía un objeto inútil especialmente para que tú lo encuentres/ y signifique augurios por un segundo* (1989); Jorge Esquinca escribía *en los dominios de un amanecer para el que no existe más sentido que esta transparencia* (1991).

Mientras Ricardo Castillo escribía *no me importa si te aplauden/ mi juego no necesita aplauso* (1989); Tedi López Mills escribía *en la frugal penumbra del crepúsculo* (1993).

Mientras Ricardo Castillo escribía *Viejo como las botas de entonces/ aquellas quesadillas fueron para mí* (1989); Aurelio Asiain escribía *en el secreto/ fuego que tras las voces se demora* (1990).

Mientras Ricardo Castillo escribía *Porque te quiero vivo,/ porque te quiero arriesgando* (1976)...¹¹

La elección de los versos que hace García Santamaría es arbitraria y podría no representar la obra de los autores citados (Hernández, Cross, Deltoro, Huerta, Bartolomé, Hurtado, Bracho, Langagne, Moscona, Esquinca, López Mills, y Asiain). Es una forma de mostrar cómo sus poéticas no coinciden con la escritura que Castillo realiza durante esos años. La contraposición es un espejo que permite diferenciar –y resaltar– aún más los intereses poéticos del tapatío.

¹¹ El texto apareció en la revista *Tierra Adentro*, en el Archivo Castillo. Aquí el link para el acceso: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/parque-de-los-venados-acariciables-estribillo/>

Gabriel Zaid, en *Asamblea de jóvenes poetas de México* (1980), señala que había más de 90 autores nacidos entre 1946 y 1957 que estaban escribiendo poesía en México¹². Sin contar a Ciudad de México, Jalisco fue uno de los estados con más poetas nacidos entre las décadas de 1940 y 1950. Bueno Ramírez (2016) recupera el índice de una antología jalisciense de poetas de dichas generaciones. Apareció en el número 4 de la revista *Controversia*. En ella se puede apreciar

en 24 páginas textos de 15 autores: Ricardo Yáñez (1948), Carlos Prospero (1949), Ricardo Castillo (1954), Gilberto Meza (1954), Rafael Torres Sánchez (1953), Enrique Macías (1951), José Ruiz Mercado (1954), Alejandro Vargas (1956), Francisco Mejía (1951), Jesús Paz (1955), Raúl Bañuelos (1954), Julio Correa (1953), Rubén Hernández (1952), José Cárdenas (1951) y Gilberto García (s/f), en ese orden (p. 427)

Esta antología¹³ es significativa porque es una de las primeras que cita a varios de los poetas jaliscienses de la generación de Castillo. Sin embargo, además de los autores indicados por Bueno Ramírez (2016), hay que agregar a Patricia Medina (1947), Eusebio Ruvalcaba (1951), Raúl Aceves (1951), Dante Medina (1954), Carmen Villoro (1958). Y también a quienes se encuentran distantes de la concepción de poesía de Castillo: Jorge Souza Jauffred (1950), Jorge Esquinca (1957), Francisco Pamplona (1957), Cuauhtémoc Vite (1957) y Luis Alberto Navarro (1958). Asimismo, se debe señalar a otro autor que fue influyente para varios de los poetas de esta generación: Arturo Suárez (1947)¹⁴.

Bueno Ramírez (2016) cita a Evodio Escalante para decir que los poetas jaliscienses de los años 40 y 50 “se mueven en la áspera cotidianidad, con ‘furor antiacadémico’, acidez

¹² Por su parte, Herbert (2008) dice que el trabajo antológico de Zaid evidenció “la grafomanía de nuestra analfabeta sociedad. Le interesaba mostrar que escribíamos demasiado y que no contábamos con sistemas de acopio y mantenimiento de la información que respondieran a tal práctica cultural. Estableció este punto renunciando a distinguir el grano de la paja. La suya es una declaración sociológica. En este sentido, *Asamblea* se asemeja a un estupendo reportaje –que continúa vigente. Su carácter antológico, en cambio, me parece envejecido” (p. 6).

¹³ Hay dos antologías posteriores donde se puede seguir el rastro de los poetas de Jalisco de dichas generaciones: *Antología de poesía reciente de Jalisco* (1986), compilada por Raúl Aceves, Raúl Bañuelos y Dante Medina; y, más adelante, *Poesía viva de Jalisco* (2004), compilada por Raúl Bañuelos, Dante Medina y Jorge Souza. En la primera, hay un seguimiento de las publicaciones en revistas, diarios, libros y antologías. En la segunda, existe una particular presentación de las reseñas biográficas de los autores. En ellas, varios de los autores vivos exponen como llegaron a la poesía, de una manera más informal y que acerca al lector a sus experiencias y datos personales.

¹⁴ Cabe resaltar que gran parte de los autores citados de esa generación fueron parte de los talleres de Elías Nandino.

crítica y una ‘vulgaridad amarga y liberadora’, otros ‘parten de la cotidianidad’, pero codificada por el cine, el rock, la televisión, las fotografías y los periódicos” (p. 425). De esta forma, hay una subdivisión entre los poetas “bárbaros” jaliscienses. Otra característica que los hace “bárbaros” fue la intromisión de referencias de la cultura popular, parte de ella proveniente de la música¹⁵.

Significativamente, el estilo de Castillo entra en ambas categorías. En su poética cohabitan el “furor antiacadémico” y la “vulgaridad amarga y liberadora”. Ambas se originan en lo cotidiano, lo ínfimo, lo aparentemente no poético. La obra de Castillo surge desde la intimidad del hogar y se proyecta hacia la ciudad (un hogar, en segundo grado). Sus personajes poemáticos se desarrollan en estos dos ambientes. Su escritura se establece en el margen de una ciudad en expansión, utiliza un lenguaje propio e identificable con la masa, y sugiere que lo poético también está en lo cotidiano, en lo banal, en la derrota y en el fracaso.

En un texto de Israel Ramírez (S/F) también se ubica a otros autores contemporáneos de Castillo, diferentes a los citados por Bueno Ramírez:

(...) José de Jesús Sampedro y Ricardo Hernández, quienes parten de la cotidianidad codificada por los medios de comunicación masiva: cine, rock, noticieros, periódicos. (...) César Benítez, Rubén Medina y Silvia Tomasa Riviera, quienes en su poesía parten igualmente de la experiencia directa de la vida diaria. (...) Luis Miguel Aguilar, que sigue la tradición de los epitafios de la *Antología Griega* y, posteriormente, de la de *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters, retrata a los personajes de Quintana Roo en su *Chetumal Bay Anthology* (pp. 42-43)

Los autores citados por Ramírez no son jaliscienses. José de Jesús Sampedro (1950) es originario de Zacatecas; César Benítez (1958) de Amacuzac, Morelos; Rubén Medina (1955) de la Ciudad de México; Silvia Tomasa Riviera (1955) de El Higo, Veracruz; y Luis Miguel Aguilar (1956) de Chetumal, Quintana Roo. Se los convoca porque es necesario notar que no solo en Jalisco se estaba desarrollando este tipo de poesía. Castillo vivió varios años

¹⁵ Conde Ortega (2003) plantea al respecto que “con la llamada música culta, los autores de los cincuenta supieron escuchar a otras sirenas. Y aceptaron, en ardorosa promiscuidad, el rock, el son y el bolero, con todas las variantes posibles” (p. 69). Conde Ortega no solo se refiere a los poetas, como Castillo, sino también a toda la literatura producida en Ciudad de México, por *La Onda*—como la llamó, despectivamente, Margo Glantz—. Ante esta denominación, autores como Parménides García Saldaña (1944-1982) y Armando Ramírez (1952-2019), adoptaron el calificativo para resignificarlo. Ya no lo usaron despectivamente, sino que se convirtió en el *nombre* de su propuesta.

en Ciudad de México y Cuernavaca, lo cual también hizo que se nutriera de otras vertientes. Sobre todo, por el diálogo con las obras y lecturas con los *Infras*, Yáñez y Reyes¹⁶. Retornó a su ciudad en 1990 para incorporarse al Centro de Estudios Literarios de la Universidad de Guadalajara, donde trabajó como docente-investigador hasta principios de 2020.

Dentro de los autores de Guadalajara que más se acercan a este primer Ricardo Castillo¹⁷, están principalmente Arturo Suárez, Ricardo Yáñez, Raúl Aceves, Enrique Macías, Eusebio Ruvalcaba, Rubén Hernández, Rafael Torres Sánchez, Raúl Bañuelos, Gilberto Meza y Dante Medina. Suárez fue el creador del *Club de Periqueteros Solitarios de Occidente, Asociación Banal*, el cual se reunía en el Café Gardel de la Av. Juárez para crear periquetes poéticos e irónicos entre 1989 y 2009, año de su muerte. Bañuelos dirigió el *Antitaller de poesía* al que varios de estos autores fueron invitados. Medina, por su parte, fue miembro fundador del Centro de Estudios Literarios de la Universidad de Guadalajara, donde han trabajado varios de estos autores, dedicados a la docencia y la investigación.

Este apunte sirve para diferenciar –o, al menos, partir– a esta generación de la siguiente. Raúl Aceves (2014) bifurca en dos oleadas la poesía jalisciense. En su artículo “Tres décadas de poesía en Jalisco” propone que la primera oleada se dio entre 1972 y 1989. De todas las publicaciones anotadas por Aceves, sitúo estas tres, al inicio de la generación: *Divertimento* (1972) de Yáñez, *El pobrecito señor x* (1976) de Castillo y *Atmósfera de fieras* (1977) de Eusebio Ruvalcaba. Y estas cuatro al final: *Alianza de los reinos* (1988) de Jorge Esquinca; y en 1989, *Expedición al Ser* de Aceves, *Ciempies tan ciego – Nicolás el Camaleón* de Castillo, *El desorden de tu nombre* de León Plascencia Ñol, y *Noctambulario* de Luis Vicente de Aguinaga.

¹⁶ Varios de los poetas jaliscienses, lo son por adopción; otros nacieron en Jalisco y se radicaron en otras partes de México o del extranjero. Raúl Aceves (2014) dice que “la definición de ‘jalisciense’ también es problemática, ya que muchos poetas nacidos en otros lugares han venido a residir a Jalisco y aquí han realizado su obra, lo que les da derecho a ser incluidos dentro de la historia y las antologías de ‘poesía jalisciense’” (p. 1).

¹⁷ Primero porque Castillo ha tenido etapas escriturales muy diferentes. La propuesta de *El pobrecito señor x* no se vuelve a replicar en sus siguientes publicaciones. La más cercana a su primer libro es *La oruga*. Desde *Concierto en vivo* hasta *El re lámpago* (su última publicación) se da un quiebre sustancial en los intereses formales de su trabajo poético.

Este resumen de las publicaciones ubica a algunos autores fundacionales de la línea escritural bárbara en Guadalajara. Pero, además, muestra el cambio por los intereses poéticos de la generación siguiente a la de Castillo¹⁸. El afán de traerlas a comparación es porque se decía que en Guadalajara había una “escuela de poesía” vinculada con la poética callejera, irónica y coloquial. Años más tarde, Herbert (2008b) recalcaría que “la escuela de poesía de Guadalajara” era más bien la otra: la del hermetismo y el refinamiento.

Aceves (2014) señala, más adelante, en su texto que esta primera ola de escrituras

expresaba una postura rebelde y contracultural, antiolemne y lúdica, experimental y desmitificadora, con un lenguaje libre y coloquial, que abordaba lo cotidiano de la propia vida en la ciudad, sin demasiadas preocupaciones por las normas convencionales de la poesía clásica o ‘elegante’ buscando en su lugar expresar una visión espontánea y natural, directa y auténtica, que podría llegar al prosaísmo y al lenguaje vulgar, evitando la pretenciosa ‘poesía de frac’ que se convirtió en paradigma con *El pobrecito señor x* de Ricardo Castillo (p. 5)

Como se señaló más arriba, es significativo que esta *primera ola* de poemarios termine, justamente, con la publicación de otros que promulgan un entendimiento diferente de la poesía. El cuestionamiento del nuevo grupo hacia el anterior, a través de las poéticas ensayadas, es vital para comprender el desarrollo de la poesía de las siguientes décadas en Guadalajara. Castillo también es parte de esta reinención dentro de su propia obra. La publicación de *Ciempíes tan ciego – Nicolás el Camaleón*, en el mismo año que los primeros libros de Plasencia Ñol y De Aguinaga, es prueba de ello. Llama la atención cómo la poesía de Castillo ha tomado derroteros muy diferentes a los mostrados en su ópera prima¹⁹. Sus obras –e investigaciones– más recientes han incursionado en la oralidad, el performance con el cuerpo, la gestualidad, y la producción de poesía sonora, audiovisual, lúdica e interactiva.

¹⁸ Me refiero a una parte de la siguiente generación, la de los autores con una poética refinada, exquisita y, muchas veces, hermética. Entre ellos, destaco principalmente el trabajo de Jorge Esquinca (1957), Cuauhtémoc Vite (1957), Luis Armenta Malpica (1961), Mario Heredia (1961), Ernesto Lumbreras (1966), León Plascencia Ñol (1968), Mónica Nepote (1970) y Luis Vicente de Aguinaga (1971).

¹⁹ Hasta el momento ha publicado *El pobrecito señor x* (CEFOL, 1976), *El pobrecito señor x – La oruga* (FCE, 1980), *Concierto en vivo* (UMSNH, 1981), *Como agua al regresar* (Penélope, 1982), *Borrar los nombres* (Toque de poesía, 1983), *Ciempíes tan ciego – Nicolás el camaleón* (Ed. Toledo, 1989), *Islario* (CONACULTA-ICOCULT, 1995) y *Nuevo Islario – Antología personal* (Arlequín, CONACULTA-FONCA, 2003). Además de los proyectos musicales-poéticos en conjunto con Gerardo Enciso (1959): *Es la calle, honda* (1992), en disco, y *Borrados* (1998), en video. Del mismo modo, el libro CD con juego interactivo y juego de mesa *La máquina del instante de formulación poética*, conocida también como *La máquina Jiménez*, y, por último, el libro CD *Il re lampago* (Atemporia, 2009).

Castillo ha sido un poeta solitario, es decir, un creador que formula su propia obra al margen de grupos literarios. Si bien tiene cercanía con ciertos autores y comparte algunos intereses comunes con los poetas jaliscienses de la generación del 50' y con los *Infras* de Ciudad de México, su obra toma un giro radical que dificulta su clasificación dentro de una corriente o estilo específico. El tapatío es un poeta que transita por varias líneas. No obstante, esta investigación toma como referencia los dos primeros momentos de su obra: *El pobrecito señor x* y *La oruga* que, como se indicó más arriba, son los más cercanos entre sí, tanto en los años de publicación, como en la escritura y el tema presentado.

La filiación de Castillo con la poética “bárbara” está presente en toda su obra, ya que ha continuado siendo marginal, contracultural, antiolema, lúdica y desmitificadora. El principal cambio de últimas producciones proviene de los soportes utilizados y su vinculación con lo teatral y performático. En cambio, sus libros publicados entre 1981 y 1983 —es decir, en medio de aquellos que abren y cierran la lista de Aceves—, poseen características formales y estructurales diferentes, aunque comparten el interés por el habla coloquial, la ciudad, la calle, el cuerpo o el borramiento del individuo dentro de una sociedad.

No se puede decir que Castillo persigue un mismo ideal poético ni temático durante toda su obra. Su característica son los múltiples giros y el deseo por no quedarse en una zona de confort, donde impere una fórmula ya probada y aceptada. A pesar de esto, no se debe pasar por alto la influencia que su obra ha ejercido en las nuevas generaciones de poetas mexicanos, para quienes él es un “padre poético”²⁰. El tapatío cimentó ciertas bases para ciertas experimentaciones poéticas que ellos continúan desarrollando en la actualidad, ya sea

²⁰ Entre ellos, destaco la obra de Ismael Velásquez Juárez (1960), José Eugenio Sánchez (1965), Ramiro Lomelí (1965), Ángel Ortuño (1969), Carlos Vicente Castro (1975), Eduardo Padilla (1976), Minerva Reynosa (1979), Xitlálitl Rodríguez Mendoza (1982), Luis Eduardo García (1982), Horacio Warpola (1982), Álvaro Luquín (1984) y Diana Garza Islas (1985). La mayoría de ellos son jaliscienses y viven en Jalisco. Con excepción de Sánchez que radica en Monterrey, y Rodríguez Mendoza en Ciudad de México. Por otro lado, Warpola nació y radica en Querétaro, Velásquez Juárez nació en Ciudad de México y radica en Querétaro; Padilla, nació en Vancouver y radica en Guanajuato; Reynosa y Garza Islas nacieron en Monterrey, pero Reynosa radica en Valle de Bravo y Garza Islas en Monterrey.

respecto de la coloquialidad y oralidad, o con el uso de los nuevos soportes tecnológicos para la creación y el entendimiento de la escritura poética.

Los bárbaros de Oviedo

Si bien la línea poética de Ramiro Oviedo es distinta a la de Castillo, sí se encuentran rasgos en común. El ecuatoriano asegura ser un asiduo lector de “Leopoldo María Panero, Raúl Gómez Jattin, Margarito Cuéllar, Roberto Bolaño, Jorge Teillier, Nicanor Parra, Rodrigo Lira” (en Ruiz, 2017). En este primer grupo, se identifican ya dos influencias secuenciales: Parra y Bolaño, es decir, la antipoesía y el infrarrealismo²¹. No obstante, la obra de Oviedo tiene otras vertientes de las que también bebe. En otra entrevista, concedida a Augusto Rodríguez, enumera otro fragmento de sus lecturas:

siempre vuelvo a la poesía española: Quevedo, el conde de Villamediana. Después, Blas de Otero y Gabriel Celaya. Leopoldo Panero siempre funciona como electroshock; la vena urbana de Luis García Montero o la nota intimista de Luís Alberto de Cuenca son referentes innegables. En esa misma cantera de poetas queribles están Adoum, Cardenal, Nicanor Parra, Roque Dalton, Enrique Lihn, Gelman, Gonzalo Rojas, el peruano Cisneros o el mexicano Pacheco (en Rodríguez, 2009)

El poeta reconfigura sus antecesores de manera amplia²². Sin embargo, no todos los nombres que él cita poseen tal relación escritural con su obra. Como en toda lista, hay nombres que faltan y nombres que sobran. En ambas enumeraciones es notable la falta de autores ecuatorianos. El único mencionado es Jorge Enrique Adoum (1926-2009), quien quizás sea su mayor referente de poetas nacionales. Se debe reconstruir el linaje de los bárbaros ecuatorianos que ya transitaron un camino similar al que Oviedo propone en su obra, aún cuando el mismo poeta no los mencione o no se detenga en ellos.

²¹ Secuenciales porque, al igual que Oviedo y Castillo, Bolaño también fue un gran lector de Parra. De hecho, los tres autores pertenecen, de cierta manera, a la misma generación. Asimismo, Bolaño manifestó en varias ocasiones que Parra era su poeta chileno predilecto.

²² En ambas listas coinciden Nicanor Parra (1914-2017) y Leopoldo María Panero (1948-2014). No obstante, hay que rescatar a Francisco de Quevedo (1580-1645), Raúl Gómez Jattin (1945-1997), Roberto Bolaño (1953-2003) y Rodrigo Lira (1949-1981) del primer grupo; y a Ernesto Cardenal (1925-2020), Jorge Enrique Adoum (1926-2009), Roque Dalton (1935-1975), Enrique Lihn (1929-1988), Juan Gelman (1930-2014) y Gonzalo Rojas (1916-2011), del segundo. De esta forma, se sigue más de cerca a quiénes forman parte del linaje bárbaro.

Hay que rastrear a dos referentes primigenios en la obra de Oviedo: Jorge Reyes (1905-1977) y Pablo Palacio (1906-1947), quienes publican su obra casi en los mismos años. Ambos autores estuvieron ubicados fuera de algunos movimientos significativos, tanto líricos como narrativos del país: la Generación del 30, la Generación Decapitada y el Postmodernismo²³. La obra de los dos autores se aleja de estas propuestas.

Reyes fue poeta y cronista. Uno de sus libros que se liga directamente con la obra de Oviedo es *Quito, arrabal del cielo* (1930). Como su nombre lo sugiere, se orienta desde una enunciación marginal. En este libro la ciudad es un espacio para mostrar lo marginal, feo y sucio. En Reyes aún no se puede hablar de un Quito metropolitano o ciudadano. Conviene citar a Juan José Rodríguez Santamaría (2012) cuando advierte que

el cuerpo urbano determinado por el carácter reticular de las ciudades sólo empieza a insinuarse en autores como Augusto Sacoto Arias o Jorge Reyes –una especie de lárigo de la ciudad pequeña– quien en el poema “Quito, arrabal del cielo” señala: “niñas despiertas en los zaguanes/ con los pechos crecidos en las manos”. En todo caso, se trata aún de rasgos en desarrollo, pues resulta evidente que Quito y Guayaquil eran aún pueblos (en términos urbanísticos y culturales) y que, por eso, resultaba imposible que alguien adquiriera la conciencia de esa nueva socialidad que suponía la metrópoli (p. 32)

El caso de Palacio es diferente. Su obra lírica es escasa y poco estudiada. La importancia de su trabajo en la tradición ecuatoriana radica en su narrativa. *Un hombre muerto a puntapiés* (1927) y *Débora* (1927) son dos obras que pudieron haber influido en Oviedo. En sus narraciones, la ciudad es una excusa para mostrar a ciertos personajes marginales. Por

²³ La *Generación del 30*, formada por José de la Cuadra (1903-1941), Alfredo Pareja Diezcanseco (1908-1993), Demetrio Aguilera Malta (1909-1981), Enrique Gil Gilbert (1912-1973), Joaquín Gallegos Lara (1911-1947), recreó a personajes marginales de la sociedad ecuatoriana (negros, cholos, indios, montubios). Sin embargo, no fueron los mismos marginales de Palacio. Asimismo, el realismo social e indigenismo, representado por Jorge Icaza (1906-1978). Quizás, el autor más próximo a Palacio en intereses formales haya sido Humberto Salvador (1909-1982) en su libro *En la ciudad he perdido una novela...* (1930), que fue un ejemplo de la narrativa de vanguardia. Luego, su estilo se tornaría más cercano al realismo social. Por otro lado, la poesía de los *Decapitados*, Medardo Ángel Silva (1909-1919), Arturo Borja (1892-1912), Ernesto Noboa y Caamaño (1889-1927), y Humberto Fierro (1890-1929) dista de la de Reyes, principalmente, por su significativa influencia del simbolismo, modernismo y romanticismo. Raúl Andrade (1951) los denominó “Generación Decapitada” dada su muerte a temprana edad y por sus poemas trágicos y desoladores. Reyes, en cambio, practicó una poesía ligada al humor y lo callejero. Por lo mismo, también se alejaría del otro grupo significativo de la lírica ecuatoriana de décadas posteriores: el Postmodernismo. De todos ellos, destacaron, principalmente, Jorge Carrera Andrade (1903-1978), Gonzalo Escudero (1903-1971) y Alfredo Gangotena (1904-1944), quienes formaron uno de los primeros grupos de poesía vanguardista del país. Además, hay que convocar a Hugo Mayo (1895-1988), a quien se lo suele ligar con los *Decapitados* por la edad. Sin embargo, sus intereses poéticos se aproximan más a la siguiente generación, lo que lo convierte en un adelantado.

ejemplo, en cuentos como “Un hombre muerto a puntapiés”, “Doble y única mujer” o “El antropófago”²⁴ los personajes existen gracias a y en el margen de la ciudad.

En ambos autores hay un punto de cruce con la obra de Oviedo. Reyes muestra a Quito como un espacio sucio y decadente, un arrabal y no una metrópoli. Es notorio que la ciudad experimenta un atraso en su transición hacia lo urbano. Palacio muestra los personajes marginales dentro de ella: homosexuales, siamesas y antropófagos. Oviedo, en cambio, piensa en Quito como un espacio que ya ha ingresado en la transición urbana. Quito ya es una ciudad, aunque las impresiones aún se relacionen con un pasado lárlico²⁵. Por otro lado, las voces que intervienen en su poesía también son marginales: obreros, alcohólicos, mendigos, desaparecidos por el gobierno militar, vendedores de fruta.

Del mismo modo, hay que convocar a dos poetas más: el ya mencionado Jorge Enrique Adoum (1926-2009) y Euler Granda (1935-2018). Adoum entabla una particular relación con la ciudad y con la identificación del sujeto poético con su país²⁶: por momentos, de un modo telúrico y nostálgico, pero en otras ocasiones muy irreverente y satírico. Oviedo es un estudioso de la obra poética y ensayística de Adoum. Durante su periodo en la academia francesa, publicó varios artículos acerca de la obra de Adoum. En ellos estudió puntos de la poesía de Adoum que convergen con su poética: por ejemplo, el aspecto lúdico del lenguaje, la militancia política y la noción irónica e irreverente para retratar al Ecuador²⁷. Oviedo (2010) en “La estrategia del poema”, homenaje póstumo tras la muerte de Adoum, dice:

²⁴ Sus personajes son sujetos que se ubican al margen de la ley y de “la normalidad”. Son, por decirlo con Rubén Darío, unos *raros*: un homosexual, una siamesa, y, como indica su título, un antropófago.

²⁵ En el sentido propuesto por el poeta chileno Jorge Teillier en su artículo “Los poetas de los lares”, en donde escribió que: “el origen provinciano de la mayoría de los poetas, que atacados por la nostalgia, el mal poético por excelencia, vuelven a la infancia y a la provincia, sino algo más, un rechazo a veces inconsciente a las ciudades, estas megápolis que desalojan el mundo natural y van aislando al hombre del seno de su verdadero mundo” (p. 49).

²⁶ Adoum compiló *En el cielo un buequito para mirar a Quito...* (Archipiélago, 2004), una antología temática sobre la ciudad de Quito. Además, está presente en casi toda su obra el problema de identificación con el país de origen. Sea de forma irónica o trágica, esta característica define los derroteros de una parte significativa de su obra. En el aspecto formal, revolucionó parte de la lírica ecuatoriana por su trato lúdico del lenguaje poético.

²⁷ Es significativo que en *Esquitofrenia* (2000), Oviedo dedique el poema “El escudo” a Adoum, el cual lleva un subtítulo en cursivas que dice *a J.E.A.* (iniciales de su nombre). En los versos de dicho poema, se presenta justamente una parodia de los símbolos patrios del escudo nacional del Ecuador.

no es hora de promesas ni de réquiems, pero los aspirantes a campeones mundiales de la poesía que quedamos en esta selva de palabras y de paradojas vamos a tener que pelear con tu sombra, no para heredar tu estatuto de brújula (ilusa y desmesurada arrogancia), sino para aprender por fin a cantar sin que nos salgan gallos, para ver si podemos copiarte al menos una taquicardia decente, algún infarto olímpico, taitico (p. 2)

Se presente la importancia del poeta ambateño en las lecturas de Oviedo, quien escribe que “vamos a tener que pelear con tu sombra” y “aprender por fin a cantar sin que nos salgan gallos”. Su toma de posición frente a Adoum es la de un aprendiz, la de un *estudiante* de su obra, poética y académicamente. Este homenaje no lo es solo para una figura autoral, sino para un mentor. Por eso, al final del texto dice “si podemos copiarte una taquicardia decente, algún infarto olímpico, taitico”. En estas últimas líneas son aún más notorias la admiración y el respeto. Ese “taitico”²⁸ no solamente es una denominación coloquial de aprecio, también es una manera de llamarse a sí mismo hijo de su poética.

Por otro lado, Oviedo obtiene de la poesía de Granda el conocimiento sobre las posibilidades del trato sucio del cuerpo. Rodríguez Santamaría (2012) hace hincapié en “la falta de prejuicios para detallar a personajes marginales de la ciudad de Quito en los poemas. Frente a una tradición poética muy ajustada a la sobriedad expresiva, Granda propone una noción del cuerpo sucio, politizado, siempre en constante contaminación con la realidad” (p. 42). La “contaminación” bárbara es muy cercana a cómo entiende Oviedo la interacción entre cuerpo y realidad. Para él, el cuerpo es un agente sensorial de cómo el hablante se relaciona con la ciudad.

No solo la “contaminación” del cuerpo y la realidad ligan la poesía de Oviedo con la de Granda. Hay otras instancias en las que sus poéticas se entrecruzan: lo individual y lo social. Rodríguez Santamaría (2012) señala que el “sarcasmo [de Granda] nos pide identificar el cuerpo individual con un cuerpo social (la patria)” (p. 42). En ambas propuestas poéticas existe una dinámica de reemplazo metonímico sarcástico de la parte por el todo: yo por la

²⁸ Según el *Diccionario del español ecuatoriano* (2016) de Fernando Miño-Garcés, las dos primeras acepciones de “taita” son: “1. Padre de una persona” y “2. Se usa para dirigirse o referirse al padre propio o a un hombre mayor que merece respeto” (p. 638).

ciudad; yo por la nación. En Oviedo el yo lírico de *Esquitofrenia* (2000) o *Maleta en mano* (2009) se difumina y se confunde, en una dinámica bipartida: ciudad nacional y ciudad extranjera²⁹.

Otro autor de linaje bárbaro que hay que mencionar es Fernando Nieto Cadena (1947-2017), uno de los poetas que más trabajó la poesía de barrio y del arrabal, mediante la jerga y el lenguaje popular. Radicado en México desde 1978, su obra se ubica espacialmente en calles, cantinas y prostíbulos. El trabajo de Oviedo se acerca a la poética callejera de Nieto Cadena. Sin embargo, la suya no busca exacerbar lo lumpen. Iván Carvajal (2009) ya figuraba esta línea poética iniciada por Nieto Cadena, y añade que “sería continuada, aunque con distintos matices, por varios poetas, entre ellos, Jorge Martillo, Fernando Balseca (al menos en su primer libro, *Cuchillería del fanfarrón*), Ramiro Oviedo y Edwin Madrid”³⁰ (p. 26).

Del mismo modo, Luis Carlos Mussó (2011), poeta e investigador, manifiesta lo siguiente respecto de la obra de Nieto Cadena:

refleja un vigoroso temperamento, y se puebla de lenguajes provenientes de un amplio abanico: allí están los mundos del deporte —el béisbol en primer lugar, y el fútbol—, de la salsa, de la música de cantina, de las hablas común y marginal, del mito popular planteado como espejo donde se reflejan las mayorías —el cantante popular, el producto nacional— (p. 12).

El apunte de Mussó es pertinente porque su descripción de la poesía de Nieto Cadena comparte ciertas búsquedas poéticas y los intereses de Oviedo. El abanico ovediano sería: el deporte (el fútbol), el pasillo, la música de cantina, el habla popular (mediada por los kichwismos de la sierra ecuatoriana), y el mito popular donde se reflejan las mayorías (Julio Jaramillo o los Hermanos Miño Naranjo, cantantes de música nacional). Y, desde luego, el habitar la ciudad nacional y extranjera (otro punto en común con Nieto Cadena).

Además de estos tópicos propuestos por Mussó, resulta necesario convocar otros caminos que Rodríguez Santamaría (2012) reconoce en la obra de Nieto y que están vinculados con la posterior producción de Oviedo:

²⁹ Asuntos que serán tratados más adelante, en la sección correspondiente al análisis de la poesía de Oviedo.

³⁰ Rodríguez Castelo (1988) coincide, parcialmente, con Carvajal: “pronto llegarían otros aún más jóvenes: Fernando Balseca, Fernando Itúrburu, Francisco Torres Dávila, Jorge Martillo...” (p. 820). Este apunte es significativo porque permite ver cuáles autores ya eran visibles antes de la publicación del artículo, en 1988.

el humor, la ironía y el juego manifiestan una actitud lúdica, donde el cuerpo aparece festivo, lúdico, parlanchín. La ruptura de una relación referencial no está rota, pero los temas son nuevos. La migración, la ecología, la nostalgia de un país perdido aparecen “excriptos” sobre un sujeto clásico, pero la narración se ha vuelto tensa, histriónica y hasta violenta (pp. 26-27)

La poesía de Nieto y Oviedo comparte varias de estas características. Probablemente, la más importante sea “la nostalgia de un país perdido”. A partir de esta noción, surgen varias de las actitudes bárbaras que comparten: el humor, la ironía, la actitud lúdica, el histrionismo y la violencia en el habla de los sujetos líricos. Sin embargo, en la obra de Oviedo se evidencia más el conflicto de identidad: el ser y no ser quiteño, ser y no ser ecuatoriano, extrañar y no extrañar al país, amar y no amar al terruño. La diferencia principal es cómo se vive el *nostos*³¹ de la patria perdida: de modo carnavalesco (Nieto Cadena) o decadente (Oviedo).

También hay que recordar *dónde* sucede el exilio de cada uno. Nieto Cadena va a México: a la costa sur este del país, la cual tiene ciertas similitudes con su ciudad, Guayaquil, ubicada en la costa ecuatoriana. En el caso de Oviedo, el parteaguas es París y luego Bolougne-sur-Mer. La sensación de lejanía es más distante. Nieto Cadena nunca debe cambiar de idioma para vivir, el clima de su ciudad actual es parecido al de la anterior. El ambiente festivo y costero, si bien no es el mismo, tiene alguna semejanza. En el caso del chambense, el cambio es mucho más drástico y sufre un shock cultural: el idioma, las condiciones climáticas y el ambiente son marcadamente diferentes.

Otro rasgo que es importante en la obra de Oviedo es su posicionamiento político. Formó parte de *La Pedrada Zurda*³², un grupo poético-político formado en los 70 que, además de escribir poesía, buscaba combatir a los gobiernos de derecha de esa década y la siguiente en Ecuador. Oviedo ha comparado a *La Pedrada Zurda* con los *Infrarrealistas*³³, por su

³¹ De la voz griega νόστος, la cual se relaciona con las nociones del retorno, regreso, viaje de vuelta a un sitio; generalmente asociado con la idea del hogar, la patria o la casa familiar.

³² También estuvo vinculado con las revistas y grupos literarios *La pequeña Lulu*, *Nuevadas* y, luego, *Eskeletra* (Salgado, 1997). Esta última terminaría convirtiéndose en editorial. Oviedo publicaría con Eskeletra los poemarios: *Serpencicleta* (1995), *Esquitofrenia* (2000) y *Boca a boca* (2008).

³³ Dice Oviedo que “están en contra de los poetas que terminan en México convertidos en embajadores o ministros. *Los Infrarrealistas* son irreverentes, se declaran en bronca total con el sistema, y en eso hay resonancias con los de *La Pedrada Zurda* de aquí, por los años 70, solo que allá se la jugaron completa” (en Parrini, 2018).

irreverencia y antiolemonidad frente al poder y los grupos culturales de las élites de cada país. No obstante, en Ecuador ya había existido un grupo de vanguardia y confrontación, en la década de los 60, llamado los *Tzántzicos*. Estuvo conformado, entre otros, por los poetas Raúl Arias, Rafael Larrea, Ulises Estrella, Humberto Vinuesa, y los narradores Iván Éguez, Abdón Ubidia, Raúl Pérez Torres, Francisco Proaño Arandi.³⁴

La represión ejercida en Ecuador en la década de 1980 –con especial énfasis en el periodo de León Febres Cordero (1984-1988)– orilló a Oviedo a dejar el país y radicarse en Francia desde 1987. El poeta manifestó en una entrevista con el periodista chileno Leonardo Parrini que los artistas ecuatorianos “que no desaparecían, morían trágicamente o terminaban locos, cuando no absorbidos por una burocracia podrida, o vomitados por el país en calidad de emigrantes” (en Parrini, 2017). Precisamente, él fue uno de los emigrantes “vomitados”. Su condición de exilio ha hecho que su poesía haya sido menos conocida en Ecuador.

La generación de poetas a la que pertenece Oviedo, denominada por Rodríguez Castelo (1988) como “generación del 80 –nacidos entre 1950 y 1965” (p. 821), es una especie de generación perdida. Varios de ellos acabarían en el exilio o en la política. Si bien ya se nombró a Jorge Martillo Monserrate (1957), Fernando Balseca (1959) y Edwin Madrid (1961), hay que destacar también a Catalina Sojos (1951), Francisco Torres Dávila (1958), Roy Sigüenza (1958), Raúl Vallejo (1959), Fernando Itúrburu (1960), Vicente Robalino

³⁴ Rodríguez Castelo (1988) dijo que “[e]l Tzantzismo, en sus primeros años de fervor, cuenta más como adopción de actitudes radicales en la opción política del escritor y búsqueda de una nueva retórica, acorde con una poética de comprometimiento político y apertura al pueblo, que por una producción lírica importante. Pero, a la vuelta de una década, en los años setenta, decantado el primer bullir de entusiasmos, los poetas comienzan a dar su aporte a la lírica ecuatoriana del periodo” (p. 820). Carvajal (2015), de manera más crítica, escribe: “aún hoy sigue siendo motivo de nostalgia, de irónica pregunta sobre el destino que tuvo la rebeldía que caracterizó a aquellos jóvenes parricidas de los años setenta, e incluso de inconsciente imitación por parte de los nuevos poetas irreverentes. No es casual que Roberto Bolaño nombre al paso a los tzántzicos en *Detectives salvajes*, algunos rasgos de los extravagantes poetas que son personajes de la novela tienen mucho que ver con la ‘actitud’ de los nuestros, con la aparente desmesura de sus gestos, con el radicalismo de sus propósitos que hoy pueden parecernos bastante ingenuos” (p. 235). Del mismo modo, más adelante dice: “fue una ‘actitud’ intelectual, más que una propuesta estética: la rebeldía, la iracundia frente al orden político y cultural, la irreverencia frente a las figuras consagradas por la cultura oficial, el parricidio. Por el contrario, es poco lo que ha quedado del tzantzismo como obra literaria” (pp- 241-242).

(1961), Mario Campaña (1961), Margarita Lasso (1963) y María Fernanda Espinosa (1964)³⁵. De ellos, quiénes se acercan a la poesía de Oviedo son Martillo Monserrate, Torres Dávila, Itúrburu, Madrid y, en un primer momento, Robalino; Sojos, Blaseca, Sigüenza, Campaña, Vallejo, Lasso y Espinosa son distantes.

Una característica que unificó a los autores de esa generación cercanos a Oviedo fue, según Rodríguez Castelo (2004), una intensión lírica que opta “por las hablas ordinarias [...] las rebeliones contra el lenguaje de la convención social” (p. 40). Esas “hablas ordinarias” y “rebeliones” no fueron tomadas a buen recaudo, sino que fueron consideradas más bien como groseras e inmorales. Apunta Oviedo “no nos interesaba hacer poemas bonitos, nos interesaba denunciar, fastidiar, agredir al poder y tratar de hacerlo temblar. Por eso algunos amigos y yo mismo, a veces, tuvimos que estar presos por esa situación” (en Ruiz, 2018).

La publicación de *Esquitofrenia* (2000) aparece, relativamente, tarde en comparación de los libros de sus contemporáneos. Años antes ya había publicado *Serpencicleta* (1995), un libro con una menor vinculación con el tema urbano. No obstante, hay que recalcar lo que señala Rodríguez Castelo (2004) cuando dice que

el humor fue la expresión de libertad. Porque esta generación disfruta como ninguna antes la libertad que la lírica ecuatoriana fue conquistando tan apasionada y lúcida a lo largo del siglo. Libertad para violar tabúes: el de lo sagrado falsificado en ortodoxias y disciplinas eclesiásticas, el de unas libertades usadas como instrumentos de quienes lo poseen todo para mantener en la ilusión de libertad a quienes perdieron cualquier posibilidad de ser realmente libres, el de la decencia ocultador de toda suerte de hipocresías (p. 43)

Esta libertad no solo era de pensamiento, sino también de creación, aunque se haya dado durante el gobierno represivo del expresidente León Febres Cordero. La generación de poetas ecuatorianos que creció durante las décadas de 1970 y 1980 vivió un periodo de convulsión política y represión. Era la época posterior al primer auge petrolero en Ecuador, pero también el momento en el cual las dictaduras militares sudamericanas cobraban más

³⁵ Varios de ellos salieron de la serie de talleres que se dictaron en Ecuador a principios de la década de 1980. El taller más importante fue dictado por Miguel Donoso Pareja, quien *importó* la metodología desde México. Allí fue director del Taller de Cuento de Difusión Cultural de la UNAM, en sustitución de Augusto Monterroso; y también coordinó el Taller Piloto de San Luis Potosí – Aguascalientes, por encargo de Oscar Oliva, quien entonces era el Director del INBA (Donoso Pareja, 1989).

fuerza³⁶ y muchos escritores tuvieron que exiliarse. Por lo mismo, la presencia de esta patria perdida, desolada y echada a perder se muestra incansablemente en su obra.

En su poesía hay una crítica contra su propio terruño, pero su visión no es nostálgica porque no busca llorar la patria, sino ironizarla y parodiarla. Su personaje poemático es retratado como un sujeto callejero y fracasado. De hecho, su poesía y su biografía tienen conexiones. Esto no quiere decir que la obra del ecuatoriano sea puramente autobiográfica, aunque sí podemos encontrar coincidencias significativas entre vida y obra porque su poesía se nutre de ciertas experiencias del autor. Oviedo señala

soy espiritualmente, fundamentalmente, quiteño. Soy un tipo callejero. Yo soy un callejero de Quito. Conozco el Centro Histórico y todas las casas del Centro Histórico por dentro, porque de niño estuve siempre metido en todos los patios de esas casas. Soy, de alguna manera, de un país imaginario. Yo tenía una casa inmensa que se llamaba Quito. Las calles me pertenecen (en Ruiz, 2017).

Esta noción del país imaginario, además de funcionar como metáfora del destierro y de la memoria sobre el Quito de la infancia y adolescencia, es un arma de doble filo al referirse al Ecuador. La idea del país que habita en la línea imaginaria, el espacio que existe pero que nadie conoce y que a nadie le importa³⁷, es una noción lastimera. Oviedo juega con esa idea y la reproduce también en sus textos: ser ecuatoriano no es ser colombiano ni peruano, ser ecuatoriano es no saber qué es el Ecuador. Es significativo recordar el caso de la invención del escritor ecuatoriano que perteneció al “Boom Latinoamericano”: Marcelo Chiriboga³⁸.

Por último, Oviedo –a diferencia de Castillo– tuvo una relación más cercana con algunos grupos literarios “bárbaros” en Quito: *La pedrada zurda*, *La pequeña Lulupa*, *Nuevadas* y *Eskeletra*, siendo este último el que más vida ha tenido porque continúa publicando. En la

³⁶ Colombia (1953-1957), Venezuela (1953-1958), Paraguay (1954-1989), Brasil (1964-1985), Perú (1968-1980), Bolivia (1971-1978), Ecuador, (1972-1976) y, por último, las tres más fuertes: Uruguay (1973-1984), Chile (1973-1990), Argentina (1976-1983). Estas crisis políticas provocarían el exilio de muchos escritores. Principalmente a México, Estados Unidos y Europa.

³⁷ No solo Oviedo realiza una exploración acerca de este tema. Cito unos versos del poema “Yo me fui con tu nombre por la tierra” de Adoum: “Nadie sabe en dónde queda mi país, lo buscan / entristeciéndose de miopía”.

³⁸ José Donoso y Carlos Fuentes lo inventaron para parodiar a Jorgenrique Adoum, quien pudo haber sido el único representante ecuatoriano del Boom. Sin embargo, no lo fue porque él era poeta y el Boom fue, principalmente, de novelistas y cuentistas. No obstante, Adoum publicó una novela *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976).

actualidad, el ecuatoriano colabora con el *Collectif Meteor* de la ciudad de Amiens, Francia, donde junto a los poetas Antoine Maine (1960), Sebastien Kwiek (1971) y Christophe Dekerpel (1974) editan y publican la *Revue de Création Poétique Meteor*, y organizan talleres y recitales poéticos.³⁹

1.2 La ciudad como espacio para la poesía

Pensar en la ciudad latinoamericana es pensar en una “nueva ciudad”. Con *nuevo* no busco referirme a una ciudad más moderna o más adelantada, sino a un concepto de espacio urbano diferente al europeo, que terminaría derivándose de él. Los urbanistas ibéricos replicaron la arquitectura y el ordenamiento existente en su continente, pero en América ya había un constructo anterior de ordenamiento territorial⁴⁰. Uno que no tenía el mismo nombre ni era el mismo que los europeos conocían. Para los colonizadores españoles fue necesario que las ciudades latinoamericanas se fundaran desde cero.

El historiador José Luis Romero (1999) señala que en la Conquista se dio una “inédita mentalidad fundadora”, en la cual este nuevo espacio

[s]e fundaba sobre la nada. Sobre una naturaleza que se desconocía; sobre una sociedad que se aniquilaba, sobre una cultura que se daba por inexistente. La ciudad era un reducto europeo en medio de la nada. Dentro de ella debían conservarse celosamente las formas de la vida social de los países de origen, la cultura y la religión cristianas y, sobre todo, los designios para los cuales los europeos cruzaban el mar. Una idea resumió aquella tendencia: crear sobre la nada una nueva Europa (p. 62).

Fundar una ciudad consistía, en primer término, en nombrarla; después, en ordenarla y estructurarla. Más adelante, gracias a la letra escrita, se otorgó legalidad a estos nuevos espacios urbanos. La escritura fue una herramienta significativa a la hora de determinar el presente y el futuro de las ciudades recién fundadas. La relación de la escritura y la ciudad en

³⁹ Parte de su obra influyó en otros autores ecuatorianos más jóvenes como Édison Navarro Cansino (1982), Freddy Ayala Plazarte (1983) o Cristian López Talavera (1985), quienes manejaron el *Colectivo Kbzuela*, la editorial *K-OZ* y el blog *Umbilikal*, desde donde rescataron parte de la obra de las mencionadas generaciones poéticas. En las entradas disponibles de sus blogs, aún se encuentran ensayos, poemas, y varias reseñas críticas.

⁴⁰ El ordenamiento territorial de las sociedades siempre ha respondido a un impulso sedentario. Por lo que conviene citar a Vicente Quirarte (2013) cuando dice que “[l]a ciudad se fundó para resolver la nomadía” (p. 194).

Latinoamérica viene dada, entonces, desde este primer enfrentamiento histórico y lingüístico. La misma escritura de los colonizadores recreó la imagen del espacio desconocido (América) en función del espacio conocido (Europa). Basta pensar en las crónicas de Indias o en las bitácoras de viaje que llevaba Cristóbal Colón, con las cuales presentaba a la Corona su “descubrimiento”. La palabra y la escritura se ligaron con la ciudad, con su retrato y su cartografía.

Cada época concibe su respectiva imagen de la ciudad y reacciona ante las relaciones que esta tiene con quienes la habitan. Mary Luz Giraldo (2004) piensa que a “imagen y semejanza de las ciudades españolas se crean nuestras ciudades coloniales [...] imitando formas o modos de pensamiento de la Europa de los siglos XVIII y XIX” (p. xvi). Es, justamente, por estas condiciones que en nuestras ciudades es notorio un “gusto inglés o francés y de apertura al cosmopolitismo” (p. xvi). No resulta extraño observar ciertos patrones arquitectónicos eminentemente europeos dentro de las ciudades latinoamericanas, ya sean bajo el influjo ibérico, francés o inglés. No obstante, lo que se edificó aquí fue diferente porque se propuso una nueva idea de ciudad que tuvo que ser fundada a través del nombramiento y la escritura.

Ángel Rama (1998) sostiene que, dentro de esta nueva ciudad, “[l]a escritura poseía rigidez y permanencia, un modo autónomo que remedaba a la eternidad” (p. 22). Pero no solo eso, sino que, ante todo, la escritura era entendida como “la única valedera, en oposición a la palabra hablada que pertenecía al reino de lo inseguro y lo precario” (p. 22). Esta distinción planteada por Rama sugiere una partición mental y cultural en las nuevas ciudades que fueron fundadas sobre el continente americano: por un lado, la escritura; por otro, la oralidad.

La escritura era la base de los grupos intelectuales y letrados de la ciudad. La oralidad, en cambio, se encontraba en los estratos pobres y analfabetos. Esta dicotomía ayuda a comprender su idea de la *diglosia* latinoamericana. Es decir, el habla y su enfrentamiento con

la escritura. En el mismo espacio habitarían ambos lenguajes: el “de aparato” y “el cotidiano”, del mismo modo que convivirían dos ciudades, una *letrada* y una *real*⁴¹. Si bien esta diferenciación es demasiado binaria, es un punto de partida para vislumbrar ámbitos complejos y dialogantes.

Conocer la lengua de aparato en la ciudad significa poder. Quienes tienen acceso a la ciudad letrada –y a su lenguaje– tienen ventajas sobre aquellos que la desconocen. La escritura en la ciudad nombra y ordena, da significados y da órdenes. Sin embargo, como plantea Roberto González Echevarría (1998), mantiene también un afán de “disciplinar en el sentido punitivo” (p. 25). La escritura, pues, no solo es un mecanismo para la estructura y organización del territorio sino también para el control y el castigo a quienes la habitan.

Antes de hablar de quiénes la habitan, hay que problematizar a la ciudad como el espacio en donde se dan estos enfrentamientos, ya sean lingüísticos, económicos o sociales porque a partir de ellos se puede figurar la intención de los autores al vincular la ciudad con sus obras. Walter Benjamin (2010) dice de la multitud de la ciudad que “ningún tema se ha impuesto con más autoridad a los literatos del siglo XIX” (p. 20). Los primeros indicios de la escritura vinculada con la ciudad se remontan a autores de esa etapa, destacándose de entre ellos, el francés Charles Baudelaire. Benjamin desarrolló la idea del *flâneur* y su análisis de París como la ciudad emblemática del siglo XIX, por la creación de los pasajes⁴².

En ese siglo, las ciudades europeas se convierten en prospectos de metrópolis. Sin embargo, no hay que olvidar que estos procesos de urbanización también se dan en Latinoamérica. José Luis Romero (1999) escribe acerca del “progreso urbanístico” de las

⁴¹ Rama (1998) las divide así: una lengua “pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la península, la cual fue extremada sin tasa cristalizando en formas expresivas barrocas de sin igual duración temporal. Sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolares de los miembros de la *ciudad letrada* y fundamentalmente para la escritura, ya que sólo esta lengua pública llegaba al registro escrito” y otra lengua, más bien, “popular y cotidiana utilizada por los hispano y lusohablantes en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo, de la cual contamos con muy escasos registros y de la que sobre todo sabemos gracias a las diatribas de los letrados” (p. 45).

⁴² En referencia a la idea de los pasajes que Benjamin ha examinado en sus ensayos, Bernd Stiegler (2012) señala, a su vez, que “[a]sí como la ciudad es paisaje y vivienda para el *flâneur*, el pasaje es casa y calle a la vez” (p. 127). Esta noción será significativa para la sección del análisis de la poesía de Ramiro Oviedo.

ciudades que fueron ejes durante el periodo de la Colonia española (Ciudad de México, Lima, Bogotá), y luego como el centro de los intercambios económicos, sociales y lingüísticos. No hay que olvidar, también, que Buenos Aires, se convertirá en el siglo XX en el modelo de ciudad en Latinoamérica, gracias a la migración europea al puerto. Romero (1999) también refiere a otras ciudades más pequeñas que crecerían gracias a la migración interna y las revoluciones industriales (Guadalajara y Monterrey). Asimismo, señala a las ciudades que se fundaron sobre asentamientos indígenas, entre ellas, Quito⁴³.

Entender la conformación de estos sitios como espacios de intercambio facilita la visión acerca de cómo se irán configurando más adelante, respecto de la educación y los procesos de escritura. Recuerda Rama (1998) que las primeras Universidades se fundarían justamente en las ciudades cabecera de la entonces Colonia española, hoy Hispanoamérica:

Desde 1538 se contó con una Universidad en Santo Domingo y antes de que concluyera el siglo, ya se las había fundado en México, Lima, Bogotá, Quito y Cuzco, atención por la educación superior de los letrados que no tuvo ningún equivalente respecto a las escuelas de primeras letras. No sólo la escritura, también la lectura quedó reservada al grupo letrado: hasta mediados del siglo XVIII estuvo prohibida a los fieles la lectura de la Biblia, reservada exclusivamente a la clase sacerdotal. La singularidad de estos comportamientos se mide al cotejarlos con el desarrollo de la educación primaria y la lectura familiar de la Biblia en las colonias inglesas (p. 43).

El difícil acceso a la educación (a la *letra*) hizo que la figura de los educados y letrados (*homme de lettres*⁴⁴) fuera monumental en la sociedad latinoamericana. Rama (1998) plantea que este “exclusivismo fijó las bases de una reverencia por la escritura que concluyó sacralizándola” (p. 43). Aún se percibe cierta idea *olímpica* del escritor o, en su defecto, de la figura del intelectual. No obstante, se debe señalar que muchas de estas nociones ya fueron

⁴³ De entre las muchas ciudades que se enmarcan en estas características, Romero (1999) destaca las siguientes: Ciudad de México y Cholula, en México; Cuzco y Huamanga en Perú; Bogotá, en Colombia; Quito, en Ecuador; Chuquisaca, en Bolivia; Mendoza, en Argentina; y São Paulo, en Brasil (p. 45).

⁴⁴ La noción del hombre de letras ha cambiado con el paso del tiempo. Para ejemplificar este cambio resulta necesario recurrir, brevemente, a este apunte de José-Luis Díaz (2011): “Hombre de letras quiere decir allí hombre de vasta cultura y de grandes ideas, y no un simple ‘escritor de literatura’; un ‘filósofo’ y no un *bel esprit* atolondrado y mundano. Nada comparado a lo que hoy en día podríamos llamar un hombre de letras, en el sentido peyorativo, provincial y académico del término, sino algo así como un ‘intelectual’ *sui generis*. Y si el ‘hombre de letras’ es también un ‘ciudadano’, por esta denominación debemos entender que está obligado a ejercer la doble función de responsabilidad político-moral y de resistencia intelectual a la tiranía que se espera de él durante la época prerrevolucionaria” (p. 217).

desacralizadas, justamente, por autores de la época de Baudelaire. Los *hommes de lettres* ya fueron equiparados con los hombres de carne y hueso, con los sujetos de a pie⁴⁵.

Dentro de la ciudad, los hombres de letras también tienen una función. Así como todos los ciudadanos la tienen. Los individuos están obligados a convivir en diferentes tipos de espacios. Alicia Lindón (2009) cree que habitar la ciudad es un constante devenir en un sujeto espacializado. Quien habita en la ciudad siente el influjo de las relaciones de producción y reproducción (pp. 11-12). A partir de ellas, continúa Lindón (2009), el sujeto entabla una relación con sus topofilias (apego) y topofobias (rechazo). Este reconocimiento es significativo cuando se habla de autores que escriben su obra desde un *topos* específico, como lo es la ciudad, y más aún, ciertos lugares de esa ciudad:

[...] la práctica de desplazamiento puede ir acompañada de topofilia, y así el desplazamiento se constituye en una experiencia agradable como puede suceder con la del paseo urbano, la caminata o el deambular sin rumbo por la ciudad [...] en otras ocasiones, el desplazamiento se tiñe de topofobia y eso lo constituye en una situación de incomodidad y desagrado, que el sujeto intentará sea efímera y fugaz. En algunos casos, la afectividad topofóbica lo lleva al sujeto a estrategias para reducir la visibilidad de la propia corporeidad (p. 13).

Al hablar del encuentro de sitios de apego o rechazo en las ciudades latinoamericanas contemporáneas hay un problema. Los estudios urbanísticos destacan ciertos lugares que funguen como espacios de esparcimiento para los habitantes, ya sean parques, cines, estadios, bares, entre otros. Sin embargo, se debe problematizar cómo y dónde estos espacios son implementados. El crecimiento de las urbes en Latinoamérica ha provocado dos fenómenos, principalmente: la marginalidad y el anonimato. Estos se relacionan con las nociones de producción y reproducción de la ciudad. Tanto en los espacios de esparcimiento como en los de producción, el individuo identifica sus sitios de apego y de rechazo.

⁴⁵ Aquí cabe enfatizar que esto no solamente responde a un proceso de desacralización, sino también al desplazamiento social de la figura del hombre de letras. La era del capitalismo industrial mermó ese espacio aristocrático. Por eso, ahora, el hombre de letras debe ganarse la vida como una persona más, como un ciudadano *de a pie*. Esta “expulsión” hace que sea necesario el planteamiento de dos caminos: el compromiso y el arte por el arte. De este choque nacerán también críticas ante esta otra forma de enfrentar la sociedad.

Es por eso que Esperanza López Parada (2007), al hablar de las megápolis latinoamericanas⁴⁶, dice que hay varios momentos en los que sus postulados se conectan con la verdadera situación de muchas ciudades latinoamericanas, sean estas megápolis o no. López Parada (2007) hace hincapié en las condiciones que han hecho que las ciudades latinoamericanas crezcan desmedidamente, provocando hacinamientos, contaminación y anonimato en sus pobladores. Este impedimento se da gracias a la provisionalidad de las megápolis, su irregularidad y su desorden. Se trata de ciudades camaleónicas, donde todo puede alterarse, excepto la noción de incorporar a sus ciudadanos (p. 223).

Ni anticuada del todo ni reciente, la ciudad americana crece de modo patológico, se desborda como un tumor. El colapso postmoderno del primer mundo le alcanza cuando ella anda todavía sumergida en la premodernidad y desencantada de cualquier despegue económico e ilusorio. Es más, en sus márgenes, dicho colapso ha ocurrido ya, se está viviendo permanentemente (p. 224)

Respecto del crecimiento desmedido de las ciudades, cabe convocar nuevamente a Benjamin (2010) con su idea de la multitud citadina. Cuando el alemán habla de la literatura de Baudelaire y su relación con la capital francesa, dice “[s]u multitud es siempre la de la metrópoli; su París es siempre superpoblada” (p. 22). Sin la sobrepoblación es imposible la noción de la multitud y, a su vez, de personajes anónimos que la habiten. El crecimiento de las ciudades afectó la forma en cómo se escribía y desde dónde se escribía. Las relaciones de producción y reproducción de las ciudades se muestran también en la escritura.

Benjamin (2010) hace un apunte significativo al decir que “[e]l hombre de la multitud no es un *flâneur*” (p. 29). Resulta indispensable traer a colación la oposición de la poesía baudeleriana entre la multitud y el *flâneur*. Aquella figura decimonónica no actúa de la misma manera en la literatura del siglo XX. Su focalización ya no está dada desde el burgués o el pequeño burgués que se inmiscuye en la multitud. En este caso, alguien de esa multitud crea su propio retrato. Ya no es una literatura sobre la multitud, sino desde la multitud.

⁴⁶ Y aquí hay que apuntar que ni Quito ni Guadalajara podrían ser, en teoría, megápolis. Sin embargo, como fenómenos urbanos, sí adolecen de ciertas características que apunta López Parada.

Otra noción que se hermana a lo propuesto por el alemán es la “masa”, es decir, aquella multitud que representa al hombre genérico que no se diferencia de los otros hombres (Ortega y Gasset, 2010). O, dicho de otra manera, ese conglomerado que llega a convertirse en un rebaño humano (Cañas, 1994).⁴⁷ Tanto José Ortega y Gasset como Dionisio Cañas concuerdan, que la noción primordial de la masa es “lo común”: con sus propios términos, *genérico* y *rebaño*. Ambas nociones figuran el interés de muchos de los escritores del siglo XX, entre ellos, Ricardo Castillo y Ramiro Oviedo, cuya obra es el objeto de esta investigación.

La importancia que tuvo la literatura de Baudelaire y los simbolistas franceses, vinculados con el ver y experimentar la ciudad es evidente hasta nuestros días. Octavio Paz (1982), en un obituario por la muerte de Efraín Huerta, realizó unos breves apuntes sobre la ciudad en la historia “universal” —o, al menos, Occidental y próxima a Latinoamérica— de la poesía:

Aunque la antigüedad grecorromana conoció la poesía de la ciudad —apenas si es necesario recordar a Propertio— y aunque también los poetas renacentistas y barrocos la cultivaron con fortuna, sólo hasta Baudelaire la ciudad nos reveló sus poderes, alternativamente vivificantes y nefastos. La modernidad comienza, en la literatura, con la poesía de la ciudad. Algunos poetas mexicanos —pienso en López Velarde y en Villaurrutia— percibieron y expresaron en líneas sobrecogedoras la seducción ambigua de la ciudad que, al afinar y pulir nuestra conciencia y nuestros sentidos, nos hace más sensibles, más lúcidos —y más vulnerables. Otro poeta, Renato Leduc, supo oír y recoger, como un caracol marino, el oleaje urbano; también supo transformarlo, con humor y melancolía, en breves e intensos poemas. Pero la ciudad de estos poetas era todavía una capital soñolienta, más francesa que yanqui y más española que francesa (y siempre «rayada de azteca»). A mi generación, que fue la de Efraín Huerta, le tocó vivir el crecimiento de nuestra ciudad hasta, en menos de cuarenta años, verla convertida en lo que ahora es: una realidad que desafía a la realidad... Con nosotros comienza, en México, la poesía de la ciudad moderna. En ese comienzo Efraín Huerta tuvo y tiene un sitio central (S/N).

Este texto de Paz es una guía de ruta para seguir una posible genealogía de la ciudad en la poesía mexicana. No es la única, por supuesto. Le faltó mencionar a Salvador Novo y a los Estridentistas, que son piezas fundamentales del trabajo literario acerca de la ciudad. El tópico de la ciudad empieza a ser un eje muy significativo en la poesía mexicana, pero no se debe olvidar a otro autor en lengua hispana que fue de vital importancia para el

⁴⁷ La noción de “multitud” de Benjamin (2010) será complementada con los planteamientos acerca de la “masa” de José Ortega y Gasset (2010) y Dionisio Cañas (1994), en el capítulo correspondiente al análisis de la poesía de Ricardo Castillo.

entendimiento de este t3pico: Federico Garc3a Lorca (1989-1939). Dionsio Ca3as (1994), en su libro *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*, propone diferentes visiones y reinenciones de la ciudad de Walt Whitman que acogi3 a Garc3a Lorca⁴⁸.

Aunque esta acotaci3n pareciese obvia, conviene diferenciar entre la ciudad referente y la ciudad literaria (en este caso, po3tica). Seg3n Giraldo (2004), un mejor t3rmino para denominarla ser3a *ciudad escrita* porque bien podr3a estar relacionada con un referente real o ser totalmente imaginario. La ciudad existe 3nicamente a trav3s de la escritura porque la ciudad literaria no es la ciudad referente. La Nueva York de Garc3a Lorca no es la Nueva York de Whitman. Ninguna de las dos es la Nueva York, como ciudad referente.

Las ciudades escritas existen en el texto literario. No obstante, para Alicia Llarena (2002) los espacios referentes son “un punto de anclaje, y una imagen fundacional de la realidad, las geograf3as literarias ser3n tambi3n signos complejos, abarcadores y expresivos, con una enorme capacidad de resonancia en los mapas mentales y sociol3gicos de pueblos y de individuos” (p. 4). Las geograf3as imaginarias pueden crearse a partir de referentes reales, pero siempre tendr3n sus propios problemas y sus propias voces que las habiten.

Si bien un punto de anclaje es una de las m3ltiples alusiones que se dan en la ciudad escrita y puede coincidir con alg3n referente real, siempre habr3 ciudades que solamente existan dentro de la literatura⁴⁹. Estas fungen como puntos de gui3 para los lectores de estas ciudades ficcionales. No obstante, Silvia Papp3 (2006) recalca lo siguiente, respecto de las alusiones o referencias a la ciudad real:

Aunque se pueda reconocer entes hist3ricos y urbanos, estos versos no representan una ciudad contempor3nea a su escritura ni cumplen con la idea de una ciudad hist3rica para lectores

⁴⁸ De hecho, el libro dedica un apartado a contraponer resumidamente algunas visiones de New York desde la poes3a hispana, a partir de tres autores latinoamericanos: Jos3 Mart3, Federico Garc3a Lorca y Manuel Ramos Otero. Dice Ca3as (1994): “si para Jos3 Mart3 vivir en el siglo XIX en Manhattan era vivir en las entra3as de la bestia, y para Lorca en 1930 la isla era una personificaci3n del monstruo del capitalismo, para Otero (que vivi3 en el Nueva York de los a3os setenta y de los ochenta) la ciudad se interioriza, se hace entra3as de sus entra3as, como dir3 Borges de Buenos Aires (y en absoluto pretende redimir ni a la ciudad ni al ser humano)” (pp. 136-137).

⁴⁹ Hay numerosos ejemplos, sobre todo en la narrativa: Macondo, de Gabriel Garc3a M3rquez, Santa Mar3a de Juan Carlos Onetti, Comala de Juan Rulfo. O, m3s actuales, La Matosa de Fernanda Melchor, Wanderburgo de Andr3s Neuman o Santa Teresa de Roberto Bola3o. En poes3a conviene citar dos libros, publicados hace poco tiempo, como *Kurdist3n* de Juan Jos3 Rodin3s o *Dhigavostov* de Luis Eduardo Garc3a.

posteriores [...] En estos textos no reconocemos el espacio que normalmente habitamos, ni podríamos vivir en él [...] Si bien todo espacio se reconoce a través de los objetos que se encuentran en él, o mediante las delimitaciones que lo diferencian de su entorno, los elementos literarios sueltos no son los indicados para construir un espacio histórico, urbanístico, arquitectónico y social (pp. 54-55).

Es por eso que “nombrar” una ciudad no es solo darle nombre a ese espacio, sino crear una memoria física de éste⁵⁰. Hugo Valdés (2012) cree que las ciudades son sus espacios, pero también todo lo que se ha escrito sobre ellas: “las ciudades solo existen cuando son nombradas; después de ello nunca serán iguales a las que bullen allí donde fueron fundadas” (p. 20). Tal como han señalado Paz (1982) y Cañas (1994), la escritura sobre las ciudades pone sobre la mesa las diferentes visiones que se tiene sobre ellas, ya sea que tengan un referente real o sean producto de la imaginación del escritor. No es lo mismo habitar una zona urbana que una zona rural. Son dos ciudades dentro de un mismo espacio geográfico y físico. Para decirlo con Lindón (2009), cada sujeto *espacializado* tiene una particular experiencia de *su* ciudad.

Es así que resulta primordial identificar qué tipos de espacios se habitan en las obras literarias. José Manuel Prieto González (2012) destaca los puntos físicos que el autor escoge. La voluntad de selección no solamente le permite al lector una posible ubicación del lugar geográfico en sí, sino que también le propone un valor semántico: “no es lo mismo la contemplación a pie de calle que desde las alturas” (p. 35). Asimismo, las situaciones extraordinarias de la realidad transforman el paisaje de las ciudades literarias. Por ejemplo, en una “guerra, muchos edificios cambian de uso (antiguos inmuebles residenciales pasan a ser cuarteles militares, almacenes, cárceles, etc.) y eso genera nuevas imágenes” (p. 36).

Los espacios que existen en la literatura simulan un microcosmos. Los personajes que lo habitan, experimentan un mundo particular y, a su vez, representan un punto de vista

⁵⁰ Siguiendo a Quirarte (2001), hay que considerar que “[s]i los usuarios de una ciudad, sus signos, sus parques públicos, sus comportamientos peculiares constituimos su poética, el escritor es su cartógrafo emotivo; él es quien interpreta sus síntomas y es capaz de salvarla en la memoria” (p. 28). Para este autor mexicano, el escritor que habla sobre la ciudad (y su referente real) está obligado a inmiscuirse en lo más profundo de sus características específicas. En el capítulo referente a la poesía de Oviedo se ejemplificará de mejor manera una de sus nociones acerca de un tipo de habitante de la ciudad: el *citámbulo*.

de ese mundo y sus problemáticas. Gaston Bachelard (2000) cree que la casa es el primer universo de un individuo⁵¹. Este primer universo de un personaje puede ser un espacio físico determinado como “casa” o “lugar de trabajo”. Incluso, podría ser también, y de manera más amplia, la ciudad donde su vida se desarrolla. En el caso de los autores motivo de esta investigación, son Guadalajara y Quito, y también su relación con la casa y la calle.

No obstante, la postura de Bachelard (2000) podría resultar insuficiente si se abre más el campo de investigación a *otro* tipo de espacios que no sean precisamente la casa o el hogar. A partir del trabajo de Michel Foucault (2008) se muestra una manera de entender estos espacios *otros* (las *heterotopías*). En primer lugar, Foucault destaca la forma física de los lugares; luego, su condición de espacios de paso; y, por último, su carácter abierto o cerrado (p. 3). Su clasificación ordena a los tipos de lugares que un individuo habita. Es así que los espacios del personaje ya no solo son parte de su cosmos, sino que, por sí mismos, pueden ser símbolos dentro del texto.

Al pensar en el espacio es imposible no pensar también en el territorio. Alina Mazzaferro (2010) marca una diferenciación significativa porque sugiere que “[l]a noción de territorio reemplaza a la de espacio pues si en el espacio coexistirían los cuerpos sin división alguna, en el territorio se desplazan esos cuerpos de acuerdo con las reglas de poder” (p. 164). El territorio porta un mayor reconocimiento identitario para los personajes. Por lo tanto, cómo un personaje interactúa con su espacio (y con su territorio) es una indicación de cómo se ejecuta el poder en las dinámicas de interacción e intercambio de los textos. La ciudad y la poesía se vinculan gracias a los personajes y voces que la cartografían. A través del texto, se problematiza la experiencia de quienes la habitan, pero también se reflexiona sobre la identidad de sus habitantes y cómo esta se ve afectada por las dinámicas de la urbe.

⁵¹ Dice Bachelard (2000) que “la casa es nuestro rincón del mundo. Es —se ha dicho con frecuencia— nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término” (p. 28).

1.3 Escribir en la ciudad latinoamericana: una reflexión de identidad

¿Cómo pensar en la ciudad como un espacio para la identidad? Vale recordar que Platón expulsó a los poetas de la *polis*. Gabriel Zaid (2010), por su parte, resaltó que existe una fascinación por parte de la institucionalidad por crear monumentos a escritores e instalarlos en la ciudad. Sin embargo, reconoce que esto no niega la proposición de que la ciudad le da la espalda a los poetas (p. 17). Pensar, en primer término, que la ciudad ignora a los poetas (o que los expulsa) conlleva ya a una primera reflexión: la marginalidad de la poesía dentro de la urbe.

Por lo mismo, es prudente retomar las nociones de Rama (1998) y González Echevarría (1998) para hablar de la obra poética de Ricardo Castillo y Ramiro Oviedo. En sus poemas existe un (des)encuentro entre la *ciudad letrada* y la *ciudad real*, ya que los constructos sociales de la violencia y el poder se ejercen desde el lenguaje. Ambos autores construyen un sujeto lírico que se pierde entre la muchedumbre de sus respectivos centros urbanos referidos: Guadalajara, en el caso de Castillo; y Quito, en el de Oviedo. A su vez, las dos ciudades son marginales dentro del territorio continental que, de por sí, ya es marginal: Latinoamérica. Las “grandes literaturas” o las “literaturas universales” suelen estar en Europa o Estados Unidos, aunque en Latinoamérica haya existido un “boom” literario o cierto número de galardonados con el Premio Nobel⁵².

La marginalidad en la obra de ambos poetas se vincula con la ciudad y el sujeto poético que la habita, pero también con la consciencia del margen en su escritura. Su lugar de enunciación es la macro-región latinoamericana. En ella, cada uno experimenta un margen dentro del margen. En el caso de Oviedo es el centro de Quito, Pichincha, en Ecuador; y en Castillo es el centro de Guadalajara, Jalisco, en México. Su poesía entra en lo que Gilles

⁵² Y este es un asunto geopolítico de poder e influencias, no solamente concerniente al oficio y la calidad literaria de las obras. Hay que recordar que los únicos escritores latinoamericanos que han ganado un Premio Nobel de Literatura han sido, hasta el momento, Gabriela Mistral (1945), Miguel Ángel Asturias (1967), Pablo Neruda (1971), Gabriel García Márquez (1982), Octavio Paz, (1990) y Mario Vargas Llosa (2010).

Deleuze & Félix Guattari (1990) llamaron *literatura menor*, porque su lenguaje encuentra “su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto” (p. 31). Resulta imposible pensar en una escritura marginal o una línea escritural bárbara desde la ciudad sin pensar primero en la idea de subdesarrollo del continente y, por ende, de las ciudades que lo conforman.

Hablar de subdesarrollo no es nada nuevo en la literatura latinoamericana. Antônio Cândido (1972) hizo hincapié en que “[l]a conciencia del subdesarrollo es posterior a la segunda guerra mundial y se manifestó claramente a partir de los años 50” (p. 357). Este “subdesarrollo” es una parte de la esencia de la marginalidad y la periferia de Latinoamérica. El brasileño entiende este subdesarrollo en lo económico y social –asimismo, en lo cultural– desde una perspectiva de clase, es decir, volvemos a la ciudad letrada de Rama. Dice Cândido:

el escritor latinoamericano est[á] condenado a ser siempre lo que ha sido: un productor para minorías, aunque para el caso esto no signifique grupos de buena calidad estética, sino simplemente el número restringido de los grupos con disposición a la lectura (1972, p. 358).

La marginalidad de sus voces poéticas alimenta su identificación como habitantes de la ciudad literaria. Se ha escrito mucho en torno a la reflexión identitaria de un país, de una ciudad o de un grupo específico. Varios autores se piensan no como un reflejo de lo ajeno, sino como ajenos dentro de su propia casa, su propio continente, su propia ciudad y, sobre todo, su propia lengua. Reflexionar acerca de identidad de lo mexicano o lo ecuatoriano es sumamente difícil en una época en la cual las identidades pueden ser “construidas o elegidas, atribuidas o negociadas” (Ortega, 1988; p. 24). Es ridículo pensar en una novela o un poema como abstracción total de la identidad de un país o una ciudad. En todo caso, cabe la pregunta: ¿identidad de qué México? ¿identidad de qué Ecuador? Las perspectivas son cambiantes, difusas, negociables.

La *decadencia* de la ciudad letrada, para decirlo con Jean Franco, dio paso a una diglosia lingüística, cultural, económica y política, pero también a una escisión mucho más grande. Como punto de partida, hay que pensar en las varias tradiciones poéticas dentro de una

tradición particular. Castillo, al igual que Oviedo, han elegido una de esas tradiciones: la de los bárbaros. Desde ese lugar de enunciación, su ciudad literaria cobra sentido y se contrapone a otras formas de entender ese espacio dentro de la poesía. Si bien existen ciudades referentes (Guadalajara y Quito), ambos poetas formulan ciudades alternas, con sus propios códigos y dinámicas.

El problema radica en la lectura de estas voces que habitan la ciudad literaria. Bachelard (2000) reflexiona acerca de “cómo nos enraizamos, de día en día, en un ‘rincón del mundo’” (p. 28). No solo hay que pensar en el espacio como un primer universo, sino como un medio donde el individuo se reconoce a sí mismo, y al sitio físico, donde suceden hechos que influyen sobre él mismo. Las diversas formas de experiencia de la ciudad dan cuenta de las múltiples miradas que puede tener la ciudad. No obstante, es posible que ciertas características acerquen a una poética con otra, aún siendo muy distantes. Por ejemplo, Celina Manzoni (2003) escribe que

No existe un solo recorrido de la ciudad y aunque los modos de realizarlos se distinguen entre sí, en muchos de ellos se entrelazan formas del vagabundeo, el nomadismo y la errancia, palabra esta última que si bien el diccionario no registra, irradia, en formas antiguas y en algunos adjetivos cercanos, no solo la idea del traslado sino también la del error, la equivocación (s/n).

Lo acotado por la académica argentina sirve como herramienta para localizar las poéticas de Castillo y Oviedo en el intersticio entre la figura del sujeto de la multitud y la del ciudadano que yerra por la ciudad. Cada obra literaria muestra una ciudad diferente porque, aunque el texto literario se basa en un referente real, el espacio particular retratado jamás será el mismo. Como ya se dijo más arriba, la New York de García Lorca no será la misma que la de Whitman. No obstante, la figura de la errancia o del vagabundeo sí puede parecerse en cuanto encarna el deseo de la voz poética por recorrer un espacio (o, en otros casos, un territorio). El recorrido de la ciudad para estos poetas es una forma de entrar en contacto con su identidad.

Siguiendo lo señalado por Alicia Ortega (2002), se comprende que “dentro de cada ciudad en verdad coexisten varias, cada una dueña de una historia, una fisonomía y un

conjunto de relatos, normas y acuerdos que permiten orientarse a través de su topografía para caminar por sus calles” (p. 4). Esta condición permite a la literatura tener infinitas opciones de las experiencias que se podrían mostrar dentro de una obra. Ser consciente de la existencia de “varias ciudades” dentro de una sola es sentirse identificado con una porción de la población de una ciudad.

Del mismo modo, Prieto González (2019) sostiene que la imagen de la ciudad no es unívoca porque “cada ciudadano lleva consigo una ciudad distinta [...] una ciudad que se construye a partir de muros y calles, pero también de relatos e historias de sus habitantes” (p. 39). Hay que pensar en una relación múltiple y diversa entre individuo y ciudad. Resultaría casi imposible imaginar una situación de unilateralidad. La voz poética que habita y experimenta la ciudad muestra cómo la interacción con el espacio llega a condicionar su comportamiento y su lenguaje. Incluso esto podría darse sin que él se percatase de aquello.

En este punto, conviene hablar de la subjetividad que tiene la literatura –y toda creación artística–. Sin ella, el arte no existiría porque la sensibilidad y la experiencia del artista ya no se presentarían en su obra. Cuando se habla de obras que remiten a la ciudad, no se puede eludir el establecimiento de las relaciones de poder y subjetivas que condicionan el espacio (con o sin referente real) y su influjo en el sujeto habitante. Por eso, Quirarte (2010) hace hincapié en que todo lo realizado dentro de la ciudad se relaciona con la experiencia misma de habitarla: “desde el uso pragmático y cotidiano que colectivamente hacemos de su cuerpo, hasta el del caminante solitario que ha renunciado a los favores del mundo y, aun en su soberbia, ejerce a su modo la ciudad” (p. 14).

La ciudad se ha convertido en un tema bastante recurrente en los escritores del siglo XX. Para Llarena (2002) esto se explica porque “la representación literaria del espacio urbano era ineludible, no sólo porque las ciudades se habían convertido en populosos centros de atracción, sino porque estas necesitaban constituirse en referencias de identidad, y como tales en signos y ‘entidades culturales’” (p. 48). La poesía de Castillo y Oviedo se desarrolla en dos

realidades urbanas distintas, enmarcadas dentro del espacio de Latinoamérica. En ellas, la identidad toma forma, se altera y se constituye, según circunstancias particulares de la ciudad.

Las poéticas de ambos autores son similares por los sitios en los que se ubican, asociándose así la preferencia que tienen por esos espacios. Lindón (2009) señalaba que los habitantes de las ciudades tienen *topofilias* y *topofobias* y, en el caso de estos poetas, sus *filias* quedan mucho más claras que sus *fobias*: lugares concurridos por la muchedumbre, la masa. Esto resulta más complejo que pensar solo en preferencia o rechazo. Estas voces poéticas *pertenecen* a los espacios en los cuales se desarrollan. Son parte de ellos, no solo como residentes sino porque se identifican con ciertas características de esa muchedumbre.

Iván Chaparro (2016) describe al *flâneur* baudeleriano y resalta su propensión a destacar “la documentación del fango, los andenes, el comercio y los transeúntes comunes” (p. 113). Esta observación de Chaparro puede ser llevada también a la poesía de Castillo y Oviedo porque en ella sobresalen los sitios como las calles, las avenidas, los jardines, las cantinas, los lugares comerciales, los camiones, los campos de fútbol y, por supuesto, de un modo más íntimo, como se verá más adelante, los rincones de su casa (cocina y baño).

Estas nociones no son ajenas a la poética de ambos autores, así como tampoco lo es la idea del sujeto anónimo de la ciudad como un desecho de la industrialización de las metrópolis (Chaparro, 2016). Dichos individuos, fracciones de la multitud, son un ejemplo de lo que Zygmunt Bauman (2005) plantea respecto de la superfluidad y el residuo:

superfluo significa haber sido desechado *por ser desechable*, cual botella de plástico vacía y no retornable o jeringuilla usada; una mercancía poco atractiva sin compradores o un producto inferior o manchado, carente de utilidad, retirado de la cadena de montaje por los inspectores de calidad. «Superfluidad» comparte su espacio semántico con «personas o cosas rechazadas», «derroche», «basura», «desperdicios»: con *residuo* (p. 14)

Estas vidas residuales, desechables, rechazadas, engloban la figura del sujeto anónimo que habita en la obra de ambos autores. Si bien cada voz poética tiene características propias, ambos comparten la convivencia de la muchedumbre en la megápolis latinoamericana. Quirarte (2001) cree que el hecho mismo de habitar en “la macrópolis fortalece el anonimato

y empobrece la convivencia” (p. 17). Más adelante señala que “la extranjería parecería ser la condición ontológica de quien la vive a fondo” (p. 17). Al decir esto, Quirarte piensa en la extranjería como un tipo de anonimato. Su planteamiento no es equívoco, si pensamos en la macrópolis como el espacio donde confluyen *extranjeros* del mismo país o de la misma ciudad, propiciada por los procesos de industrialización (la movilidad social y la marginalidad).

Asimismo, Quirarte propone una convivencia entorpecida bajo el influjo de las dinámicas sociales que cada urbe posee. No solo se debe reflexionar sobre una convivencia entorpecida, sino sobre una existencia entorpecida. Siguiendo esta idea, hay que convocar la idea del *perdedor* en las ciudades latinoamericanas contemporáneas. A partir de la noción de perdedor, Ana María Amar Sánchez (2010) cree posible que ciertos personajes –sujetos poéticos– al aceptarse y reconocerse como perdedores forman parte de otra dimensión del triunfo. Estos individuos, a los cuales la autora denomina como “el resto”, son:

lo que queda de las guerras, revoluciones, proyectos históricos derrotados, incluye a los perdedores, a diferentes tipos de perdedores que arrastran consigo el dolor, la memoria, la necesidad de vencer el olvido o de refugiarse en él, la capacidad de resistencia o de adaptación a las condiciones impuestas por el vencedor. Este “residuo” no puede eliminarse fácilmente cualquiera sea la estrategia llevada adelante por los triunfadores, el pasado no puede ser borrado (p. 13).

Hay que notar que el *resto* de Amar Sánchez es similar al *residuo* de Bauman en tanto reflejan a la muchedumbre de las ciudades industrializadas, pero también porque critican al modelo económico que separa y desecha a cierto número de habitantes. Dentro de esta lógica, la poesía de los autores investigados es también un producto de esos cambios económicos y sociales. Por eso se deben referenciar ciertos sucesos históricos y el tiempo en el cual estas obras fueron escritas. Así se puede reconocer que si bien comparten con el *flâneur* baudeleriano una *topofilia* particular que alimenta su experiencia de la ciudad, estos sujetos poéticos no son –no podrían ser– unos *flâneurs*. Su *topofilia*, en la mayoría de los casos, es obligada; por el contrario, el *flâneur* la busca.

Es por eso que Benjamin (2010) escribe que el *flâneur*, aunque se ve atraído y se inmiscuye en el espacio de la masa, jamás llega a ser parte de ella. Su conciencia del carácter

inhumano que posee la muchedumbre, lo aleja en cuanto este se aproxima. Dice Benjamin (2010): “Baudelaire se convierte en cómplice de la multitud y casi en el mismo instante se aparta de ella. Se mezcla largamente con ella para convertirla fulminantemente en nada mediante *una* mirada de desprecio” (p. 28). Resulta imposible que los sujetos poéticos de las obras de Castillo y Oviedo sean *flâneurs*. Estos son parte de la masa: la multitud amorfa de la que habla Benjamin⁵³.

La imagen usada por Benjamin respecto de la actitud de Baudelaire resulta esclarecedora. Esa *mirada de desprecio* frente al fango y el diario transitar del ciudadano común es lo que separa, filosóficamente, al *flâneur* de la poesía de estos dos autores. La circunstancia, su circunstancia –para decirlo con Ortega y Gasset–, es completamente distinta a la que hubiera tenido un poeta burgués simbolista como Baudelaire. Por eso los apuntes anteriores respecto de las nociones de muchedumbre, errancia, residuo y derrota son significativos. A partir de ellos es posible reconocer que el interés de estos autores no es mostrar al sujeto anónimo de la masa como aquel resquicio que aún guarda un carácter exótico para quien lo mira desde afuera. Ellos intentan dar una visión de la muchedumbre desde adentro.

Los personajes poéticos que habitan estos espacios –por momentos, territorios– están conscientes de que son un número más en la multitud. Ahí radica una parte fundamental de su reconocimiento identitario con la masa amorfa a la que pertenecen. Pero este reconocimiento no solo se da a través de una impresión primaria, sino que se expande a través de otras. Una de ellas, y que se muestra constantemente en la obra de ambos poetas, es la recurrencia al fútbol como metáfora de la vida y, sobre todo, de la escritura poética.

⁵³ Aquí hay que hacer un apunte particular. Si bien los sujetos poéticos forman parte del *espacio* de la masa amorfa, poseen cierta posición de privilegio si se la compara con la que tienen otros sujetos anónimos de la ciudad. Muchos de ellos son mostrados en su obra y son vistos por los autores con una menor distancia que por el tipo de *flâneur* baudelero. Si bien sus intereses y posiciones sociales son más próximos, no terminan siendo los mismos. El hecho en sí de escribir y publicar poesía, ya es una forma de distanciarse de aquellos que no lo pueden hacer, aunque pertenezcan a un *espacio* más o menos delimitado y compartido.

Romero (1999) acota, justamente, la diferenciación social en cuanto al interés por ciertos deportes entre la masa y la aristocracia:

mientras subsistía la aristocrática devoción por la esgrima y por el tenis, deportes populares como el fútbol empezaban a congregarse en los estadios deportivos, cada vez más grandes, en los que se percibía cada vez más claramente la aparición de actitudes inusitadas en las aglomeraciones que los poblaban los días de grandes espectáculos (p. 357)

Hay que resaltar las palabras que utiliza Romero (“populares”, “muchedumbres”, “más grandes” y “aglomeraciones”) porque todas ellas funcionan casi como sinónimos cuando hablamos de ese grupo humano al que pertenecen estas voces poéticas. El fútbol es para ambos autores una forma de expresar, a su manera, cierta visión acerca de *su* realidad⁵⁴. No solo porque existe un interés genuino por el deporte en sí, sino porque en ambos casos es una excusa para hablar acerca de la derrota. Ya sea de forma anónima o con un equipo referente en particular, su poesía insiste en tomar prestado el lenguaje deportivo para resignificarlo.

Esta masa no solo se verá identificada con los eventos deportivos, sino con otras manifestaciones culturales como el cine y la música. En cuanto al cine, me detendré más adelante respecto a la importancia en la codificación de la ciudad referente y escrita en Castillo. Sobre todo, en la conformación de una imagen histórico-social de Guadalajara. En el caso de Oviedo, en cambio, la música popular es propuesta como mecanismo de identificación con la melancolía del ecuatoriano de la zona andina.

Será significativo recurrir a ciertas reflexiones de la “identidad nacional” como *el pelado* de Samuel Ramos o la *esquizofrenia ecuatoriana* de Miguel Donoso Pareja⁵⁵. El primer caso es un ejemplo de la marginalización de un grupo perteneciente a la sociedad mexicana; y el segundo es la noción de incompletud en la perspectiva nacional del país. Ambos casos persiguen una línea de escritura que se instaura en las reflexiones mencionadas. Sin embargo,

⁵⁴ Dedico un espacio para desarrollar esta idea en los respectivos capítulos del análisis de Castillo y Oviedo, donde utilizo algunos fragmentos de su obra para ejemplificar este argumento.

⁵⁵ Ambas están desarrolladas en los respectivos capítulos del análisis de la obra de Castillo y Oviedo.

la identidad forjada de los sujetos poéticos no solo corresponde con los planteamientos de Ramos y Donoso Pareja, sino que tiene muchos más ejes de identificación.

Romero (1999) revisa otro de los fenómenos sociales con el cual se ven identificados estos sujetos poéticos: “[n]o sólo había cada día más gente, sino que cada vez había más gente que sabía leer y sobre todo que quería leer para instruirse y para no estar ajena a los problemas del mundo en que vivía” (p. 356). El tener acceso a la lectura rompe, de cierta forma, la dicotomía (y diglosia) de la *ciudad letrada* de Rama, y abre paso a una literatura escrita ya no desde y para el centro. El margen entra en la literatura del centro. Pero, a pesar de eso, no abandona su marginalidad porque la contiene intrínsecamente.

La poesía toma rumbos distantes de los problemas de las clases dominantes. De hecho, cada vez es más común que la literatura esté próxima a los sujetos de a pie. Julio Ortega (1988) insiste en que muchos escritores “buscan recobrar esas voces de los desposeídos, para dar versiones de sus códigos de honor, anomia social, violencia cotidiana, hablas secretas” (p. 57). Más que dar voz a los desposeídos, la poesía de Castillo y Oviedo da voz a los sujetos a la anomia social, es decir, a quienes son parte de la masa y que no pueden salir de ella. Sus voces son las voces de los individuos que no tienen nada que perder, pero tampoco mucho por ganar.

A esta consciencia de la anomia social hay que sumarle una significativa noción corporal de la experiencia de la ciudad. Si bien se puede pensar en varios teóricos para hablar al respecto, me parece fundamental subrayar unos aportes específicos. La poesía de ambos autores tiene una superposición del eje corporal por sobre el mental, porque para ellos el mundo es inteligible por medio del cuerpo. Sin embargo, en la poesía de Castillo y Oviedo el cuerpo no solo *conoce* el mundo, sino que *habita* el mundo (a través del espacio: principalmente, la ciudad y la casa).

Al hablar del cuerpo y la ciudad, hay que traer a colación lo que dice Jean-Luc Nancy en su *Corpus* (2003) cuando dice que ahora la exposición de los cuerpos es aún más evidente que antes:

“[m]uchedumbres, amontonamientos, refriegas, bultos, columnas, aglomeraciones, pululaciones, ejércitos, pandillas, graderíos, procesiones, colisiones, masacres, depósitos de cadáveres, comuniones, dispersiones, un lleno hasta el tope, un desbordamiento de cuerpos siempre a la vez en masas compactas y en vagabundos polvorientos, siempre congregados (en calles, conjuntos, megalópolis, suburbios, lugares de tránsito, de vigilancia, de comercio, de asistencia, de olvido) y siempre abandonados a una confusión aleatoria de los mismos lugares, a la agitación, que los estructura, de una incesante *partida* generalizada” (pp. 33-34)

Esta cita hilvana cómo en la poética de ambos autores, hay un cuerpo observante que se ve afectado por el resto de cuerpos que conforman la ciudad. La mención de “calles, conjuntos, megalópolis, suburbios, lugares de tránsito, de vigilancia, de comercio, de olvido” es muy significativa. La comprensión del mundo de los dos poetas está mediada por la aparición de ciertos cuerpos ciudadanos que también crean una noción identitaria. No es lo mismo hablar de una congregación de personas en un hotel cinco estrellas que en los graderíos de una cancha de fútbol. La aglomeración, la muchedumbre, la multitud, la masa, son nociones que se unifican con el ideal de *megápolis* (o, incluso, solo con *ciudad*). No obstante, en el caso de ambos autores, de una sección particular de la ciudad que se asocia más bien al suburbio y al margen. Además, hay que pensar ya no solo en lugares de olvido, como dice Nancy, sino en lugares olvidados.

Se debe pensar también cómo es representado el cuerpo en estas poéticas porque los autores se interesan por la suciedad de lo biológico (el desecho). Nancy (2011) recuerda que el cuerpo necesita “digerir, dormir, excretar, sudar, ensuciarse, lastimarse, caer enfermo” (p. 15). En los poemas de Castillo y Oviedo los cuerpos no buscan ser figuras clásicas *encarnadas* de la belleza; más bien, casi siempre están vinculados con la suciedad, con la precariedad y la finitud de su condición. Estos autores no temen mostrar *esa* forma del cuerpo basada en la excrecencia, es decir, del desecho que ha quedado del cuerpo. Su poesía no pretende ocultar

–por vergüenza– lo biológico, sino que más bien sirve para pensarse como individuos que habitan la ciudad⁵⁶.

Conviene traer a colación a William Ian Miller (1998) cuando plantea que el asco a los desechos del cuerpo humano se origina de la sensación de peligro a la contaminación y el contagio. Además, el profesor estadounidense cree que “la forma en que interpretamos nuestras secreciones y excreciones corporales está perfectamente engastada en complejos sistemas culturales y sociales de significado” (p. 31). Si se piensa en cómo serían estos sistemas sociales y culturales de significado dentro de la obra de los poetas analizados, se comprende que para ellos existe una concepción del mundo –y de la poesía– que está atravesada por lo biológico. Esa concepción personalísima puede ser rechazada o mal vista en la sociedad y la cultura (o tradición poética) dominante, a la que su poesía cuestiona.

El cuerpo y sus desechos son, para ambos autores, un mecanismo de conocimiento de sí mismos como sujetos poéticos, pero también de los espacios donde habitan. Gabriel Cachorro (2013) cree que existe una “memoria del cuerpo” que se construye gracias a la condición inefable de “estar y participar como ciudadano activo en las posibles realidades corporales que [...] se tejen en cada intersticio de la ciudad” (p. 355). Como sujetos que habitan un espacio en común, convivir con otros cuerpos y vislumbrar otras realidades corporales es inevitable. Precisamente por eso, la poesía de ambos autores recae tanto en el interés del cuerpo como medio para conocer el entorno ciudadano.

En su visión de la ciudad el cuerpo interviene como mediador entre el sujeto y la ciudad. No solo siendo un conector entre la cercanía con las muchedumbres en los lugares masivos, sino también formando parte del eje mecanicista del cuerpo como ente *motor* (ya sea actividades como la música o en el fútbol). Si se sigue a Cachorro (2009), se entiende que

⁵⁶ Nancy (2011) propone que “[d]esde el excremento hasta la excrecencia de las uñas, de los pelos, de toda especie de verrugas o de malignidades purulentas, es necesario que el cuerpo saque afuera y separe de él el residuo o el exceso de sus procesos de asimilación, el exceso de su propia vida. Eso, él no quiere ni decirlo, ni verlo, ni sentirlo” (p. 28). Es importante notar, sobre todo, la última parte porque la excrecencia suele ser una negación cuando se habla del cuerpo, porque representa su parte más sucia, más contaminada.

“[s]er ciudadano, construir la ciudadanía, se hace movilizand o prácticas corporales” (p. 6). Es decir, ese carácter de ciudadano (individuo que vive o habita una ciudad) tiene que darse a través de la experimentación de prácticas corporales dentro de ese espacio determinado.

Para finalizar este apartado quiero traer ciertas reflexiones de tres teóricos acerca del cuerpo –en su sensorialidad– y la experiencia de la ciudad. Benjamin (2010) plantea que en las grandes ciudades hay una preponderancia de la vista por sobre el oído. En primer lugar, dice Benjamin (2010) que “el ojo del habitante de las grandes ciudades se halla sobrecargado por actividades de seguridad” (p. 54). Luego, cita a Simmel para complementar que “«Quien ve sin oír se halla mucho... más preocupado que quien oye sin ver»” (p. 54)⁵⁷. Ambos apuntes dan cuenta acerca de una ciudad vigilada y moderna, pero también peligrosa y caótica. Tanto Benjamin como Simmel son partícipes de un pensamiento en común: el ideal de las nuevas ciudades europeas, atiborradas de gente, gracias a los procesos de industrialización y la migración hacia las grandes urbes. Proponen una imagen de una ciudad vigilada y caótica, pero también de unos habitantes vigilantes que se cuidan del *otro*, utilizando dos sentidos: la visión y el oído.

Para David Le Breton (2002) el oído también se ve opacado por la vista en la experiencia citadina porque “[l]a vida social urbana induce a un crecimiento excesivo de la mirada y a una suspensión o a un uso residual de los otros sentidos, cuyo uso pleno el hombre sólo encuentra en los límites del hogar” (p. 102). Los límites del hogar –y me atrevería a decir de todo tipo de intimidad– son el lugar donde los demás sentidos se sobreponen a la visión porque es en el *hogar* (y la *intimidad*) donde el sujeto se siente más seguro y confiado, por lo tanto, no tiene que estar tan alerta ante un posible peligro.

⁵⁷ Dice Simmel, citado por Benjamin (2010), que “[...] La causa principal de este hecho son los vehículos públicos. Antes de la aparición de los ómnibus, de los trenes y de los tranvías en el siglo diecinueve, la gente no se había encontrado nunca en la situación de tener que permanecer, durante minutos e incluso horas enteras, mirándose a la cara sin dirigirse la palabra” (p. 54).

No obstante, en la urbe actual, los sentidos de vigilancia están en todas partes, incluso en el hogar y la intimidad⁵⁸. Es por esto que, según el francés, la mirada es el “sentido hegemónico de la modernidad” (p. 103) porque la metáfora orweliana del ojo del *Big Brother* se encuentra superpuesta y es casi imposible huir de ella. Lo que propone Le Breton no dista de Benjamin y Simmel en cuanto al entendimiento de la visión como eje de la vigilancia en la ciudad, ya sea desde la ciudad hacia el individuo o desde el individuo hacia el *otro* que está en la ciudad.

Por último, Miller (1998) se esfuerza por tratar de comprender otro de los sentidos que se presenta sobremanera en la experiencia de la ciudad y en el cual los anteriores autores no se detienen demasiado. Como se podría intuir, el sentido que Miller trabaja es el olfato porque piensa que los malos olores suelen ser relacionados con la maldad o la bajeza (o *el asco*, que interesa tanto a Miller). Su preocupación viene dada porque “[l]a vista y el oído, los sentidos superiores, no desempeñan este papel en la articulación de nuestra sensibilidad moral” (p. 120). No resulta extraño que también este autor le conceda, en primera instancia, una superioridad a los sentidos mencionados. Sin embargo, es en la idea misma de la “sensibilidad moral” donde se propone una diferente interpretación de los sentidos que operan en la ciudad.

El individuo no puede huir de los olores de una ciudad, aunque se encuentre más alerta ante las amenazas visuales o auditivas que le acechan. Hay que recordar que una parte importante de la propuesta poética de Castillo y Oviedo se relaciona, precisamente, con esa sección del constructo biológico: el desecho del cuerpo (y, por ende, el *olor* del exceso corporal). La principal excrecencia corporal que está presente en ambas poéticas es la orina, y es usada como una imagen que procura humanizar la escritura poética exhibiéndola como

⁵⁸ Le Breton dice que “[l]a proliferación de cámaras de video en los negocios, las estaciones de tren, los aeropuertos, los bancos, el subterráneo, las fábricas, las oficinas, ciertas calles o avenidas, etc., muestra una derivación de la mirada hacia una función de vigilancia, de la que nadie ni nada escapan” (p. 103). Es importante notar eso porque incluso, en los hogares contemporáneos, hay cámaras de seguridad ya sea dentro o fuera de las edificaciones.

un producto de la corporalidad. Para ambos autores, la poesía tiene que ser una necesidad que provenga desde el cuerpo, y que salga de él, o simplemente no ser.

1.4 Calibán como bárbaro en la ciudad

Castillo y Oviedo son poetas que nacieron en la misma década y crecieron en países de Latinoamérica que vivieron procesos políticos y económicos conflictivos, con lecturas y herencias poéticas en común. Entablan un diálogo involuntario con sus respectivas obras. Lo hacen sin haberse conocido, mucho menos leído. Son dos poéticas hermanas, de origen distinto pero con un interés similar: el sujeto anónimo latinoamericano, el que se confunde con la multitud. Ese sujeto fracasado que no importa a nadie: un hombre común y corriente, mediocre y sin aspiraciones. Ese *pobrecito señor x*, ese *esquitofrénico*.

En el primer apartado ya se formuló una breve genealogía bárbara de Castillo y Oviedo, la misma que permite dialogar con dos nociones del *Calibán*. Roberto Fernández Retamar (2000) y Antonio Cornejo Polar (2003) problematizaron en torno al personaje de William Shakespeare⁵⁹. La recuperación que más me interesa sobre Calibán es la referente al idioma que se aprende del colonizador. Se lee en la obra shakespeariana, en el Acto I, Escena II: “You taught me language and my profit on’t is I know how to curse. The red plague rid you for learning me your language”⁶⁰.

Esta afrenta coincide con la intención de los grupos “bárbaros” de la poesía hispanoamericana. Varios de los grupos que han irrumpido en la escena literaria han sido

⁵⁹ Por supuesto, hay que decir que ellos reformularon la figura de Calibán propuesta, en primera instancia, por José Enrique Rodó en *Ariel* (1900). El libro plantea una apelación a la unidad hispanoamericana, tanto intelectual como identitaria, y es una fuerte crítica al modelo estadounidense. No obstante, para Rodó, *Ariel* es la figura simbólica que representa a Hispanoamérica y *Calibán* a Estados Unidos. Así describe el uruguayo a las dos figuras: “Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia; el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida” (2003, p. 2).

⁶⁰ Referencia recuperada en Dávila (2015, p. 397).

combativos, no solo en el ámbito político sino también literario. *Los Estridentistas*, los *Infrarrealistas*, *Hora Zero*, y *La Pedrada Zurda*, son muestras de aquello. Citaré tres grupos más que ejemplifican este común denominador: los *Nadaístas* (Colombia), los *Tzántzicos* (Ecuador) y el *Techo de la Ballena* (Venezuela)⁶¹.

La noción del *idioma aprendido* que nos ofrece la lectura de Calibán no solo es una afrenta de tipo colonial del aborigen al conquistador (en términos de Sarmiento, *barbarie* contra *civilización*). Más bien, en el ámbito literario, funciona como una afrenta de la ciudad real a la ciudad letrada, del margen contrapuesto al centro. Sin embargo, no hay que tomar esto como un determinismo. En este punto, conviene traer la idea de la tradición de la ruptura propuesta por Paz. Pero no solo como una tradición, sino como *tradiciones* de la ruptura.

Paz (1990) decía que “lo nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto; y lo distinto es la negación, el cuchillo que parte en dos al tiempo: antes y ahora” (p. 20). La poesía de estos “bárbaros” era nueva por distinta, sobre todo por la oposición a la poesía del *tonto sublime* y a los *versos de salón*, para decirlo con Nicanor Parra⁶². La imagen del cuchillo que propone el mexicano también figura el ansia de irreverencia –y violencia– con la que escribían estos poetas en contra de los cánones ya establecidos. Los grupos y movimientos antes mencionados pertenecen a una tradición nacional, latinoamericana, y, además, hispanoamericana; pero también forman parte de una tradición mucho más amplia, la tradición bárbara.

Rodó (1900), Fernández Retamar (2000) y Cornejo Polar (2003), al plantear su *Calibán*, miraron hacia lo más externo, lo lejano: Estados Unidos o España. No tornaron su visión hacia un eje más próximo. En su momento, esta fue una empresa necesaria. Sin embargo, hay que reconocer un Ariel (o un Próspero) y un Calibán instaurados en la literatura

⁶¹ Se cita a estos tres últimos por ser los más próximos a Ramiro Oviedo, dada su ubicación geográfica. Del mismo modo, los tres primeros fueron más cercanos a los intereses poéticos de Ricardo Castillo. No obstante, grupos como los *Antropofagistas* (Brasil), *Euforistas* (Puerto Rico), *Kloaka* (Perú) y el *Grupo Tráfico* (Venezuela) también han sido muy importantes en el desarrollo de una línea poética bárbara.

⁶² Se hace referencia al libro *Versos de Salón* (1963) y en específico, al poema, “Manifiesto”.

latinoamericana, quienes podrían dividirse entre oficiales y marginales, solemnes y mundanos. Dos emparejamientos ilustrativos: Pablo Neruda y Nicanor Parra; Octavio Paz y Efraín Huerta. Si bien Parra y Huerta, después, formarán parte del canon, la comparación funciona. Aunque ellos escribieron sus primeras obras en un lenguaje cercano al oficial, su propuesta “bárbara” terminará imponiéndose e, incluso, siendo validada por la oficial. El bárbaro aprende el idioma del civilizado para demostrarle que puede vencerlo en su juego, utilizando su propio código.

El libro más lejano a la antipoesía parriana es *Cancionero sin nombre* (1937), su primer libro, el cual aún tenía algo de influencia de Neruda. En “*Obra Gruesa* (1969) donde el autor agrupa a modo de antología los textos más contundentes de su obra, no se encuentra ni uno solo de *Cancionero sin nombre*” (Romero Vinuesa, 2018, p. 30). De igual manera, resulta imposible deslindar la relación fraterna que tuvieron ambos poetas y la influencia que Neruda ejerció en Parra porque “está presente, incluso, en la aceptación de sus ‘extraños’ poemas, cuándo Parra era aún un poeta joven” (Romero Vinuesa, 2018, p. 18).

Paz y Huerta fueron amigos. Basta con señalar que Huerta “dedicó a Octavio Paz ‘Borrador para un testamento’ (1964)” (Poot Herrera, p. 40). Paz (1982), por su parte, escribió sobre su relación con Huerta que: “[f]uimos amigos y nunca dejamos de serlo [...] Más tarde las pasiones políticas nos separaron y nos opusieron pero no lograron enemistarnos” (S/N). Sin embargo, en la tradición poética mexicana son dos figuras contrapuestas que marcaron líneas de escritura a las generaciones posteriores a *Taller*, de la cual ambos formaron parte⁶³.

⁶³ Esther Hernández Palacios (1980) contrapone las poéticas de Paz y Huerta de este modo: “Paz, preocupado por el conocimiento de las corrientes más modernas de la literatura y el pensamiento contemporáneo, conocedor del surrealismo, de la crítica política, de la historia antigua de México; Huerta, largos años militante comunista, intentando comprometerse en la lucha política. Ambos grandes experimentadores del lenguaje. Paz, cercano a la expresión surrealista, al verso clásico. Sistemático cultivador de sus palabras. Sus principales obsesiones son, más que el amor, el objeto amado, la mirada y la aparente realidad de lo mirado, la escisión del hombre contemporáneo” (p. 68) y “Efraín Huerta, innovador del lenguaje coloquial, pero no en el sentido pobre del término, trae a la expresión poética la pasión rotunda, la fuerza altisonante de la calle. El erotismo más crudo y más tierno, tan pronto es el viejo sátiro como el adolescente contemplativo. Bebe de la generación

La razón para traer a colación a estos autores es porque su trabajo poético permite seguir ciertos rasgos “bárbaros” que también se muestran en Castillo y Oviedo. Si bien estos últimos son cuarenta años más jóvenes que Huerta y Parra, tienen características e intereses compartidos. Principalmente, la ciudad en Huerta y la ironía en Parra. Pero no los hermana solo eso, sino que tanto Parra como Huerta ligaron su poesía con el habla popular y coloquial del ciudadano común, el roto, el paria.

La poesía de Huerta, además, posee guiños humorísticos e irónicos. Sobre todo, en los *Poemínimos*, los cuales tienen similitudes con los *Artefactos* de Parra⁶⁴. Asimismo, la producción parriana tiene un vínculo significativo respecto de la condición del individuo moderno y la ciudad. Por ejemplo, en poemas como “Yo soy el individuo”, “Los vicios del mundo moderno” o “Autorretrato”.

Esta poesía “bárbara”, en la obra de Huerta y Parra, cuestiona la tradición. A su vez, también reflexiona sobre el español local, ya sea cierto español mexicano o cierto español chileno. Es significativo que se resalten, justamente, características que diferencien su *habla* de las demás. Fernández Retamar (2000) reflexiona acerca del idioma y dice:

estoy discutiendo con estos colonizadores, ¿de qué otra manera puedo hacerlo, sino en una de sus lenguas, que es ya también nuestra lengua, y con tantos de sus instrumentos conceptuales, que también son ya nuestros instrumentos conceptuales? (p. 9).

Del mismo modo que Huerta y Parra, Castillo y Oviedo plantean algo similar en sus obras: tener los instrumentos conceptuales y lingüísticos del lenguaje oficial y letrado, pero más que nada del lenguaje vulgar y coloquial. Fernández Retamar lo piensa a través de la imposición colonial de la lengua. Es imposible negar que la *lengua franca* de Hispanoamérica

del 27, del humor de Tablada y Owen, y del estridentismo, el espíritu antiolemne, escandaloso, subversivo del y frente al lenguaje. La rebelión, a veces ciega, pero siempre espada penetrante” (p. 69)

⁶⁴ Pedro Serrano (S/A) compara los *Artefactos* de Parra con lo que produjo “en México el poeta Efraín Huerta con sus ‘Poemínimos’, pero también con su *Manifiesto Nalgatorio* o su celebración de una ciudad ya perdida en el poema *Juárez-Loreto*”. Para él, el paralelismo entre la obra del chileno y el mexicano es evidente. Además, Serrano destaca la relevancia conceptual de Parra y Huerta (artefactos y poemínimos, respectivamente), a pesar del desconocimiento –o poca valorización– que se tiene de ellos. Asimismo, el poeta mexicano José Ángel Leyva (2014) evoca una conversación con el también mexicano Margarito Cuéllar acerca de la obra de ambos poetas: “El de Ciudad del Maíz, regiomontano por adopción, habló de manera particular de Efraín Huerta, enfatizando su carácter popular y su raigambre izquierdista, su humor y su agilidad mental con esos artefactos nacidos del habla callejera, sus poemínimos, que lo emparentan con [los artefactos de] Nicanor Parra”.

para poder escribir –y, sobre todo, publicar– sigue siendo el español. Si bien ahora existen otros canales de publicación en otras lenguas, el español aún domina el panorama literario.

Por su parte, Cornejo Polar (2003) escribe acerca de la *diglosia* presente en la literatura latinoamericana por su eminente influencia de la oralidad. Ante esto, existe una preocupación fundamental: “la pertinencia (o no) del lenguaje con que se dice a sí misma” (p. 23). ¿Es pertinente que en Hispanoamérica se escriba en español? No hay una única respuesta. No tiene porqué haberla. Esta *diglosia* que identifica el peruano, más allá de ser un impedimento para la escritura de la literatura en lengua hispana, ha resultado un aporte de *algo más* al español. Por ejemplo, en Castillo el habla popular mexicana; y en Oviedo, la irrupción de los kichwismos.

Rama (1998) también planteó un tipo de *diglosia*, pero mediada por la *ciudad real* y *ciudad letrada*. Mediante ella, recalca cómo la ciudad real absorbió los recursos de la lengua letrada y los incorporó a su registro. Sin embargo, reconoce que para que sucediera al revés se “necesitó de grandes trastornos sociales para poder enriquecerse con las invenciones lexicales y sintácticas populares” (p. 45). El habla de la ciudad letrada rehúye de las formas populares y las desprecia por no considerarlas cultas o adecuadas para la escritura.

Esta idea no dista de la de Cornejo Polar (2003) respecto de la contraposición entre el Inca Atahualpa (voz) y Vicente Valverde (letra), es decir, lo oral y lo escrito. El peruano denominó este encuentro como *grado cero* de interacción por su “mutua ajenidad y recíproca y agresiva repulsión” (p. 20). Cornejo Polar piensa que el bilingüismo (oral) no es un problema en esta dicotomía: “*hablados* el quechua y el español parece que no se repelieran” (p. 37). Sin embargo, cuando se cruzan escritura y oralidad se provoca un corto circuito.

La escritura ha tenido constantes momentos de resistencia ante lo coloquial, por considerarlo “no literario”. Pero eso no ha impedido que el lenguaje letrado incorpore, desde hace siglos, el habla coloquial a su registro. Ricardo Senabre (1992) apunta que el siglo XVII es decisivo para la lengua hispana y señala tres motivos: el *Quijote* de Miguel de Cervantes,

Francisco de Quevedo y la comedia clásica. En los tres casos, existe una coexistencia de los lenguajes letrados y coloquiales. No obstante, Senabre (1992) se centra en el Quijote y dice que: “[u]n mismo personaje puede ofrecer registros diferentes, como le ocurre a Don Quijote en sus momentos de cordura o de exaltación libresca; o puede evolucionar en su lenguaje a medida que evoluciona él mismo: he ahí el caso de Sancho” (p. 9). La relación entre el Quijote y Sancho ejemplifica la interacción de ambos lenguajes, sus adaptaciones y reinenciones en la lengua hispana.

En la poesía de Castillo hay una interacción entre la ciudad real y la letrada, a modo de contraposición. Su sujeto lírico se identifica con la ciudad real y, por eso, recurre a sus lugares y usa sus expresiones: el habla popular, los insultos. En la obra de Oviedo, el hablante lírico ofrece dentro de un mismo registro la incorporación del lenguaje de la ciudad literaria (obras clásicas de la literatura francesa) con los de la ciudad real (canción popular, refranes, kichwismos). En ambas poéticas hay una línea escrituraria bárbara que se desea seguir. Por ejemplo, en el panorama mexicano al que perteneció Castillo, hubo una debacle en el interés de la poesía cultista por parte de las generaciones de escritores jóvenes. José Joaquín Blanco (1996) escribe en su *Crónica Literaria* que:

La decadencia de la tradición cultista y la apoteosis de una expresión desesperada y cruda, constituyen los nervios estructurales de buena parte de la poesía mexicana reciente, sobre todo de la contemporánea e inmediatamente posterior al movimiento estudiantil de 1968; es decir, la que tocó hacer especialmente a los poetas mexicanos nacidos más o menos entre 1940 y 1950 (pp. 517)

Por su parte, Hernán Rodríguez Castello (2004) señala, respecto de la generación de Oviedo, que varios autores tuvieron que elegir entre lo culto y lo popular: “sin andar a echar la cotidianidad o rehuirla por territorios de extrañeza y atmósferas de alta tensión histórica o cultural” (p. 42). Dice esto porque para ciertos poetas la cotidianidad sufría ya un agotamiento. Al mismo tiempo, se dieron escrituras que demostraron lo contrario⁶⁵. En sus propias palabras, fue “la seriedad lírica burlada como gesto supremo de burla de todas las

⁶⁵ Rodríguez Castello destaca: *In memoriam* (1980) de Efraín Jara Idrovo, *Cuchillería del fanfarrón* (1981) de Fernando Balseca, y *Esquifrenia* (2000) de Ramiro Oviedo.

seriedades instaladas por la sociedad como aduanas para dejar fuera lo que pudiera perturbar lo establecido” (p. 43). Esto último es válido para Oviedo y Castillo, ya que ambos “perturban lo establecido”, la seriedad lírica de sus respectivas tradiciones.

Asimismo, Blanco (1996) cree que se dio una fuerte oposición “al tradicional catálogo de autores reconocidos (en declaraciones del Establishment Cultural, como *Poesía en movimiento*) [por lo tanto] aparece en el panorama literario una multitudinaria ‘poesía bárbara’ que logra en el público mayor influencia y prestigio que los poetas cultos” (p. 517). Lo que apunta Blanco se comprende, conjuntamente, con lo que plantearía años más tarde Heriberto Yépez (2001), respecto del *paracentrismo*. Este tipo de poesía –o estos tipos de poesía– no solamente rehúye al trato cultísimo y exquisito de la poesía, sino también a los cánones tradicionales y el establishment cultural. No se puede decir que Castillo y Oviedo pertenezcan al canon o al establishment cultural de sus respectivas tradiciones poéticas, pero quizás sus obras sí quepan dentro de un *anti-canon*. Uno que nazca desde el deseo mismo de mantenerse al margen de la ciudad letrada.

Con respecto a los márgenes de la escritura culta, Cândido (1972) piensa en un componente de “restricción”, que se entiende como aquellos grupos selectos y reducidos que podían formar parte de la *ciudad letrada* de la que hablaba Rama. No obstante, desde mediados del siglo XX, este sentido ha cambiado. Si bien la literatura sigue siendo un producto para las minorías, ha ido transformándose. Ya no sucede que únicamente quienes forman parte de la ciudad letrada pueden escribir y tener acceso a la literatura. Como ya se ha listado, gran parte de esa corriente bárbara de poetas (y escritores, en general) proviene de la ciudad real y no está buscando ser parte de la ciudad letrada.

CAPÍTULO DOS

2.1 *El pobrecito señor x: de Guadalajara a la intimidad*

Hay dos poemas en *El pobrecito señor x* (1976) que sirven como punto de partida para comprender la apuesta poética de Ricardo Castillo. Esos dos textos son “Autogol” y “El que no es cabrón no es hombre”. A partir de ellos, es posible entablar ciertas rutas de lectura a la propuesta del tapatío. Los ejes que configuran su poesía giran en torno a la genealogía familiar, la intimidad, la derrota, la realidad, el cuerpo, la figura de “el pelado”, la figura del “chingado” y la experiencia violenta de la ciudad.

El punto de partida del análisis será el primer poema del libro, “Autogol”, el cual reproduzco aquí para conocimiento de quien lee esta investigación:

“Autogol”

Nací en Guadalajara.
Mis primeros padres fueron Mamá Lupe y Papá Guille.
Crecí como un trébol de jardín,
como moneda de cinco centavos, como tortilla.
Crecí con la realidad desmentida en los riñones,
con cursilerías en el camarote del amor.
Mi mamá lloraba en los resquicios
con el encabronamiento a oscuras, con la violencia a tientas.
Mi papá se moría mirándome a los ojos,
muriéndose en la cámara lenta de los años,
exigiéndole a la vida.
Y luego la ceguez de mi abuelo, los hermanos,
el desamparo sexual de mis primas,
el barrio en sombras
y luego yo, tan mirón, tan melodramático.
Jamás he servido para nada.
No he hecho sino cronometrar el aniquilamiento.

Como alguien me lo dijo alguna vez: Valgo Madre.

(Castillo, 1988: p. 9)

“Autogol”, texto con el que abre el poemario de Castillo, es el poema que contiene al libro en su totalidad temática y poemática. El primer verso de este poema: “Nací en Guadalajara”, abre la colección de textos y también hace que “nazca”⁶⁶ la lectura del

⁶⁶ Tras decir “nazca” no solo quiero enfatizar en la correlación de la ciudad y el sujeto poético, sino que también es una referencia a que, justamente, en el primer verso del primer poema del poemario hable del nacimiento. Nace el sujeto poético, nace el poema, nace el poemario: todos al mismo tiempo.

poemario; pero, además, interpela directamente a los poemas “Papá Guille”, “El poeta del jardín” y “El que no es cabrón no es hombre”, poemas que describiré, analizaré y comentaré páginas más adelante.

En cuanto a “Papá Guille”, en el segundo verso de la tercera estrofa, se hace una referencia a dos lugares específicos y reales de Guadalajara: “la mísera calle de Obregón” y “el cine Park”. Tanto la referencia a la calle Obregón como la del Cine Park funcionan como un eje para situar al enunciante en una de las partes caóticas y problemáticas de la ciudad. Pero no solo eso, también se refiere a la idea de las aglomeraciones de gente y, sobre todo, al carácter popular que las identifica.

La calle Obregón es precedida por el adjetivo “mísera”. En la época en que fue escrito este libro, dicha calle era un sitio de conflicto en la capital tapatía. El adjetivo elegido para la calle se debe a que se la relacionaba con la idea de peligro, embriaguez, pandillas, asaltos, prostitución, etc. El sitio de referencia real sitúa al habitante del poema en un medio en el que suceden estos actos. Rossana Reguillo, en su artículo “Semantizarás el territorio” (1998) anota ciertas características de la zona al decir que había

muchos “borrachitos”, en algunas esquinas grupos de pandilleros, pero no es un problema grave, entre ellos sí porque se drogan, pero no agreden a la gente pacífica. La prostitución, sin llegar a ser un problema, es algo que preocupa; se ubica en la calle de Obregón y la antigua Central Camionera (p. 15)

De igual manera, dentro de la misma calle Obregón se encontraba el Cine Park, aunque ya no exista. Varios documentos evidencian la existencia física del lugar y su posterior desaparición. Por ejemplo, Jorge L. Chacón (2010) manifiesta que “por la calle Obregón, el esqueleto del Cine Park alberga ahora una serie de pequeñas tiendas orientadas a la venta de bisutería e importaciones chinas” (p. 5). Más específico es el apunte de Flor Batista (2013) que señala los dos cines que se ubicaron en la calle Obregón: “cine Park (hoy locales comerciales, Álvaro Obregón 378) y cine Obregón (locales comerciales, Álvaro Obregón 728)” (p. 7).

La mención de la calle Obregón y el Cine Park es un factor que cobra más importancia en la obra de Castillo porque es posible pensarlos como sitios multitudinarios y populares. Patricia Torres San Martín (2006) recoge entrevistas acerca de la memoria cultural cinéfila de Guadalajara y en una de ellas se apunta que

[en] Guadalajara estaba el Cine Avenida, el Cine Metropolitan; estaba el Cine Park, el Sorpresa; había muchos cines. Eran para el pueblo; eran, pues, pa' la raza. Y pagábamos un boleto: tres películas por dos pesos o por tres pesos. Íbamos a ver las películas del Gastón Santos, y puras de ésas, del Santo (p. 30).

Asimismo, es destacable que en otro de los poemas de la colección, “El poeta del jardín”, se menciona otro sitio de la ciudad tapatía: “el jardín del Santuario”. Se identifica nuevamente que este es un lugar de concurrencia de la ciudadanía. En el caso particular de Guadalajara, el jardín Santuario está ubicado en el Templo del Santuario de la Virgen de Guadalupe, lo que no solo lo convierte en un sitio de encuentro sino también en un referente religioso para la ciudad⁶⁷. Yuritzí Fuentes Sotelo y Marisa del Carmen Luna Ríos (2017) mencionan que

el Jardín del Santuario, es desde hace ya varios años un punto de reunión en el barrio para ir por algún antojito y disfrutarlo ya sea sentado en alguna banqueta del jardín a la sombra de los árboles o paseando entre éstos y el monumental homenaje de cantera labrada a fray Antonio Alcalde, que alberga en su centro en honor al fundador del barrio (p. 37)

Por último, en el sexto verso del poema “El que no es cabrón no es hombre” se menciona otro sitio de la capital jalisciense: “la Avenida Alcalde”. El Paseo Alcalde, como se llama actualmente, también es un lugar concurrido de Guadalajara. Es uno de los “sitios de encuentro” gracias al comercio y al tránsito de la gente. Además, hay que mencionar que el Jardín del Santuario se ubica sobre la Avenida Alcalde. Esta es la tercera referencia directa que Castillo realiza relacionada con sitios a los que acude la masa.

⁶⁷ Según Eduardo Pérez Morales (2004), hay dos elementos que fundan la ciudad en Hispanoamérica, después de la llegada de los españoles: la plaza y la iglesia: “la plaza de la ciudad, altamente cargada de significación política y social, contaba así con un nuevo lugar cuya importancia era un recordatorio o símbolo de la legítima autoridad real. Pero la autoridad eclesiástica también contaba con su propio escenario: las iglesias, lugares “sagrados” en donde el uso cotidiano y jerarquizado del espacio interiorizaba en el pueblo las categorías profanas del ordenamiento político y económico de la sociedad” (p. 190).

En cuanto a la idea de la masa, Dionisio Cañas (1994) apunta que “el concepto de masa equivale a ‘rebaño humano’ y la variedad de adjetivos negativos que se le ha aplicado es infinita, aunque todos vienen a reunirse en uno solo: ‘necia multitud’, es decir, sin cultura” (p. 30). Resulta particular que Castillo recurra a estos lugares como focos de identificación con la ciudad referente: calle conflictiva y comercial, cine, jardín, parque, templo y, otra vez, calle comercial. A propósito de este tipo de lugares de encuentro vinculados con la masa, como los parques o los sitios comerciales, conviene citar al urbanista Pablo Gamboa Samper (2003) cuando plantea que

[e]l ascenso de la burguesía, la política liberal, la industrialización, el auge económico y la conformación de los estados nacionales llevan a un exagerado crecimiento urbano y a la aparición de necesidades que reclaman la aparición de nuevos «equipajes civiles»: escuelas, bibliotecas, hospitales, cárceles, oficinas de correos y administración, pero sobre todo de nuevas funciones comerciales y culturales dedicadas al tiempo libre, al encuentro y al intercambio, tales como cafés, teatros, parques, grandes almacenes y pasajes comerciales (p. 17).

Los sitios de interés de Castillo pertenecen a este segundo grupo de los “equipajes civiles” mencionados por Gamboa Samper: parques y pasajes comerciales. Asimismo, es necesario mencionar los otros lugares donde el poema se desarrolla. No son lugares específicos de Guadalajara, con denominación propia o que distingan esta ciudad de otras, sino que son sitios comunes. Sin embargo, ese sentido de lo común dota de importancia a dichos lugares que, en ocasiones, se repiten con insistencia: “las cantinas” y “la calle” (“Papa Guille”), “la calle” (“El que no es cabrón no es hombre”), “al quirófano” (“El gran simpático”), “la cocina” y “el baño” (“Mi madre y la verdura”), “las banquetas” (“Almanaque”), “las puertas del hogar” (“Muchacho malo”), “las ventanillas de los camiones” y “la calle” (“Camionera-Centro-Talpita”), “un campo de fútbol sin porterías” (“El pelícano”), “la calle” (“El chipotle”), y “en la mitad de la Avenida” (“La chaqueta”).

Es notable que en el primer caso solamente cuatro lugares, al ser dotados de un nombre propio, guardan correlación directa con Guadalajara como ciudad referente. No obstante, para Castillo los lugares comunes y de concurrencia popular de la ciudad son descritos de forma genérica, es decir, sin un nombre propio. En la elección de los sustantivos

que componen los espacios existentes en la ciudad, reconocemos un interés por ciertos lugares específicos. En otras palabras, lo que le importa al hablante lírico no son las bibliotecas, las óperas, las mansiones, los museos, las haciendas, las grandes fiestas o las referencias a la alta cultura, sino las calles, las avenidas, los jardines, las cantinas, los lugares comerciales, los camiones, los campos de fútbol y, por supuesto, de un modo más íntimo, como se verá a continuación, los rincones de su casa (cocina y baño).

Los lugares referidos por Castillo sugieren que su hablante poético podría ser un sujeto que hallamos en los sitios de encuentro de la masa o que podría ser configurado y más aún, “poetizado”, como un ciudadano anónimo de la ciudad, como alguien que la transita sin privilegios, como un “señor x”. Esta idea está planteada desde el título del poemario: *El pobrecito señor x*. Su anonimato es sugerido porque no tiene un nombre particular que lo distinga del resto; más bien, está perdido entre la masa⁶⁸, igual al resto, por eso es un “x”.

No obstante, el sujeto lírico dota a su “señor x” de una adjetivación: “pobrecito”. El adjetivo “pobre” se acompaña de un diminutivo y deviene en “pobrecito”. En primera instancia, se refiere a la condición de pobreza del sujeto; pero su poetización no se queda ahí, sino que más bien muestra un sentimiento de piedad o compasión que se tiene por el “señor x”. Siguiendo a María Antonia Martín Zorraquino (2012) se comprende que

[l]os diminutivos se expresan en español (y en las otras lenguas románicas) por medio de sufijos específicos que forman parte del conjunto más amplio de los apreciativos, los cuales, como indica acertadamente la nueva gramática de la RAE, se añaden a numerosos sustantivos y adjetivos, y ocasionalmente a otras clases de palabras, “para expresar tamaño, atenuación, encarecimiento, cercanía, ponderación, cortesía, ironía, menosprecio y otras nociones –no siempre deslindables con facilidad– que caracterizan la valoración afectiva que se hace de las personas, los animales o las cosas” (NGLE: § 9.1a) (p. 556)

⁶⁸ José Ortega y Gasset (2010), al referirse a la masa, plantea: “No se entienda, pues, por masas, sólo ni principalmente ‘las masas obreras’. Masa es el ‘hombre medio’. De este modo se convierte lo que era meramente cantidad –la muchedumbre– en una determinación cualitativa: es la cualidad común, es lo mostrenco social, es el hombre en cuanto no se diferencia de otros hombres, sino que repite en sí un tipo genérico. ¿Qué hemos ganado con esta conversión de la cantidad a la cualidad? Muy sencillo: por medio de ésta comprendemos la génesis de aquella. Es evidente, hasta perogrullesco, que la formación normal de una muchedumbre implica la coincidencia de deseos, de ideas, de modo de ser, en los individuos que la integran. Se dirá que es lo que acontece con todo grupo social, por selecto que pretenda ser. En efecto, pero hay una esencial diferencia” (p. 15).

En el caso del título del poemario de Castillo, el uso del diminutivo se relaciona, irónicamente, con el menosprecio que se tiene por el hablante poético. Además, podría añadirse –como ya se dijo– la idea de la piedad o la compasión, como artificio para suavizar el hecho de ser un “señor x”. Martín Zorraquino (2012) señala que otra de las funciones de los diminutivos es “amortiguar el efecto negativo de una información no deseada: *estás más gordita*; o de una opinión no deseada tampoco: *has estado pesadito*” (p. 561). De esta forma, en el poemario, se amortigua la noción de pobreza y del anonimato.

2.2 “Autogol”: una genealogía de la derrota

Todo el poemario surge y se desarrolla a partir del primer verso de “Autogol”. Esa afirmación, noción primigenia de pertenencia de la voz poética, ubica al lector geográficamente en un espacio determinado. La intuición que tiene Castillo acerca de los lugares masivos de la ciudad es significativa para el desarrollo del poemario, ya que el personaje poemático crea una sensación de pertenencia por capas, es decir, primero la ciudad (Guadalajara), luego los lugares que concurre (cantinas, calles, avenidas, cines, campos de fútbol, banquetas) y, por último, la casa (cocina y baño). Es una operación que implica un retorno al eje familiar, *un viaje a la semilla*, para decirlo con Alejo Carpentier.

El primer verso de Castillo recuerda a “Soliloquio del Individuo” de Nicanor Parra (1969), el cual inicia justamente diciendo “Yo soy el Individuo” (p. 61). Aunque en el poema del chileno hay un reconocimiento que no es de tipo geográfico, sí lo es de tipo íntimo e individual y que, igualmente, se incrementa por capas, como una genealogía del Individuo. Esta va desde el origen (“una roca”), y pasa por varias etapas de la historia de la humanidad, reafirmandose como “individuo” para, al final, regresar nuevamente al origen (“una roca”) y terminar el poema diciendo: “Pero no. La vida no tiene sentido” (p. 64).

También encuentro un paralelismo con ciertos pasajes de “Avenida Juárez” de Efraín Huerta (2004), poema en el cual el personaje poemático transita por la ciudad, pensando y

mencionando algunos de sus nombres propios, ratificando su pertenencia a un lugar específico el cual influye en su poesía:

por la Avenida Juárez de la ciudad de México
–perdón, *Mexico City*–

[...]

y una arrugada postal de Chapultepec
entre los dedos

(p. 218)

Parra y Huerta son dos poetas con los que el tapatío dialoga en el transcurso de su obra. Tanto el chileno como el mexicano son fundamentales para ubicar la filiación poética de Castillo. En el caso de la experiencia de la ciudad, Castillo traza una línea desde los poetas Estridentistas, pasando después esencialmente por Parra y Huerta, hasta llegar a lo que él propone, junto con la escritura de los peruanos del grupo Hora Zero y los Infrarrealistas mexicanos, quienes fueron sus contemporáneos de generación⁶⁹.

La referencia a Parra y Huerta sirve como punto de partida para proseguir con el segundo verso de “Autogol”, desde el cual se despliega una genealogía de la voz poética, en donde se empieza la enumeración con sus padres: “Mamá Lupe” y “Papá Guille”. Castillo menciona en primer lugar el espacio (Guadalajara) y en segundo lugar a la familia (Mamá Lupe y Papá Guille)⁷⁰. Estos dos personajes poemáticos aparecerán en los poemas “Papá Guille”, “Mi madre y la verdura”, “El vecinito”, “Pin uno pin dos” y “Autogol”. En ellos, Mamá Lupe y Papá Guille son poetizados de la siguiente manera.

Mamá Lupe es mostrada en los poemas de esta forma: “Mi madre en la cocina” y “da consejos a mi hermana sobre el amor” (“Mi madre y la verdura”); “ayer mi mamá me habló de Dios y del respeto que me debo a mí mismo” y “ayer lavó y planchó la tarde en mis

⁶⁹ En el primer capítulo me detengo en la filiación poética de Ricardo Castillo.

⁷⁰ Los dos primeros versos de Castillo también son un guiño a la primera oración de la novela *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo: “Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi Padre, un tal Pedro Páramo”; así como a la primera oración del texto “De memoria y olvido”, el cual abre el libro *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola: “Yo, señores, soy de Zapotlán el Grande” que luego continúa en el segundo párrafo: “Yo soy el cuarto hijo de unos padres que tuvieron catorce y que viven todavía para contarlos, gracias a Dios”. Significativamente, los tres autores (Castillo, Rulfo y Arreola) son originarios de Jalisco.

narices” (“El vecinito”); “mi madre nos ama” (“Pin uno, pin dos”); “Mi mamá lloraba en los resquicios / con el encabronamiento a oscuras, con la violencia a tientas”. El sujeto lírico configura su relación con Mamá Lupe de una forma distinta a como lo hace con Papá Guille. Mamá Lupe está en la cocina, ama a sus hijos, lava, plancha, da consejos sobre el amor a su hija, y le habla sobre Dios y el respeto a sí mismo a su hijo. Mamá Lupe es un ama de casa que se dedica a las labores domésticas y al cuidado de los hijos. Sin embargo, también llora y sufre, se “encabrona” porque en su vida existe una “violencia a tientas”.

Hay que destacar que Mamá Lupe es mencionada primero –antes que Papá Guille–, lo cual la dota de una importancia jerárquica en el poema, es decir, el orden de mención: primero la madre y luego el padre. Sin embargo, Papá Guille tiene más incidencia en todo el poemario, ya que aparece en una mayor cantidad de versos y es descrito más veces. De hecho, Castillo denomina a uno de los poemas “Papá Guille”. Esto no sucede con Mamá Lupe, quien aparece en el poemario en menos ocasiones. Papá Guille es mencionado nueve veces, Mamá Lupe cuatro.

Papá Guille es retratado de esta forma: “Señor Guillermo, empedernido, asoleado”, “Señor Guillermo, Cabrón”, “Chendengue Subterráneo”, “Minero del hígado y del corazón”, “Amante de mano negra”, “Impecable Jinete de la Neurosis” (“Papá Guille”); “ayer mi papá me miró con terror” (“El vecinito”); “mi padre nos quiere” (“Pin uno, pin dos”); y “Mi papá se moría mirándome a los ojos / muriéndose en la cámara lenta de los años, / exigiéndole a la vida”.

La figura de Papá Guille se distancia de la de Mamá Lupe desde el momento en que su nombre es adjetivado. En otros casos, incluso, la adjetivación se vuelve nombre, reemplazando “Papá Guille” por “empedernido, asoleado”, “Cabrón”, “Amante” o “Impecable Jinete de la Neurosis”. Esto no sucede en la poematización de Mamá Lupe, quien es llamada “Mamá Lupe”, “mi mamá” o “mi madre”, sin algún adjetivo que la describa más allá de su nombre propio.

La relación de “el señor x” con Mamá Lupe y Papá Guille es distinta y se estructura como un contrapunto. Hay diferencias en el lenguaje poético que usa Castillo para cada uno de los dos personajes poemáticos, los cuales se presentan como el origen de la genealogía. Los adjetivos propuestos para Papá Guille y los haceres que se derivan de ellos, son vitoreados e imitados por el “señor x”. En el poema “El que no es cabrón no es hombre”, el título refiere a un adjetivo usado para describir a Papá Guille, “cabrón”, y se lo relaciona con la idea de “ser hombre”. Dicho poema termina con una sentencia:

Y qué pinche embuste,
qué momento para estar chingando a mi madre.
Si seré pendejo, si me faltará muchísimo para cabrón.

(Castillo, 1988: p. 15)

Esta sentencia del hablante poético de Castillo no puede ser entendida sino en el conjunto de poemas que se despliegan a raíz del segundo verso⁷¹ del poema “Autogol”. La divergencia entre la función de padre y madre, son advertidas como un pilar del que se desarrollará el lenguaje y el pensamiento del “señor x”, quien muestra que uno de los orígenes de su poesía está en la intimidad de la casa.

La diferencia de los papeles predominantes que se otorgan al padre (Papá Guille) y la madre (Mamá Lupe) es evidente. En “El que no es cabrón no es hombre”, poema del que me ocuparé más adelante, se interrelacionan las ideas del padre, el cabrón, el macho, y “el pelado” (propuesto por Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México*), lo que permite identificar una línea que el “señor x” sigue, consciente o inconscientemente, en la configuración de su personaje poemático.

⁷¹ Ya se apuntó que el poemario *nace* en el primer verso. No obstante, en el segundo, el inicio de la genealogía es presentado a través de la madre. Dos ideas fundamentales e inseparables son mostradas: nacimiento y maternidad. Castillo entabla, de esta forma, una conexión inherente entre el hecho de nacer en una ciudad específica y el nacer de una madre. No solo se proviene de Guadalajara, sino, ante todo, de una mujer.

2.2.1 El crecimiento del “señor x”: una noción de la realidad

La idea de “crecimiento” del sujeto lírico se presenta entre el tercer al sexto verso del poema “Autogol” con la palabra “Creci”. Se repite este verbo conjugado tanto en el tercero como en el quinto verso. En el tercer y cuarto verso realiza símiles con respecto a la idea misma del crecimiento: “como un trébol de jardín”, “como moneda de cinco centavos, como tortilla”; luego, en el quinto y sexto verso, en lugar de seguir con el símil, se cambia la figura retórica de comparación y se usan dos metáforas: “con la realidad desmentida en los riñones”, y “con cursilerías en el camarote del amor”.

En el caso de los símiles, las comparaciones propuestas son “trébol de jardín”, “moneda de cinco centavos” y “tortilla”. Todos ellos vinculados con el propio crecimiento y con la noción, recurrente en el poemario, de lo común, lo cotidiano. Es notable que las palabras que usa Castillo provienen de la cotidianidad: las plantas que crecen en los espacios verdes de una ciudad, el instrumento de intercambio mercantil en una sociedad de consumo, y un elemento de la alimentación mexicana.

Los tréboles son comunes y crecen libremente en los espacios verdes sin necesidad de ser sembrados. Requieren de pocos cuidados para crecer y desarrollarse, por lo que suelen pasar desapercibidos; a menos de que sean tréboles de cuatro o más hojas, los cuales suelen ser relacionados con la suerte. El símil de crecer como un “trébol de jardín” resalta la noción de ser un sujeto anónimo⁷² que ha crecido en una ciudad como uno más del montón, como algo común, corriente e innecesario como un trébol de jardín.

Las monedas de cinco centavos, además de ser comunes, tienen una baja denominación en la escala monetaria –al menos durante los años de composición del poemario–, lo que las hace menos valoradas que otras monedas o los billetes. El símil de crecer como “moneda de cinco centavos” sugiere el valor que el “señor x” le da a su persona:

⁷² Marina Garcés (2010) plantea que “[e]n la ciudad gris y disciplinada del capitalismo industrial, el anonimato era sinónimo de homogeneidad, estandarización de las formas de vida, silenciamiento de la disidencia, represión de la diferencia” (p. 54).

reconoce que es común como un trébol y se compara con ese tipo de monedas, de las cuales se necesitan varias para obtener un monto superior, como si se necesitara de algunos “señor x” para hacer un señor que sí tenga un nombre.

Para comprender el símil de crecer como “tortilla” hay que recordar que las tortillas son uno de los alimentos más baratos y consumidos en México. Crecer como una “tortilla” se plantea a partir de la forma en cómo “crece” una tortilla cuando es fabricada: una masa que debe ser aplastada, aplanada o planchada, hasta obtener su forma final. Al comparar su propio crecimiento con el de una tortilla, el habitante del poema sugiere que él también ha crecido de esa forma: aplastado.

El “señor x” ha crecido siendo un sujeto común, de poco valor, y que, además, creció aplastado. Según la RAE el verbo aplastar es definido en su primera acepción⁷³ como: “[d]eformar una cosa por presión o golpe, aplanándola o disminuyendo su grueso o espesor”⁷⁴. Ser aplastado, entonces, tiene una mayor significancia en la idea del crecimiento. Un sujeto que ha crecido gracias a que ha sido aplastado, sugiere que algo o alguien lo aplastó y, al hacerlo, lo deformó, le dio la forma que tiene ahora.

En el quinto y sexto verso, hay dos metáforas con las cuales Castillo refuerza la idea de crecimiento planteada mediante los símiles anteriores. En ellos, se dice que el sujeto lírico creció “con la realidad desmentida en los riñones” y “con cursilerías en el camarote del amor”. La anáfora de la preposición “con” sobresale en los versos y se diferencia de la anterior anáfora –que hace las veces de símil– (“como”) usada más arriba. La palabra “con” unifica, al ser utilizada para mostrar compañía. El “señor x” ha crecido de la manera expuesta, pero, además, dentro de una particular “realidad”.

Entonces, ¿qué es la realidad para el sujeto lírico? Una realidad “desmentida” y revelada a través de los riñones, órgano que se encuentra en la zona posterior del abdomen

⁷³ La segunda acepción que la RAE propone para el verbo aplastar es: “[d]errotar, vencer, humillar”.

⁷⁴ Real Academia Española [RAE] (2018). *aplstar*. rae.es. Recuperado de URL: <https://dle.rae.es/?id=3C43dK4>

encargado de procesar la orina. Este verso se relaciona con otros dos poemas del libro: “El gran simpático” y “Oda a las ganas”.

El primer verso de “El gran simpático” reza: “[l]a realidad es una broma que ya me está poniendo nervioso” (p. 14). La realidad que en “Autogol” es “desmentida”, en “El gran simpático” es “una broma”. En ambos casos no se utiliza una comparación, sino que simplemente se caracteriza la forma de percibir la realidad. No obstante, el segundo poema mencionado termina con el verso “la risa nos puede traicionar”. De esta forma, se regresa a la idea ya propuesta en el primer poema de una “realidad desmentida”, traicionada, falsa. La realidad es desmentida pero también es una broma: algo no cierto, que es risible, que causa gracia, que no se dice en serio, pero que también genera el surgimiento de la palabra poética. Otra manera de escribir poesía.

En cambio, el poema “Oda a las ganas” se deslinda de la oda clásica –poema heroico y de alabanza– al celebrar y considerar como heroico el acto de orinar. Esta acción se hermana con el verso de “Autogol”, en el cual la realidad es desmentida “en los riñones”. Dice el sujeto lírico en “Oda a las ganas”:

Porque es necesario orinarse, por puro amor a la vida,
en las vajillas de plata,
en los asientos de los coches deportivos,
en las piscinas con luz artificial
que valen, por cierto, 15 o 16 veces más que sus dueños

[...]

la realidad está al fondo a la derecha
donde no se puede llegar de frac.

[...]

Yo orino desde el pesebre de la vida,
yo sólo quiero ser el meón más grande de la existencia,
ay mamá por dios, el meón más grande de la existencia

(Castillo, 1988: p. 28)

Según el poema, la realidad se halla “al fondo a la derecha” y a su encuentro “no se puede llegar de frac”. Este verso refiere a la creencia popular de que los baños están ubicados

en ese sitio, es decir, la noción de “realidad” se vincula con el lugar donde se depositan los desechos del cuerpo: el baño.

La realidad del sujeto lírico no es pulcra, ni bella, ni artificialmente exitosa, como podrían ser las menciones a “las vajillas de plata”, “los coches deportivos” y “las piscinas con luz artificial”. La realidad es desmentida en los riñones y en la orina, en los desechos del cuerpo, es decir, en aquello común a todos los humanos: lo biológico, el cuerpo.

Para abonar a la idea de esta realidad corporal representada en el poemario, recojo estos versos del poema “Muñeca Lili y Ledy”, en el que se lee:

Te espero y no sales,
como si tuvieras las mismas caderas de la realidad,
las mismísimas que anhelo surcar con mi yunta,
pero, tú, como la realidad, te crees muy decente,
te crees que la vida son cosas de abogados y empresarios,
que un Junior es su máxima expresión.

(Castillo, 1988: p. 25)

Se puede entablar una relación entre estos versos y los de “Autogol” porque si bien en “Muñeca Lili y Ledy” se habla de un encuentro amoroso, también se figura la realidad. La idea de realidad del “señor x” no es un constructo teórico sino biológico (por ejemplo, la orina, los desechos del cuerpo); cree en su decencia, pero es indecente.

2.2.2 Una poética desde la intimidad de la casa

Tanto Papá Guille como Mamá Lupe son mencionados dos veces en “Autogol”. En la segunda mención solo nombrados como “[m]i mamá” y “[m]i papá”. Si bien ya se señaló esto más arriba, no se hizo hincapié en el deíctico usado: “mi”. Es importante destacarlo ya que en los siguientes versos se lee: “mi abuelo” y “mis primas”, con una marcada cercanía. Sin embargo, también se lee: “los hermanos” y “el barrio”, con una cierta distancia. Las respectivas inclusiones de: “abuelo”, “primas”, “hermanos”, y “barrio”, amplían la enumeración de la genealogía íntima que erige “el señor x”.

La forma en cómo se enumera a la genealogía se relaciona con todo lo que ya se ha analizado anteriormente. El “señor x”, al crecer como un sujeto anónimo experimenta una realidad, que está mediada en un primer momento, por lo familiar (en un segundo, por la ciudad). Al realizar la genealogía, el sujeto lírico reconoce algo que unifica a todos los miembros de la familia: la derrota.

La derrota⁷⁵ se percibe a través de “el encabronamiento” de la madre por “la violencia a tientas” y la imagen del padre que está “muriéndose en la cámara lenta de los años, / exigiéndole a la vida”. Ante esto, hay que sumar “la ceguez” del abuelo, “el desamparo sexual” de las primas y “el barrio en sombras”. Estos tres últimos comparten otra idea en común: ausencia y oscuridad. La ceguera –Castillo escribe *cegueza*– son las sombras, la falta de visión y de luz; “desamparo sexual” es la ausencia de otros cuerpos; el barrio en sombras es el lugar conocido y cercano, pero abandonado en la oscuridad.

Estos versos referentes a la genealogía familiar se asocian con cuatro poemas más de la colección: “Reflexiones a partir de la desmesurada longitud de los pies”, “El vecinito”, “Muchacho malo”, “Pin uno pin dos”. La intimidad familiar se devela gracias a menciones y descripciones de los miembros de la familia. La figura de la familia –como grupo– es también un personaje. No solo se reconoce a los miembros por separado en varios poemas, sino que se crea una imagen de la familia como cuerpo, como unidad.

En “Reflexiones a partir de la desmesurada longitud de los pies”, se recurre al uso de comillas simulando un diálogo entre los miembros sobre la familia:

En mi familia
todos nos tomamos las cosas con calma:
“Papá y mamá ya murieron”
“Mis calcetines están rotos”
“Me he tragado una mosca”
“Todo está más caro”
“Ya nos vamos a morir”

⁷⁵ Respecto de la derrota, la RAE tiene varias acepciones. Dos de las más usadas son: “disipar, romper, destrozarse” y “vencer o ganar”. No obstante, otra de las posibles acepciones es “dicho de una embarcación: Apartarse de su rumbo originario”. El “señor x” y su familia de derrotados han perdido el rumbo. Su ruta se ha complicado y no les queda más que aceptarlo con resignación.

(Castillo, 1988: p. 10)

Existe un tono de resignación en “todos nos tomamos las cosas con calma” porque las situaciones son afirmadas: la muerte de los padres, tener los calcetines rotos, tragarse una mosca o que todo está más caro. En la familia, “todos” aceptan sin rechistar porque saben que la sentencia “ya nos vamos a morir” es lo que les espera. La resignación mostrada aquí recuerda a la de los versos de “Autogol”, donde se describen las características de cada miembro de la genealogía familiar por separado.

En estos versos de Castillo hay una irrupción particular respecto la muerte. Entre la muerte de los padres como la aceptación fatalista de la propia, se mencionan asuntos nimios y banales, hechos no solemnes y que podría resultar indignos de cierta poesía que pondera a la muerte como su gran tópico a tratar. Sin escapar del territorio poético mexicano, es inevitable pensar en *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Así, el poeta tapatío traza una distancia entre un canon representado por Gorostiza –y los Contemporáneos–, y adopta, en parte, una idea de la muerte menos pontificadora y grandilocuente, más cercana al contracanon mexicano: Efraín Huerta y Jaime Sabines, los “poetas callejeros” o de a pie.

Asimismo, en “Pin uno, pin dos” se lee:

Prevalece una agitación de ladrones en el seno familiar
y cada quien declina
con su particular manera de desventurar la sangre.

Mi padre nos quiere,
mi madre nos ama
porque hemos logrado ser una familia unida, amante de la tranquilidad.

(Castillo, 1988; p. 22)

La familia se adscribe a la resignación presentada en “Reflexiones a partir de la desmesurada longitud de los pies”, donde todos se toman las cosas con calma, incluso la muerte de los padres o la propia. En este texto, el sujeto lírico plantea que, a pesar de tener

desventurada la sangre⁷⁶, son “una familia unida, amante de la tranquilidad”. Calma y tranquilidad, sinónimos entre sí, se muestran como características principales y destacables.

En “Muchacho malo”, se lee otra sentencia acerca de la relación familiar:

Abrir a patadas las puertas del hogar,
romper macetas, bailar flamenco sobre la cena de Navidad,
son sólo los inicios, las naturales necesidades,
de hablar de amor con el cuerpo,
de hablar de la belleza con gruñidos
al descubrir que la vida nada tiene que ver con el álbum familiar.

(Castillo, 1988; p. 21)

El “muchacho malo” –no el poeta inspirado– del poema ya se ha percatado de que su genealogía, que fue presentada como calma y tranquila, también será desmentida en su realidad. El último verso es una afrenta contra el álbum familiar, en el cual se almacenan las fotos –imágenes estáticas–, que han impreso los momentos de la familia. La fotografía es el mecanismo gracias al que la muerte puede dejar un rastro visible. Aquellos rastros mostrados en las fotos no siempre tienen una relación con la realidad.

Gracias al verbo “descubrir” se prefiguran las reacciones ante la realidad: “abrir a patadas las puertas del hogar” y “romper macetas, bailar flamenco sobre la cena de Navidad”. Las dos primeras son violentas: “abrir a patadas” y “romper”. La tercera es una metáfora sobre la violencia: el flamenco se baila zapateando, por ende, pisando la comida de la cena. Es una violencia sin golpes, pero que se origina en el irrespeto ante “la cena de Navidad”, momento en el cual la familia celebra reunida.

Si bien se destaca la relación familiar y la irrupción de la violencia en el ambiente íntimo del hogar, los versos permiten comprender una de las aristas de la poesía de Castillo: una poética que deviene y se da a través de la experiencia corporal, en la cual la belleza proviene de los gruñidos y el amor del cuerpo. En su obra existe una insistencia en que todo se vuelva corporal. En esa noción, radica la idea de la realidad del “señor x”.

⁷⁶ Hablar de la desventurar la sangre es, para Castillo, una forma de sugerir que la mala suerte, el sufrimiento o la infelicidad se heredan de la familiar. La sangre –el código genético– es lo que une, biológicamente, al “señor x” con su familia. Sin embargo, no solo comparte con ellos el ADN, también comparte la desventura.

En otro de los poemas de la colección, “El vecinito”, los familiares más cercanos son mostrados: “hermanos”, “papá”, “mamá”, y “abuelo”:

Pts, hermanos.
La muerte encerró al abuelo con candado,
y a mamá y a papá se les descompone la biología

[...]

Pts, hermanos,
me voy a casa, no quiero hundirme con todo el cariño de mamá y papá.

(Castillo, 1988; p. 19)

Si bien los personajes poemáticos más importantes son mamá y papá, no se debe dejar de lado al abuelo, víctima de la ceguez –en “Autogol”–, encerrado con candado por la muerte, de la que no lo podrán rescatar. La situación del abuelo es nostálgica, pero también la de los padres, a quienes “se les descompone la biología”. Así, la genealogía es presentada como una sucesión de pérdidas por la enfermedad y la vejez. Nuevamente, la insistencia de Castillo en cuanto al componente biológico, corporal, de la realidad.

Por otro lado, los hermanos fungen como los receptores del mensaje (“Pts, hermanos” se repite cinco veces). Es necesario enfatizar en el verso final, “me voy a casa, no quiero hundirme con todo el cariño de mamá y papá”. ¿A qué se debe el miedo al hundimiento en el seno familiar? Quizás tenga una conexión con la genealogía, los problemas y las situaciones vividas, o la desventura de la sangre.

Por último, hay que destacar el final de “Autogol”, en el cual el sujeto lírico se reconoce a sí mismo como el último heredero de la genealogía:

y luego yo, tan mirón, tan melodramático.
Jamás he servido para nada.
No he hecho sino cronometrar el aniquilamiento.

Como alguien me dijo alguna vez: Valgo Madre.

(Castillo, 1988; p. 9)

Aquí se cierran los círculos concéntricos planteados desde el principio: ciudad, calle, familia, individuo. Todos relacionados entre sí, por capas⁷⁷. Nada queda afuera porque no podría entenderse el uno sin el otro, y todo recae sobre el círculo más pequeño, el más íntimo: el individuo, que se autodenomina: “yo, tan mirón, tan melodramático”. El reconocimiento a sí mismo se da por el pronombre en primera persona.

Ambos adjetivos, “mirón” y “melodramático”, son significativos para el poemario. Como se ha apuntado ya, la idea del “mirón” se asocia con el “señor x” porque es él quien observa las situaciones descritas en los poemas. El “mirón” no es solo quien está mirando algo, sino también quién no hace más que mirar: se emparenta con el *voyeur* y con la noción del sujeto contemplativo⁷⁸. La mirada contemplativa del sujeto lírico figura a los demás personajes poemáticos del libro. Todo se enuncia a través de su mirada. Las descripciones de la ciudad, la calle, la familia, la casa, y, ahora, de él mismo, se las obtiene únicamente gracias a sus palabras. Al decir que todo está mediado por sus palabras, se comprende que todo está mediado por su mirada, por su forma de mirar el mundo (la realidad).

Además de “mirón”, también se denomina “melodramático”. El melodrama es un drama cantado, relacionado con la tragedia y el canto. Lo trágico de este poemario se encuentra en la genealogía familiar de la derrota, y en la derrota del individuo frente a la realidad. El canto tiene una relación inherente con la poesía. El melodrama exagera los aspectos sentimentales o patéticos, teatralmente, para crear más emociones en el público. Este poemario está más cercano a un melodrama de corte elegíaco que a uno épico.

⁷⁷ Las capas del poema se presentan a modo de ciclo vital: empieza con el nacimiento del sujeto poemático, después pasa por un reconocimiento de la genealogía de su familia, luego por interpretación de qué es la vida (una agonía y un aniquilamiento sistemático), hasta llegar a pensar, finalmente, en la muerte.

⁷⁸ Rafael Argullol (1983) plantea que el “verdadero significado de la contemplación romántica de la Naturaleza, [...] no es una visión directa de la realidad sino una *contemplación de la contemplación*” (p. 53). Argullol se refiere al periodo romántico, es cierto, pero sirve para hacer una contraposición con lo que propone Castillo. El “señor x” no contempla la realidad a través de otra contemplación, sino que le es posible contemplar la realidad solamente a través del cuerpo.

Al cerrar el poema, el sujeto lírico se reconoce como un mirón y un melodramático inservible, contemplativo y quejumbroso, que solamente ha logrado “cronometrar el aniquilamiento”. Esta idea es parte de la genealogía porque se cronometra algo que, al parecer, ya se sabía de antemano. Este verso ya no solo corresponde a una reflexión poética, sino más bien vital. Para Castillo, cronometrar el aniquilamiento no solo es una forma de acabar con la poesía, sino con la vida misma, es decir, entender la poesía más allá de una mimesis de la mimesis. De esta forma, muere el poema, pero también el sujeto lírico; asimismo, muere uno, como lector, al culminar con la lectura.

Si desde el hecho mismo de la genealogía de la derrota, se sabe el destino de los aniquilados, no queda sino esperar a que ese momento llegue. Aunque también esperar el aniquilamiento con la figura del cronómetro es una sinécdoque del paso del tiempo para los desdichados. Si bien el tiempo es algo intangible, la figura sugiere relojes (que pueden cronometrar). Por lo mismo, el tiempo se ve mostrado por la idea del cronometraje del aniquilamiento del sujeto lírico. Mediante el tiempo, el aniquilamiento se hará visible.

El último verso del poema “Autogol” es la sentencia final: “Como alguien me dijo alguna vez: Valgo Madre”. Restarse importancia a sí mismo, no solo por el insulto final, sino porque un “alguien” se lo haya dicho. Si bien la frase “valer madre”⁷⁹ se relaciona con todo el poemario, tiene más resonancia con un poema específico: “El que no es cabrón no es hombre”. El insulto no solo interpola a los dos poemas sino que dialoga con las reflexiones en torno a “lo mexicano” propuestas por Samuel Ramos y Octavio Paz⁸⁰.

⁷⁹ La frase ‘valer madre’ ubica geográficamente al hablante en México. Arturo Dávila (2015) plantea que “hay que reparar en el carácter misógino de este fatídico verso. El uso de la palabra ‘madre’ conlleva una carga antigua de sexismo contra la mujer mexicana. Cito unas cuantas expresiones que comprueban esta afirmación: ‘Me vale madres’, ‘Es una madre’, ‘Huele a madres’. Quizás haya que salir del país para darse cuenta del peso de estas palabras en el inconsciente colectivo. El lector de estas páginas, si es mexicano, puede consultar a un hispanohablante de otro país y se asombrará ante la cara de extrañeza de escuchar estas frases. Igualmente, ante otra demasiado usada, su inversión positiva: ‘¡Qué padre!’, que designa algo excelente, de valor, masculino” (p. 392).

⁸⁰ En el siguiente apartado se problematizarán las nociones teóricas de Ramos (“El ‘pelado’”) y Paz (“Los hijos de la Malinche”), relacionadas al poema “El que no es cabrón no es hombre”.

2.3 “El que no es cabrón no es hombre”: el “señor x” como “el pelado”

Mientras “Autogol” culmina con el insulto al individuo a través de la “madre”, “El que no es cabrón no es hombre” se estructura como un poema cíclico: empieza y termina con otro insulto formulado también a través de la noción de “madre”⁸¹. En este texto se encuentra el otro eje escritural de Castillo: la ciudad. En “Autogol” la presencia de la genealogía familiar, sus miembros, y la noción íntima de la casa, son predominantes; en “El que no es cabrón no es hombre” el interés del sujeto lírico recae sobre la ciudad, como espacio de experiencia para el “señor x”.

A continuación, el poema:

La suerte le dio el martillazo a su cochinito, sacó sus ahorros y acabó de mandarme a chingar a mi madre.
Si seré pendejo.
No son épocas de echar el rol con contemplaciones, de jugar al buen amigo con el pellejo.
La ciudad no da la mano, no abre las piernas, tira patadas como monito de futbolito. (15 de abril, a la primavera le aprietan los choclos, trae la lengua de corbata, como si le hubieran robado toda su crema, toda su nata).
Salgo a la calle y no me queda otra que rumiar, que chupar calcio en la Avenida Alcalde.
Mi corazón hecha vinagre, mi esqueleto se marea, el muy puto se lleva las manos a la cabeza
y dice que la muerte es un puchero sentimentalón difícil de tragar como el pinole.
Camino de a gallinita ciega.
La tranquilidad de las 6 de la tarde me pega en las costillas seis pinches campanazos en todo lo alto.
Esta tranquilidad es una macana lista para cualquier mandado; las moscas que atormentan la seguridad del sistema tendrán que vérselas con el Borra-Manchas.
Caminen pajaritos, circulen por favor.
Y sigo, las mujeres están buenas y frías como sorbetes,
no quieren acostarse con uno, no se atreven siquiera a meter la mano por la...
Oh, oh desolación (esta risa es de pendejo).
Y qué pinche embuste,
qué momento para estar chingando a mi madre.
Si seré pendejo, si me faltará muchísimo para cabrón.

(Castillo, 1988: p. 15)

El tono eufórico y vulgar que se instaura desde el primer verso evoca directamente con “Autogol”. Sobresalen la frase “mandarme a chingar a mi madre” y la palabra “pendejo”. También es arrebatado: la longitud de los versos y el ritmo que tienen crean una sensación

⁸¹ Y aquí, nuevamente, este poema recuerda a “Autogol”, en el sentido mismo de la genealogía: nacer de la madre, agonizar y aniquilarse en vida, y luego finalizar, *valiendo madre* o *chingando a su madre*.

de velocidad. Por último, es también determinista: usa reiterativamente la palabra “no” y los verbos conjugados en pasado indeterminado, dando la idea de una acción terminada: “dio”, “sacó”, “acabó”.

Dos figuras son preponderantes: la suerte y la ciudad. Ambas se hermanan, como se nota en los versos “La suerte le dio el martillazo a su cochinito, sacó sus ahorros y acabó de mandarme a chingar a mi madre” y “La ciudad no da la mano, no abre las piernas, tira patadas como monito de futbolito”.

En un primer momento, la suerte rompe su cochinito (objeto donde se guardan los ahorros) para hacer que el sujeto poemático chingue a su madre. Dicha acción es compleja y denigrante, entendiendo que “chingar a su madre” es uno de los insultos más fuertes que se pueden decir en México. Basta recordar lo que Octavio Paz (1984) apuntaba acerca de esta expresión y su uso en el país norteamericano:

La palabra chingar, con todas estas múltiples significaciones, define gran parte de nuestra vida y califica nuestras relaciones con el resto de nuestros amigos y compatriotas. Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado. Es decir, de humillar, castigar y ofender. O a la inversa. Esta concepción de la vida social como combate engendra fatalmente la división de la sociedad en fuertes y débiles (p. 71)

Este verso no solo ubica geográficamente al sujeto lírico en algún lugar de México⁸², sino que, al mismo tiempo, el lenguaje lo insta en un ambiente ligado al habla coloquial mexicana. La ciudad poética enunciada en el texto está en un sitio geográfico reconocible por una frase idiomática; pero, además, muestra una actitud con respecto a la idea de una *poesía de barrio*⁸³, donde el habla coloquial es una herramienta lingüística. Dichas expresiones, en la poesía de Castillo son, en efecto, materia para la palabra poética.

⁸² Aunque, como sabemos, en el poema “Autogol” ya lo refiere directamente: “Nací en Guadalajara” (p. 9).

⁸³ La idea de *barroco de barrio* y *poesía de barrio* fue planteada por Iván Cruz Osorio al analizar la poética del mexicano Max Rojas. Según Cruz Osorio (2017), la poética de Rojas tiene “uso característico del neologismo, de la grosería, del habla popular que se articula y corporiza como un falso barroco de barrio” (p. 13). Estas características se conectan con la poética de Castillo. De hecho, Cruz Osorio clasifica a la poesía de Rojas junto con la de Ricardo Castillo, Efraín Huerta y Abigail Bojórquez, en las obras poéticas publicadas en la década del 70 que “en su propuesta experimental en el lenguaje y en la forma, sediciosa en sus temas, antiolemne en su vocabulario y atmósferas problematizaron la poesía mexicana tan acostumbrada en esa época a propuestas en verso clásico o un verso libre que en sus pequeñas variantes apenas se distinguía de sus predecesores” (p. 17).

Del mismo modo que en “Autogol”, la noción de la derrota está presente. Siguiendo a Paz (1984), se comprende que el sujeto lírico vive en la dicotomía: “chingar o de ser chingado”. En su caso particular, no le está “chingando su madre” a otro, sino que la acción “chingar a mi madre” recae sobre sí mismo. Es decir, los verbos “humillar, castigar y ofender” actúan contra él.

El “señor x” se reconoce como un hijo de la chingada. No solo “vale madre”, sino que también está “chingando a su madre”. Aquí cabe mencionar, nuevamente, lo que propone Paz (1984) en “Los hijos de la Malinche” acerca de la figura de la Chingada:

La Chingada es la Madre abierta, violada o burlada por la fuerza. El “hijo de la Chingada” es el engendro de la violación, del rapto o de la burla. Si se compara esta expresión con la española “hijo de puta”, se advierte inmediatamente la diferencia. Para el español la deshonra consiste en ser hijo de una mujer que voluntariamente se entrega, una prostituta; para el mexicano, en ser fruto de una violación (p. 72)

Mediante el planteamiento de Paz, se comprende que el sujeto poético está consciente de esa noción de la madre “abierta, violada o burlada por la fuerza”. Si bien la madre es la que ha sufrido esa violación, él es el fruto de ella: algo ilegítimo, no deseado.

La suerte lo insulta y lo maldice, pero también hace que caiga en la cuenta de sí mismo: “Si seré pendejo”. Al reconocerse, se degrada; es decir, no solamente la suerte lo hace por él. Gracias a ella, él puede admitirlo. Sin embargo, el poema guía al lector a notar que la idea de “chingar a mi madre” o “ser pendejo” tiene un trasfondo.

Para comprender el poema, hay que mencionar la noción de “el pelado” de Samuel Ramos. La postura de Ramos (2001) acerca de “el pelado” podría aclarar el camino que siguen los versos de “El que no es cabrón no es hombre”. Para Ramos, el “pelado”

[o]stenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular. El «pelado» pertenece a la fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados, y su actitud ante ella es de un negro resentimiento. Es un ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso, porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo. Ha creado un dialecto propio cuyo léxico abunda en palabras de uso corriente a las que da un sentido nuevo (pp. 33-34)

Con este planteamiento, se puede relacionar al sujeto poético de *El pobrecito señor x* con la figura del “pelado”. El “señor x” es parte del desecho humano de la gran ciudad; la

vida (realidad) también le ha sido hostil; su naturaleza explosiva es notoria en el lenguaje grosero y agresivo que usa (“valer madre”, “chingar a mi madre”, “ser pendejo”, “ser cabrón”)⁸⁴; y su léxico abunda en palabras de uso corriente, como ya se ha apuntado.

La figura de “el pelado” es una afrenta a la idea del sujeto poético clásico que se había tenido en la poesía mexicana: el que habitaba en los poemas de largo aliento, grandilocuentes, solemnes, dignos de la poesía (como *Muerte sin fin* de José Gorostiza, *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta, o *Piedra de sol* de Octavio Paz). Este sujeto poético que representa a “el pelado” no podía cantar a estas muertes, a estos dioses o a estas piedras de sol. De hecho, se cuestiona si la poesía debiera solo cantar, ¿qué tal si quisiera gruñir?

No obstante, la relación del libro con la noción del “pelado” no es nueva. Arturo Dávila S. (2015), ya estableció un diálogo entre el libro de Castillo y los planteamientos de Ramos, al considerar que

[e]n esos años todavía merodeaba la temible sombra de Zapata y de Villa, los bandidos / héroes de la Revolución de 1910. El pelado encarnaba el trauma posrevolucionario de las buenas familias (p. 236).

Sin embargo, la figura revolucionaria que apunta Dávila (2015) vinculada a Zapata y Villa es menos atinada. El “señor x” no es un bandido ni es un héroe. Está muy lejos de serlo. Es un desecho de la ciudad, un perdedor, un derrotado: un chingado. Aquí se problematizan las figuras de Mamá Lupe y Papá Guille. De forma simbólica, el “señor x” desea ser Papá Guille, es decir, chingar y no ser chingado.

El “señor x” considera a Mamá Lupe, pero no desea ser como ella, no la imita, no resalta ni adjetiva su imagen. En el caso de Papá Guille, hay una constante mención de ciertas características, propias del machismo, que son siempre vitoreadas (desde el título del poema:

⁸⁴ En la película *Los olvidados* de Luis Buñuel, que se grabó en México, hay una noción del individuo caracterizado como un no deseado. Al respecto, dice Efraín Huerta (2010) en su artículo “Alrededor de *Los olvidados*”: “Buñuel levanta la cortina del miedo y muestra al público un mundo espeluznante. Un mundo de delincuencia que todos sabemos que existe, pero del que apenas sabemos algo por medio de las páginas rojas y de la actividad del Tribunal para Menores. Desgraciadamente, son cosas que existen. Cosas que sólo suceden en este medio. Allí están los hijos y los adolescentes hijos de dipsómanos y de sífilíticos. Es decir, allí está el almacigo de la delincuencia en gran escala. Ahora bien, nada sería más difícil de inventar que eso precisamente: un mundo de crimen, de abyección y miseria” (pp. 89-90).

“El que no es cabrón no es hombre”). Recobrar lo dicho por Ramos (2001) acerca del “pelado” ayuda a comprender la actitud del sujeto poemático en función de los comportamientos de Papá Guille:

[e]l «pelado» busca la riña como un excitante para elevar el tono de su «yo» deprimido. Necesita un punto de apoyo para recobrar la fe en sí mismo, pero como está desprovisto de todo valor real, tiene que suplirlo con uno ficticio. Es como un náufrago que se agita en la nada y descubre de improviso una tabla de salvación: la virilidad (p. 34).

La noción que se impone es “la virilidad”. Por eso, el sujeto poético resalta las actitudes de Papá Guille y entabla, mediante el título del poema, una relación intrínseca entre las palabras “cabrón” y “hombre”. No solamente es la figura de Zapata y Villa –como apunta Dávila–, también son los valores ficticios, como la masculinidad y el deseo de chingar, los que, poetizados, conforman al “señor x”.

Aquella “virilidad” en el léxico popular mexicano, no solo se evidencia en lo propuesto por Ramos (2001) y Paz (1984). Hay que vincularlo con lo planteado por Dávila (2015) más arriba: que lo malo proviene de la madre⁸⁵ y lo bueno del padre. La noción no escapa de la idea que mantiene el “señor x”, la que le hace resaltar a Papá Guille. No obstante, le es imposible huir de reconocerse como alguien que “vale madre”, alguien que “está chingando a su madre”.

2.3.1 La ciudad y la realidad: una experiencia corporal

Para reconocer que la realidad no se puede sobrellevar siendo contemplativo, el sujeto lírico señala que “[n]o son épocas de echar el rol con contemplaciones, de jugar al buen amigo con el pellejo”. Asimismo, tampoco es tiempo para ser insulso por “jugar al buen amigo” porque se paga con el pellejo. El uso de estas palabras no es fortuito. Castillo escribe una poética dentro la ciudad (del barrio, de la calle) y toma prestado de ella su lenguaje y

⁸⁵ Convendría apuntar cómo se configura a la mujer bíblica. Lo femenino está representado por Eva, quien es tentada por la serpiente del Árbol del bien y del mal a probar el fruto prohibido. Eva induce a Adán para que él también lo pruebe. De esta forma, ambos –con ellos, toda la humanidad– son expulsados del Edén. Entonces, según la historia relatada en el Génesis, la mujer actúa mal y todos quedan fuera del paraíso.

juega con él. Las frases “chingar a su madre” y “pendejo” no solo otorgan un carácter vulgar y enfadado al texto, sino que muestran que un lenguaje “no poético” construye el poema. Al hacerlo, el mexicano se adscribe a una tradición que va desde Leopoldo Lugones –incluso, si se mira más atrás, desde Francisco de Quevedo o Catulo– hasta Mario Santiago Papasquiaro.

Los siguientes versos enlazan a la suerte y la ciudad. Se enuncia, de un modo determinista, que “[l]a ciudad no da la mano, no abre las piernas, tira patadas como monito de futbolito”. La ciudad presentada por Castillo, al igual que la suerte, también golpea y lastima al sujeto poético. Se niega que haya una “ayuda”, pero no se especifica qué tipo de ayuda se requiere de la ciudad. Se necesita algo, pero no se sabe qué.

No obstante, al hilar el verso anterior, se nota que “jugar al buen amigo” refiere a la ingenuidad: no hay que “jugar al buen amigo” porque “la ciudad no da la mano”, es decir, quien experimenta la ciudad no debe ser ingenuo, ya que al serlo puede recibir unas cuantas patadas.

Castillo piensa en la suerte y la ciudad de forma prosopopéyica, porque les otorga capacidades humanas a objetos inanimados (ciudad) e intangibles (suerte). Al decir que la ciudad “no da la mano”, se refiere a la dureza de una vida callejera. Por lo mismo, hay una serie de frases y palabras relacionadas con la violencia: “martillazo”, “chingar a mi madre”, “pendejo”, “no son épocas de echar el rol con contemplaciones”, “no da la mano”, “no abre las piernas”, “tira patadas”.

Hay que hacer hincapié, nuevamente, en estas imágenes creadas por Castillo. La realidad sigue siendo presenciada por las partes del cuerpo. El afán ya no solo es hacer una “Oda a las ganas” de orinar, sino reconocer la importancia que tiene el eje biológico para poder explicar la experiencia de la ciudad: “no da la mano”, “no abre las piernas”, “tira patadas”. Corporizar a la ciudad para que sea tangible le es necesario.

En la última parte del verso, Castillo incluye un objeto de la cultura popular: el monito de futbolito. Mediante él, crea una imagen vinculada con lo lúdico⁸⁶. El futbolito⁸⁷ es un juego que se encuentra en lugares populares como balnearios, restaurantes o bares. Esta figura encarna la mecanicidad y la reiteración. El juguete repite la acción de patear una pelota para anotar un gol. Comparar a la ciudad con el mono de futbolito refuerza la idea lúdica de la derrota. Si bien el texto se asocia principalmente con dos juegos populares —el futbolito y la gallinita ciega—, la mención del fútbol en la poesía de Castillo es significativa.

El título del primer poema del libro es “Autogol”, un gol que se anota en propia puerta; en “El pelícano” el sujeto poemático se describe como “un campo de fútbol sin porterías”; en *La oruga* (1980) hay fragmentos relacionados con dicho deporte: “y la afición está muy lejos de considerar a la poesía / como otra forma de patear el balón” (2, I) o “las piernas deben ser ágiles y fuertes para sostener cualquier ritmo / y patear con seguridad no importa qué clase de balón” (2, II). En estos dos últimos, la noción creadora de la poesía es comparada con la de patear un balón: forma en que se efectúa la *creación* en el fútbol. Otra forma de patear el balón, otra forma de escribir poesía.

Al finalizar el primer momento del poema, el sujeto poético habla de la primavera y menciona una fecha: 15 de abril, la cual podría referirse al estado intermedio de la primavera en el hemisferio norte. Para esto, presenta figuras tomadas del habla coloquial mexicana relacionadas al calor y el cansancio: “le aprietan los choclos”, “trae la lengua de corbata”. Luego cierra el verso con la noción de la pérdida: “como si le hubieran robado toda su crema, toda su nata”. Estas menciones refuerzan la idea de la ciudad como el sitio donde el sujeto lírico se exhausta y se reduce pero, sobre todo, donde es derrotado.

⁸⁶ Hans-Georg Gadamer (1991) plantea que “el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico” (p. 66).

⁸⁷ Otros nombres con los que se conoce el futbolito en Hispanoamérica: fútbol de mesa, futbolín, futbolito, metegol, fulbito, futmesa, taca-taca, fulbatin, tacatocó, futillo, fulbacho x, tiragol o fulbote.

En el segundo momento del poema, el caminar por la ciudad se hace más evidente: el tono enérgico que se dio en el primer apartado deviene en uno menos eufórico pero más consciente de la ciudad y la experiencia que significa habitarla:

Salgo a la calle y no me queda otra que rumiar, que chupar calcio en la
Avenida Alcalde.
Mi corazón hecha vinagre, mi esqueleto se marea, el muy puto se lleva
las manos a la cabeza
y dice que la muerte es un puchero sentimentalón difícil de tragar como el pinole.
Camino de a gallinita ciega.

(Castillo, 1989; p. 15)

El sujeto poético se enfoca en sí mismo y toma distancia del primer apartado, en donde el eje fue la ciudad. Ahora, la ciudad pasa a un segundo plano, precedido por la identificación del “señor x”. Los verbos conjugados “[s]algo”, “camino” y “sigo” ejercen una función activa (en primera persona del singular). No obstante, el empleo de los déicticos de posesión sobresale: “me queda” (negativamente) y “me pega”. Estas últimas acciones ya no son realizadas por él, sino que recaen sobre él.

Hay un emparejamiento en el poema (“me”, “mi”, “se”). El reconocimiento del cuerpo se vuelve tangible: “[m]i corazón” y “mi esqueleto”. Ambos son parte de la prosopopeya porque el corazón “echa vinagre” y el esqueleto “se marea”, “se lleva las manos a la cabeza”, “dice que la muerte es un puchero sentimentalón difícil de tragar como el pinole”. El símil opera de la misma manera que el resto de las imágenes presentadas en el poema: la base de la comparación es lo cotidiano. Castillo contrapone lo solemne y lo banal: la muerte no es un canto sin fin, la muerte es como el pinole.

Castillo corporiza al sujeto poético cuando menciona al corazón y al esqueleto. El corazón bombea la sangre, es decir, representa la posibilidad de existir; el esqueleto, en cambio, es la estructura que hace posible su movimiento. Se muestra el cuerpo, mediante la sinécdoque del corazón y el esqueleto. Se presenta, de esta forma, como un ser que *existe* y se *mueve* en un espacio, en este caso, en una ciudad.

2.3.2 *Caminar* la ciudad: una reflexión sobre la violencia

En el poema, hay una referencia de la ciudad poética con su referente real: “la Avenida Alcalde”⁸⁸. Si bien es importante ubicar geográficamente al sujeto poético, las acciones que realiza son más relevantes: “salir”, “caminar” y “seguir”⁸⁹. Los tres verbos se emparentan con la idea del caminar por la ciudad, en tres momentos diferentes. Cañas (1994) plantea una bifurcación entre los poetas y la noción de caminar por la ciudad:

en el siglo xix se nos presentan dos tipos de poetas: aquellos que, como Baudelaire, parecen interesados en la ciudad y la muchedumbre urbana, pero que en realidad son sólo los observadores distantes y selectos de la vida ajena; y otros, como Whitman, que verdaderamente se sumergen en la multitud hasta identificarse totalmente con ella. Tenemos aquí dos tipos de poetas que son casi coetáneos, pero que pertenecen a dos mundos muy diferentes: el primero es un decadente que asiste con hastío a la rápida evolución de la sociedad industrial europea, el segundo es un neorromántico que ve con entusiasmo el impetuoso avance de una sociedad nueva en los Estados Unidos (p. 32).

Castillo no es ni Baudelaire ni Whitman. No es un burgués interesado en la muchedumbre urbana y tampoco ve con entusiasmo el avance de una sociedad nueva. Sin embargo, posee ciertas características que Dionisio Cañas (1994) otorga al poeta francés y al poeta estadounidense: asistir con hastío a la evolución de una ciudad (Guadalajara) y sumergirse en la multitud e identificarse con ella (ser un “señor x”). El sujeto poético es uno más de la multitud, de la masa. Como tal, presencia el crecimiento de una ciudad que deja de lado a la gente como él: los derrotados, los pendejos, los chingados⁹⁰.

Al caminar por la ciudad, el sujeto lírico se reconoce: “no me queda otra que rumiar, que chupar calcio”. La palabra “rumiar” tiene tres posibles significados, pero dos permiten una ruta de lectura del poema: el primero, refunfuñar o rezongar; el segundo, pensar y reflexionar. En cambio, “chupar calcio” es una frase idiomática ligada a la idea de fastidiar o

⁸⁸ Ya me referí en el apartado anterior al Paseo Alcalde y su importancia dentro de la ciudad de Guadalajara.

⁸⁹ Gabriel Cachorro (2013) señala en su artículo “Memorias del cuerpo en la ciudad” que “[e]l cuerpo da pistas, muestra su historia en las formas del verbo hacer corporal: caminar, vestirse, mirar. Nos permite inducir o sospechar historias con la sola presencia de una figura corporal ubicada frente a nosotros” (pp. 360-361). El sujeto poético del poemario de Castillo, al salir, caminar y seguir plantea, mediante su reconocimiento y corporización, un tipo de noción acerca de la experiencia de la ciudad. Salir a caminar por la calle no es lo mismo que salir a dar un paseo en un automóvil, por ejemplo.

⁹⁰ Por esta razón se liga a la poesía de Castillo con uno de los poetas mexicanos interesado en la muchedumbre y la decadencia de las grandes ciudades: Efraín Huerta. Asimismo, con los Estridentistas, los Infrarrealistas, y, en menor manera, con los Beats estadounidenses.

perder el tiempo. Ambas relacionadas con el caminar por la ciudad: dar vueltas sin rumbo fijo y reflexionar en el trayecto a ese destino extraño.

La frase “camino de gallinita ciega” refuerza más la idea del caminar: el cuerpo y la ciudad. En el juego, uno de los participantes debe vendarse los ojos y dar vueltas hasta marearse; luego, perseguir a los demás hasta atrapar a alguno y que este se convierta, a su vez, en la gallinita ciega. Este juego y el caminar por la ciudad son una imagen conflictiva. Caminar por la ciudad, en la poesía de Castillo, es una búsqueda hostil y a tientas.

La sensación de peligro e inseguridad y, en otros casos, de muerte, está presente en el caminar por la ciudad. Cuando el poema evoca la figura de “[l]a tranquilidad de las 6 de la tarde” lo hace partiendo de la violencia que trae consigo. Esta tranquilidad se muestra a modo de oxímoron: en lugar de ser apacible, es temible. Un juego de contrapuntos. Castillo recurre a imágenes violentas: “me pega en las costillas seis campanazos” y “es una macana lista para cualquier mandado”. Las acciones violentas siempre se dan en contra del “señor x” (“la suerte”, “la ciudad” y “la tranquilidad”). Nunca son infringidas por él.

Existe una noción violenta y represiva de la ciudad cuando se dice “las moscas que atormenten la seguridad del sistema tendrán que vérselas con el Borra-Manchas”. Ya no son los golpes en las costillas y los macanazos, sino el Borra-Manchas. No obstante, la violencia sigue siendo la misma: una fuerza posee el poder de reprimir, y lo seguirá haciendo. La imagen creada pone en su centro a las moscas, insectos asociados con la podredumbre, la suciedad y la fetidez.

Gabriel Cachorro (2013) caracteriza la situación violenta de la ciudad y del ciudadano de esta manera: “[l]a ciudad desafía, amenaza. Los sujetos habitan familiarizados con los recaudos, las prevenciones, las defensas ante ataques externos. La posibilidad de violación, secuestro, atraco, asalto, robo, golpiza pone en foco al cuerpo como epicentro de las consecuencias” (p. 362). En la poética de Castillo, no solo el habitar la ciudad podría significar

un encuentro con los peligros mencionados por Cachorro, sino que *la ciudad*, en sí misma, resulta ser un peligro porque es *ella* la que violenta.

La relación entre sujeto y ciudad se da por la violencia (ella contra él). La mención de las moscas es una forma de compararse con ellas para identificar(se) como los seres que estorban y merodean en los desechos, los cuales serán eliminados por quienes cuidan la seguridad y la salubridad. No queda más que moverse, cambiarse de lugar, apartarse, estorbar menos: el “[c]aminen pajaritos, circulen por favor” es una obligación.

El sujeto poético, que camina por la ciudad, observa que “las mujeres están buenas y frías como sorbetes”. La noción de poder y posesión reaparece en el texto. En este caso, mediante la cosificación del cuerpo de las mujeres al compararlas con los sorbetes. Del mismo modo, la ciudad “no abre las piernas”. El cuerpo de las mujeres y la ciudad están emparejadas por la negación: “no quieren” y “no se atreven”. La negación es un eje y, en el apartado, representa una decisión que interfiere con el sujeto, quien acepta que tanto las mujeres como la ciudad le seguirán negando respuestas. Todo será cíclico, y se retorna al inicio del poema. De esta forma, se enlazan los dos primeros versos con los tres últimos —y se enfatiza el título—. Las ideas de “chingar a su madre” y “ser pendejo” son, ahora, conclusivas y confesionales.

En primera instancia, la suerte hace que caiga en cuenta de que está “chingando a su madre”. Allí se inicia la reflexión en torno a la realidad vivida en la ciudad. Al final, después de caminar por la ciudad y experimentar su violencia, acepta y reconoce que la realidad es un “pinche embuste”. Aunque quiera —e intente por varios medios—, la realidad de la ciudad es hostil y el sujeto poético no podrá sobrellevarla.

El último verso cierra, de forma contundente: “[s]i seré pendejo, si me faltará muchísimo para cabrón”. En esta conclusión —y confesión— del sujeto poético no solo convergen las ideas de Ramos (2001), Paz (1984) y Dávila (2015), sino que el carácter cíclico

del poema se completa. Al concluir de esta manera, se vuelve a un tipo de final como el de “Autogol” donde se dice a sí mismo, lacónicamente, “Valgo madre”.

El sujeto poético se sabe un derrotado desde el primer poema. Su desarrollo se da en los demás textos, pero el momento álgido es este: reconocerse, como un chingado y no como un cabrón. Así, “el pobrecito señor x” es un sujeto anónimo, un desecho de la ciudad. No obstante, quiere ser un cabrón y exhibir su virilidad (dispositivo ficticio) para no ser chingado por una realidad que lo violenta y lo supera, dándole patadas.

Los conflictos que se le presentan siempre lo vencerán, así como han vencido a toda su genealogía de derrotados. Los contratiempos sufridos solo pudieron ser sentidos a través del cuerpo, en carne propia. Ahí se encuentra la fatalidad del poemario de Castillo: no importa cuánto se conozca la ciudad, ni cuánto se exponga como ciudadano, ni cuánto se problematice la existencia de los seres anónimos y derrotados confundidos entre la masa, estos pertenecerán a ese lugar existente, aunque a veces intangible, y no les quedará más que rumiar en la calle, que caminar por las avenidas y presenciar como *su* realidad es tan indecente e indeseable para las buenas familias, al igual que ellos.

CAPÍTULO TRES

3.1 *Esquitofrenia*: una bifurcación entre lo nacional y lo extranjero

Algo que caracteriza a este poemario de Ramiro Oviedo es la constante referencia a la ciudad de Quito, capital del Ecuador. La realidad bipartida del libro *Esquitofrenia* (2000) está dada por la naturaleza misma de su título, el cual es un juego de palabras donde se introduce a Quito, en la mitad. Así, *esquizofrenia*, una enfermedad mental, se altera, se transforma, y deviene en *esquitofrenia*, otro tipo de enfermedad mental⁹¹, pensaría Oviedo.

La esquizofrenia es la alteración de la realidad. La etimología de la palabra proviene del griego: *schizēn* (σχίζειν): dividir y *phrēn* (φρήν): entendimiento. Al transponerla al juego que realiza Oviedo, “esquitofrenia”⁹² sería la división del entendimiento, mediada por Quito. Al hablar de la esquizofrenia del sujeto poético del libro de Oviedo resulta imposible no pensar en el libro *Ecuador: identidad o esquizofrenia* de Miguel Donoso Pareja, publicado originalmente en 1998, meses después de la publicación de *Señas particulares* de Jorge Enrique Adoum. Ambos libros intentan problematizar la noción de “identidad ecuatoriana”.

En su texto, Donoso Pareja (2014) señala que “el Ecuador es un país esquizofrénico, partido, escindido mental y emocionalmente” (p. 71). Si bien la partición de la que habla Donoso Pareja refiere al regionalismo entre sierra y costa ecuatoriana, es prudente convocarla para reflexionar sobre el título del libro de Oviedo, no desde las nociones del serrano y el costeño, sino desde el capitalino y el provinciano, desde el Quito antiguo y el Quito nuevo, desde la ciudad nacional y la ciudad extranjera.

Se propone este planteamiento porque los poemas del libro están en tensión con respecto a la ciudad y los sitios frecuentados por el sujeto poético, los cuales, en su mayoría,

⁹¹ Oviedo (2000) en su poema “La bandera bien gracias”, lo plantea también de esta forma: “Si bien digo / necesitamos de urgencia un psiquiatra” (p. 85).

⁹² Dos poemas del libro son titulados “Esquitofrenia 1” y “Esquitofrenia 2”, respectivamente. Asimismo, dos poemas “Esquito” y “Frenia”. El juego poético de Oviedo se da en parejas, bifurcadas.

son identificables con el referente real, y se encuentran ubicados en el Centro Histórico de Quito. Hacer hincapié en la mención del “Centro Histórico” es significativo porque se sugiere una conexión del sujeto poético con ese fragmento de la ciudad. Alicia Ortega (2002), al analizar la representación de la ciudad de Quito en la literatura ecuatoriana, sostiene que

[e]l ‘Centro histórico’ permanece como símbolo nostálgico de una supuesta ‘quiteñidad’ que tendría asidero en un conjunto urbanístico fundante y originario de lo que antes fue y de quienes escaparon al norte empujados por el impulso modernizador, la agitación y la abundancia (p. 2)

Las menciones del poemario dialogan con la noción de la *memoria crítica* de José Emilio Pacheco⁹³, es decir, que esa parte de la ciudad se ha quedado en el tiempo y se ha perdido. En este listado están los lugares reconocibles con el referente real que aparecen en el poemario: “la ronda”, “el arbolito”, “el olímpico”, “santa clara” (“Que llovió en Quito”); “El Dorado” (“Dorado nocturno”); “El Ejido”, “hotel Colón” (“Dios tiene un Mercedes”); “la Mariscal” (“La noche boca-arriba”); “Tolas”, “Mamascucharas”, “Quito Tennis”, “Pobresdiablos” (“Esquitofrenia 1”); “Santo Domingo” (“Esquitofrenia 2”); “San Marcos” (“Patria Tierra Sagrada”); “Dorado”, “El Placer”, “la Tola”, “Pintado”, “El Camal”, “La Colmena”, “Ermita” (“Nos vemos en Yambo”); “Ipiiales City” (“El cariño verdadero”); “Ejido”, “Alameda”, “Carolina”, “Parques del Recuerdo” (“Los parques del recuerdo”); “Plaza del teatro” (“No todo es Barcelona”); “Machachi”, “Ejido”, “Alameda”, “la plaza arenas” (“El rol de las palabras en la despoética de un dado”); “La Recoleta” (“Un balde de agua fría”); “plaza Victoria” (“Cuando la libertad era una calle”); “plaza grande”, “atrio de la catedral” (“Bibliografía”); “La Merced”, “Ipiiales”, “San Diego” (“Lobografía”)⁹⁴.

⁹³ El nostálgico desea que vuelva lo que algún día fue. José Emilio Pacheco dijo en una entrevista digital con el diario *El País*, en el 2010 que “Sólo podemos escribir de lo que ya no está. Es un intento de preservar algo en medio de todo lo que se va y se destruye todos los días. Pero no hay nostalgia en mis textos: hay memoria. La nostalgia es la disneyización del pasado y yo siempre trato de verlo desde un ángulo crítico”. (<https://www.infobae.com/america/mexico/2019/01/26/jose-emilio-pacheco-el-autor-de-la-memoria/>)

⁹⁴ La mayoría de estos sitios pertenecen al cercado urbano denominado como “Centro Histórico”. De todos ellos, las menciones ubicadas hacia el norte de la ciudad (el Quito nuevo) escapan de la noción de ciudad perdida y llevan, en el imaginario quiteño, la idea de la modernidad. Los seis lugares son: el estadio Olímpico Atahualpa, el Hotel Colón, el barrio de La Mariscal, el barrio Quito Tennis, y el cementerio Parques del Recuerdo.

Castillo solamente menciona una vez a Guadalajara en todo su poemario y, más bien, es austero al referirse a la ciudad real retratada. En el caso de Oviedo, esta lista confirma su interés por *mostrar* al referente real en la ciudad poetizada. Castillo sitúa a Guadalajara como margen del centro que es Ciudad de México. En el caso de Oviedo no se puede decir que Quito sea, realmente, un *centro*. Es el centro del país al ser la capital, pero hay que matizar. No es lo mismo situar a capitales como Ciudad de México, Buenos Aires, Lima o Bogotá, que Quito⁹⁵. Es marginal porque no es una metrópoli, sino un pueblo que se hizo ciudad.

Ambos poetas plantean algo parecido, aunque Quito sea la capital del país y Guadalajara no. Ambos procesos corresponden a la industrialización y conversión del pueblo en ciudad, lo que trae consigo migración y crecimiento desmedido de la urbe. Aquí subyace la insistencia de Oviedo por mencionar a Quito y buscar ponerla en el centro. En la obra del ecuatoriano se problematiza la noción de una escritura marginal desde un país que, de facto, ya es marginal dentro de un espacio marginal para el mundo: Sudamérica. Pero, además, una zona particular de Sudamérica que es lejana a las capitales culturales de la región.

Sin embargo, el sentimiento de bifurcación –acaso de diseminación⁹⁶– del sujeto poético, a través de la ciudad, no solo se da de esta forma. El libro se divide en dos partes: “Dorado El Placer” y “Variaciones a bordo de un estribo”. A pesar de la división del poemario, el umbral de los poemas está más a favor de la diseminación. Se advierte una ambivalencia entre las temáticas (ciudad nacional y ciudad extranjera) que se entrecruza, sin dejar claro, si el primer apartado refleja el estar en Quito y el segundo el estar fuera de Quito. Más bien, sugiere una partición mental de tiempo/espacio.

⁹⁵ Pablo Ciccocella (2012) sostiene que hay nueve metrópolis en Latinoamérica: Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Lima, México, Montevideo, Río de Janeiro, San Pablo y Santiago de Chile (p. 12). En la lista de Ciccocella se omiten varias capitales de países latinoamericanos, entre ellas Quito.

⁹⁶ Al referirme a la *diseminación* busco relacionar los planteamientos de Jacques Derrida (1997) respecto a ese término. En específico, a la noción de que “[t]odo comienza entonces –ley de la diseminación– por una doblez” (p. 14). Esta doblez se ve representada en la obra de Oviedo en las dos visiones del mundo contrapuestas (ciudad, campo; ciudad nacional, ciudad extranjera; idioma materno, idioma extranjero). No obstante, la referencia a la diseminación no será algo que desarrollaré teóricamente *in extenso*.

Las dos figuraciones que se presentan: ciudad nacional y ciudad extranjera funcionan como des/encuentros y se manifiestan de formas distintas. Julio Ramos (2009) al hablar de José Martí postulaba que hay una “alienación del poeta en la modernidad, su exilio de la *polis* y su distanciamiento, incluso, de la lengua materna” (p. 58). Platón ya expulsó a los poetas de la *polis*. En el contexto literario finisecular de Latinoamérica –que llega hasta el periodo postmoderno– la figura del poeta sigue siendo la de un marginal, y en su mayoría, crítico de los discursos político-estatales⁹⁷.

Oviedo no escapa de este posicionamiento crítico respecto de la sociedad. Si bien en ambas situaciones, el sujeto poético entra a la ciudad, su llegada es diferente. En primera instancia, llega a Quito siendo un provinciano, un *chagra*⁹⁸. En segunda, llega a la ciudad extranjera (París, Francia, Europa), siendo, de forma genérica, un migrante sudamericano. La identidad del sujeto poético es cambiante y conflictiva. Siguiendo a Julio Ortega (1998):

el discurso postmoderno la identidad se relativiza: no hay una para siempre sino varias construidas o elegidas, atribuidas o negociadas. Pero si la identidad puede ser permutante y cambiar, quiere decir que el Sujeto se manifiesta entre varias identidades operativas, ya sea la étnica o profesional, política o sexual, urbana o religiosa (p. 43)

La identidad operativa se da, justamente, en las grietas de los conflictos de oposición: capitalino y provinciano, ciudad nacional y extranjera, idioma materno y extraño. La bifurcación que caracteriza al sujeto poético, “el esquitofrénico”, se entiende bajo la *memoria crítica* de un pasado, provocada por la migración tanto interna como externa. Ante esto, la imagen de la ciudad se trastoca: “[El centro es un lugar que ya no existe!” (p. 18), como se

⁹⁷ La figura del escritor posmoderno ya no es la de un marginal. La profesionalización del escritor, comenzada en el siglo XIX, ha causado que muchos de ellos, para el siglo XXI, se hayan convertido en académicos. Oviedo y Castillo son un ejemplo: Oviedo fue profesor en la academia francesa, y Castillo en la mexicana. No obstante, su marginalidad está planteada desde su lugar de enunciación, que no es parte del *establishment*. Gabriel Zaid (2010) señala que “[t]odos los paliativos, todas las buenas voluntades, todos los esfuerzos por negar que la ciudad vive de espaldas a la poesía, tienden a frustrar este encuentro y a consagrar el desdén implícito que puede haber del poeta a la ciudad, el hacer de la poesía un absoluto, o de la ciudad al poeta, al reservarse el derecho de admisión de la poesía bajo la categoría de ornato social” (pp. 50-51).

⁹⁸ Palabra usada en Ecuador para denominar a quienes arriban a Quito siendo originarios de otros lugares de la sierra ecuatoriana. *Chagra*, es una adaptación de la palabra kichwa *chakra*, la cual significa “terreno en el que se cosecha”. La palabra evidencia el centralismo: si no es de Quito, se es un provinciano, un *chagra*. Donoso Pareja (2014) las plantea así: “chacra (huerta), chagra (hortelano)” (p. 87).

lee en “Esquitofrenia 1”. No es que ya no exista, sino que ya no es lo que fue. Oviedo piensa en Quito en la clave alegórica de la *ciudad como ruina*, para decirlo con Walter Benjamin.

Quito, la ciudad que antes lo adoptó, ha cambiado. Hay un doble exilio: uno en el extranjero y otro al retornar a su hogar, el cual se figura como una foto antigua. Dice Oviedo, en los primeros versos de “Para que sepas” que “Las cosas pasaban en blanco y negro o a lo mucho / en un fondo color sepia” (p. 65). El poeta ecuatoriano reflexiona acerca del pasado, de lo acabado, de lo muerto. *Esquitofrenia* es un poemario del *estar* en una ciudad y del *volver* a una ciudad, entendiendo como estar el habitarla, y el volver como el no reconocimiento del lugar, como la ignorancia o extrañamiento del lugar⁹⁹.

3.2 “Que llovió en Quito”: memoria de una conquista provinciana

Evocar la infancia, para decirlo con Salvador Elizondo (2018), es traer a la memoria momentos sensoriales específicos que propician una *re-experiencia* de esa infancia. En la evocación se comprende que “la imagen que ahora tenemos corresponde enteramente a la imagen que entonces era. Un principio de identidad dudoso nos hace sentir ahora que el olor de esta rosa es igual que el olor de la rosa de entonces” (Elizondo, 2018: p. 19). En la poesía de Castillo, como ya se vio, la infancia está definida por el concepto de rememorar la casa y de la intimidad del hogar. En el caso de Oviedo, es rememorada a través de un evento: la llegada a la ciudad capital. No obstante, no es una llegada común a un sitio común. En “Que llovió¹⁰⁰ en Quito” el arribo es presentado como una “conquista”:

Todo por culpa de mamá que sin espada ni fama
un día en blanco y negro
de mañanita
nos puso en un camión repleto de lechugas

⁹⁹ Tomando en cuenta las reflexiones de Andrea López-Labourdette y Valeria Wagner (2003) acerca de las nociones de “volver”, “retorno” y “reemigración”, las cuales serán desarrolladas más adelante.

¹⁰⁰ Rasgo notable en varios escritores ecuatorianos que sitúan su obra en Quito: la lluvia. Por ejemplo, en las obras de narradores como Pablo Palacio, Jorge Icaza, Abdón Ubidia, Javier Váscñez, Humberto Salvador, Huilo Ruales Hualca, Francisco Proaño Arandi, Adolfo Macías Huerta o Alfredo Noriega, así como en la de poetas como Juan Bautista Aguirre, Jorge Reyes, Jorge Carrera Andrade, Jorge Enrique Adoum, Javier Cevallos Perugachi, Andrés Villalba Becdach o Agustín Guambo.

y llegamos a Quito
jugando a la conquista.

(Oviedo, 2000; 73)

La *evocación* de Salvador Elizondo semeja al *rememorar* de Walter Benjamin (2010). Según el alemán, “[a]rticular históricamente el pasado no significa conocerlo «como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (p. 62). Ese “instante de peligro” benjaminiano es la “imagen que entonces era” elizondiana. En la poesía de Oviedo la re-experiencia de la infancia marca la evocación y el rememorar un pasado que se ha ido.

El arribo a la ciudad no se da en condición de conquistador ibérico, sino como un provinciano; por eso, la empresa es calificada como jugar “a la conquista”. Esta forma de adjetivar la llegada a la ciudad es significativa para el poemario porque se la presenta como entrada triunfal. Sin embargo, está alejada del sentido de la conquista. No se llega en carabelas o en tanques militares, sino “en un camión repleto de lechugas”¹⁰¹, vehículo que, en lugar de transportar personas, transporta las legumbres que serán comercializadas.

Al igual que el sujeto poético, Oviedo no nació en Quito, sino que *llegó* a Quito. Se sugiere que el sitio de partida es el campo, desde donde se llevan las lechugas a la ciudad. La identificación del autor con el poema es útil para comprender mejor el libro en su conjunto. Por ejemplo, en el poema “Patria Tierra Sagrada”, la situación es más clara:

Yo que no soy chulla ni quiteño
ni encantado de nada ni ocho cuartos

(Oviedo, 2000; p. 25)

¹⁰¹ La familia de Oviedo vendía legumbres en el histórico y conflictivo Mercado de San Roque. Manuel Espinosa Apolo (2009), en su libro *Insumisa Vecindad: Memoria política del barrio de San Roque*, señala que dicho sitio era el epicentro de las “jorgas”, pandillas que realizaban actos delictivos dentro del barrio y fuera de él.

La palabra “chulla”¹⁰² es una referencia importante al hablar de Quito. No solo porque es un juego intertextual con el libro *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza, una importante novela desarrollada en la ciudad, sino porque también es un guiño a la canción que lleva por nombre *El chullita quiteño*, y que se canta en las fiestas de fundación de la ciudad.

Decir “Yo que no soy chulla ni quiteño” es una afrenta al primer verso de la canción mencionada: “Yo soy el chullita quiteño”. Igualmente, “ni encantado de nada ni ocho cuartos” niega el segundo verso: “la vida me paso encantado”. Oviedo contrapone la noción del quiteño y el chagra, al negar la quiteñidad. De este modo, “el esquitofrénico”, se reconoce como un no-quiteño (y prefigura la *esquitofrenia*). Llega a la ciudad en la infancia, por lo que la identificación se da gracias a la evocación del pasado. Si se sigue a Donoso Pareja (2014), se comprende que en este reconocimiento subyace lo provinciano:

el chulla quiteño se autodefine superior, el mejor, porque todos los demás son ‘chagras’, campesinos venidos a la ciudad. Los ambateños, riobambeños, cuencanos, en pocas palabras, todos los demás serranos son ‘chagras’. En lo que respecta a los guayaquileños y los costeños en general, no llegamos a humanos, somos simplemente ‘monos’ (p. 94)

Oviedo nació en Chambo, un pueblo cercano a Riobamba, capital de la provincia de Chimborazo. Riobamba es marginal con respecto a Quito; Chambo es marginal con respecto a Riobamba. Es decir, ser chambense lo coloca en una “categoría de chagra” todavía más marginal. Este dato biográfico complementa la dinámica quiteño-chagra. La condición de “esquitofrenia” se agudiza. Para Esperanza López Parada (2007), en las ciudades contemporáneas hay una “curiosa especie de emigrantes nativos, *extranjeros de aquí mismo* a quienes les resulta imposible establecer un lazo de procedencia con la provincia natal” (p. 224). El lazo del sujeto poético es difuso, cambiante, esquizofrénico. En “El rol de las palabras en la despoética de un dado” dice

¹⁰² *Chulla* es una palabra en kichwa que significa “único” o “solamente uno”. Se la emplea, comúnmente, para llamar a los quiteños en referencia al protagonista de la novela *El chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza, quien tenía un “chulla terno”, es decir, un único traje para ir a las reuniones sociales. Donoso Pareja (2014) lo ejemplifica de esta forma: “chulla (uno de par: chulla mano, por ejemplo)” (p. 87).

se me ocurre que hubiera podido ser feliz
pastando borregos en un potrero de Machachi

(Oviedo, 2000; 67)

Versos que problematizan la distinción entre ciudad y provincia, porque Machachi es un poblado cercano a Quito, que basa su economía en el agro y la ganadería. Se puede “ser feliz” fuera de la capital “pastando borregos” y teniendo una vida campestre como la que tenía antes de trasladarse a la ciudad. El sujeto poético se conflictúa porque, a pesar de no ser un capitalino, siente ciertas partes de la ciudad como si fueran su casa.

Hay una diferencia de grado entre la noción de casa en Castillo y en Oviedo. Mientras que para Castillo la casa está estructurada como un espacio interior, donde la intimidad y la familia intervienen; en Oviedo, la casa está en las calles de la ciudad a la que pertenece física y mentalmente: Quito. En la poesía de Castillo la familia juega un rol significativo porque sus miembros aparecen constantemente. En Oviedo, la familia pasa desapercibida porque su mención es austera, ya que existe una distancia del sujeto poético. Asimismo, la llegada se da “de mañanita”, al amanecer. El tiempo en el que transita el sujeto poético varía entre la noche y la madrugada. En el caso de Castillo, no existe una temporalidad clara, como en Oviedo, por la que transite el sujeto poético. Hay algunas menciones de la tarde, pero no se puede decir que sean significativas como en la obra de Oviedo.

Las nociones expresadas por Oviedo se sitúan en el límite entre la oscuridad y la luz, entre el sueño y el despertar: “tres de la madrugada” (“Dorado nocturno”); “la noche” (“Dios tiene un mercedes”); “nocturnas” (“La noche boca-arriba”); “la madrugada avanza” (“Esquitofrenia 2”), “la madrugada” (“Patria Tierra Sagrada”); “Despierto contra el suelo” (“Parques del recuerdo”). En este poema, el despertar “de mañanita” en una nueva ciudad sugiere asombro. La idea del amanecer es luminosa, incluso esperanzadora, porque prefigura la posibilidad de un cambio, de una nueva vida:

Todo por culpa de mamá que sin espada ni fama
un día en blanco y negro
de mañanita
nos puso en un camión repleto de lechugas
y llegamos a Quito
jugando a la conquista

(Oviedo, 2000; p. 73)

Dicha condición viene acompañada de duda y miedo. El primer verso “[t]odo por culpa de mamá que sin espada ni fama” reconcilia ambos puntos (la salida del campo y la conquista de la ciudad). El sujeto poético no toma la decisión, sino que, únicamente, acata las órdenes de la madre. La madre decide el cambio, en el amanecer; es decir, la madre da a luz (otra vez) a este niño al traerlo a esta nueva vida.

3.2.1 Una casa abierta: habitar la calle en blanco y negro

La vida figurada en el poema se poetiza a la par que la imagen de Quito como una ciudad “en blanco y negro”. Esta relación posee un carácter fotográfico. Como ya se indicó anteriormente, los eventos suceden en “blanco y negro” o tienen un “fondo color sepia”. Así, se lee: “en blanco y negro” (“Para que sepas”); “en blanco y negro”, “en blanco y negro los faros”, “cuando Quito era un pueblo en blanco y negro” (“El rol de las palabras en la despoética de un dado”); “En blanco y negro la señora Torera” (“Un dado hembra”); “en blanco y negro” (“Un dado castrador”); “En blanco y negro la libertad / la calle” (“Cuando la libertad era una calle”); “quedan las fotos en blanco y negro”, (“Una hostia”); “en blanco y negro” (“Lobografía”); y “en blanco y negro” (“¿Buenos días?”).

En esta imagen monocromática, el sujeto poético arriba a una ciudad en “blanco y negro”; asimismo, es vista desde la extranjería: como si viviera en un estatismo temporal. La memoria del “esquitofrénico” está mediada por la identificación cromática de la ciudad. Por lo tanto, surge otro eje que atraviesa el poemario. Referir la insistencia en el “blanco y negro” únicamente como una identificación cromática resulta insuficiente.

Rememorar ambos colores, al igual que las fotos antiguas o el cine mudo, nos ubica, como lectores, en el pasado. Daniela Alcívar Bellolio (2017) apunta que “[l]a composición en blanco y negro también juega solidariamente con ese efecto de distancia” (p. 44). La autora se refiere a la distancia temporal de la fotografía, la cual se relaciona con el pasado y, por ende, con la memoria. Si bien la palabra fotografía no aparece en el poema, se la convoca indirectamente. No obstante, Oviedo sí alude a la fotografía en otros textos de *Esquitofrenia*. Por ejemplo, en “Parafraseando a Flaubert”¹⁰³:

Escupiéndonos en la cara que no hay arte
más mentiroso que la fotografía.
No me equivoco entonces si desconfío siempre
de cualquier acróbata
armado con una cámara de fotos.
Mi temor no es gratuito
tenía once años cuando me vi obligado a tomarme
unas fotos carnet en la Cifuentes.

(p. 91)

No solo presenta a la fotografía como un “arte mentiroso”, sino que desconfía de quienes lo ejercen. Roland Barthes (2006) piensa que la fotografía está más cercana al teatro (por ende, a la impostura). Asimismo, Susan Sontag (2006) cree que la fotografía es más engañosa que la escritura porque tiende a ser manipulada y trucada. Ambas nociones convergen en la idea del encuadre fotográfico, es decir, de la manipulación y la impostura de lo que se muestra. Oviedo, a su manera, desconfía por las mismas razones.

Para el ecuatoriano la infancia es la mediadora ante el reconocimiento de lo que infringe temor y que, además, se realiza por obligación. Más adelante, el sujeto poético aclara:

Yo no estaba
esos certificados de asistencia en blanco y negro
eran falsos
no estábamos todos los que éramos.

Mi ausencia un navajazo volviéndome invisible.
Fui invisible seis años.

(p. 92)

¹⁰³ Oviedo vive en Francia desde 1987, luego de exiliarse tras las persecuciones del régimen del ex Presidente León Febres Cordero (1984-1988). Parte de su producción académica y poética está escrita en francés. Referir a Flaubert es una forma de hablar sobre su otra *casa*: Francia y la lengua francesa.

Se vuelve a la idea de lo que no estuvo. Benjamin (2010) dice que la fotografía “puede adueñarse tranquilamente de las cosas caducas” (p. 48), es decir, de la imagen del pasado, la memoria. En “Que llovió en Quito” se llega a la ciudad mediante el pretérito perfecto: “nos puso en un camión”, “llegamos a Quito”: acciones terminadas que no se volverán a realizar. Hay un punto temporalmente determinado en el poema –al igual que en la fotografía– porque se condensa el tiempo y espacio: se llega una vez, “jugando a la conquista”.

Esta ciudad a blanco y negro es la ciudad *que fue*. Para decirlo con Barthes (1989), se anuncia lo “terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (p. 36). Para Oviedo, Quito es un recuerdo desvinculado, una fotografía tomada por una cámara monocromática. La memoria se evidencia a través de la ubicación geográfica de los lugares mencionados en el poema: el Centro Histórico de la ciudad, es decir, el Quito Antiguo.

de la ronda al arbolito
de la ronda al olímpico de la ronda
a la vida pasando por mentiras
cruzando santa Clara sus helados de a real
que tan bien nos hicieron a la sed.

(p. 73)

Tanto la calle “la ronda”, el parque “el arbolito”, el estadio “olímpico” Atahualpa, y el mercado de “santa Clara”, se relacionan con lo popular y la muchedumbre. Estos lugares sugieren la existencia de una masa y muestran un interés del sujeto poético: el fútbol, ya que Arbolito y el Olímpico son estadios. El punto de partida para el sujeto poético es “la ronda”, ubicada en el Centro Histórico. *Sale* de allí y se dirige al Quito moderno (“el arbolito” y “el olímpico”) y “a la vida”. Esta *vida* se alinea con la noción del Norte de Quito y no con el Centro o el Sur¹⁰⁴. Asimismo, “santa Clara” deviene un sitio de paso donde se refiere al pasado con los “helados de a real”. El real fue la moneda utilizada en Ecuador en el siglo

¹⁰⁴ Páginas más arriba se refirió acerca de la noción del norte de la ciudad como un “impulso modernizador, la agitación y la abundancia” (Ortega, 2002; p. 2)

XIX. En la jerga popular esta expresión se usa para decir que algo es muy barato o que no vale nada¹⁰⁵.

Conviene citar, nuevamente, a Ortega (2002) y plantear que:

“[p]ara hablar de Quito y de sus escrituras es necesario señalar que, en la primera mitad de este siglo XX, la capital del Ecuador vivió significativas transformaciones resultantes de un acelerado crecimiento poblacional (producto de una creciente migración interna) y como realización del progreso y la modernización. Este proceso, complejo y conflictivo, va constituyendo –dentro de la misma ciudad– un Quito antiguo y un Quito moderno. Paulatinamente la periferia se va instalando en el centro mismo del espacio físico y vital de la ciudad en un proceso que abarca casi todo el siglo y que llega a consolidarse en la década de 1970 como resultado de la explotación y exportación petrolera (pp. 1-2).

En otros poemas se mencionan lugares genéricos donde la muchedumbre citadina se encuentra: “una acera”, “bulevar”, “plaza pública” (“Una cerveza”); “llena de calles para mí / llena de plazas para mí / llena de quebradas de iglesias de poyos / de veredas” (“Mía”); “el convento”, “la plaza” (“Esquitofrenia 2”); “vereda”, “casa”, “cantina” (“Habla serio”); “vereda”, “parque” (“Los parques del recuerdo”); “los atrios y las plazas” (“Para que sepas”); “la calle” (“Cuando la libertad era una calle”); “calles, plazas y patios escolares” (“La bandera bien gracias”), “la cantina” (“Lobografía”).

Las poéticas de Oviedo y de Castillo se entrelazan bajo la idea de que ciertos lugares masivos son puntos de identidad. Para los sujetos líricos de ambos poetas, habitar estos espacios es reconocerse como miembros de la muchedumbre. Calles, mercados, estadios y parques sugieren que el hablante es un sujeto a pie, un *citámbulo*, siguiendo a Vicente Quirarte (2013). Del mismo modo que con Castillo, no se puede plantear que el sujeto poético de Oviedo sea un típico *flâneur* benjaminiano.

Hay que diferenciar esta identificación. Walter Benjamin plantea un *flâneur* que es un burgués inmiscuido en la masa –como se anotó en otro momento de la tesis–. No obstante,

¹⁰⁵ Hay un paralelismo con la mención de Castillo de “la moneda de cinco centavos” y su comparación con el “señor x”. En el caso del mexicano, la moneda tiene el mismo valor que el sujeto; en el caso de Oviedo, la moneda refiere al pasado, pero también al poco valor, no ya del sujeto, sino de lo que sacia su sed. Es decir, algo tan sencillo, común y barato como un helado de a real.

en Castillo y Oviedo, la noción de *citámbulo* de Quirarte (2013) o la de *badaud*¹⁰⁶ de Fourier son más pertinentes; o, incluso, una mixtura de lo propuesto por Cañas, como ya se indicó en el apartado referente a Ricardo Castillo.

Quirarte (2013), al pensar en la figura del *citámbulo* plantea, entre otras cosas, que:

es animal bípedo y a veces también anda en cuatro patas: desciende a las profundidades del desagüe, entra en pasajes oscuros y húmedos, se raspa las manos y las rodillas. Vive la ciudad con seis sentidos (pp. 197-198).

Las ideas de Quirarte (2013) arrojan luz sobre las colindancias entre las poéticas de Oviedo y Castillo, sobre todo en cuanto a los individuos en tránsito por la ciudad. En Oviedo, el sujeto poético conoce la ciudad porque la habita. La conoce tan bien que la *reconoce* más que como un espacio abierto y ajeno, como una casa abierta. Es una casa abierta porque la relación de la voz lírica de *Esquitofrenia* con el espacio citadino es equivalente a la de un niño con los rincones de su casa. El territorio es su dominio y, por tanto, conoce muy bien su cartografía. Es, por decirlo con el poema de Oviedo, un territorio ya *conquistado*:

Entonces
yo sabía contar hasta cinco
y empecé a sospechar que había
que cobrar alguna deuda.
Hasta contar 10 me sabía al agüita la ciudad
emperifollada de claves secretas
con todos sus hospicios y fantasmas.

(Oviedo, 2000; p. 73)

La calle, para Oviedo, es sinónimo de la libertad que la casa no le brinda. En su obra, los espacios son exteriores y abiertos¹⁰⁷ porque no se está dentro de la casa (su casa es la calle, la ciudad). En ese sentido, conviene convocar el pensamiento de Bernd Stiegler (2012) acerca de la noción que tiene su *flâneur* sobre el espacio urbano en tanto que cosmos. Este “se convierte en un espacio que hay que habitar como si fuera una habitación” (p. 122). Para “el esquitofrénico”, el espacio urbano es su universo primigenio: su casa.

¹⁰⁶ Fourier (1867) diferencia ambas nociones de esta manera: “Le simple flâneur observe et réfléchit; il peut le faire du moins. Il est toujours en pleine possession de son individualité. Celle badaud disparaît, au contraire, absorbée par le monde extérieur que le ravit à lui-même, qui le frappe jusqu’à l’environnement et l’extase” (p. 270).

¹⁰⁷ También hay espacios cerrados: habitaciones o cuartos. Sobre todo cuando se habla de la ciudad extranjera. Esta distinción es relevante porque problematiza la relación entre ambas nociones de ciudad.

La noción casa-ciudad refiere a un tipo de domino, de conquista¹⁰⁸. El infante que “sabía contar hasta cinco”, rápidamente, aprende sus “claves secretas”. Se apropia del espacio al enunciar su desconocimiento, y después, su conocimiento profundo. La llegada no solo es asombro ante la novedad, sino también apropiación. El conocimiento de la ciudad se vincula con lo oculto y enajenado (hospicios y fantasmas). Quito, entonces, es una imagen mental de un pasado extinto; un mapa, en blanco y negro, trazado en la memoria.

En Castillo, la intimidad casera –rodeada de la familia– se sobrepone a la hostilidad y temor que suscita la ciudad. En Oviedo, la relación con la casa –y la poca incidencia familiar– es opacada por el conocimiento de la ciudad. Aquí radica la distancia entre ambas poéticas. En la obra del ecuatoriano, la calle es el espacio de pertenencia, conocimiento e intimidad; mientras que en la del mexicano, la imagen de la casa ocupa este sitio.

3.2.2 La música popular y el fútbol: otra noción de escritura

Oviedo es un poeta de bifurcaciones, de contrarios que tienden a la diseminación. A la idea de capitalino y provinciano, de ciudad nacional y ciudad extranjera, se le suma la de blanco y negro. No obstante, en la conformación estructural del poema se advierte otra partición: “El sol apestaba secando las aceras orinadas” (p. 73). El verso divide al poema en dos estrofas, espacial y escrituralmente. Después de describir la llegada a la ciudad, el lenguaje se vuelve caótico y arrebatado, como el de un esquizofrénico.

Se contraponen la figura cosmogónica del sol con las calles orinadas. La realidad presentada en el poema, al igual que en Castillo, es corpórea y se opone a lo solemne. El verso es un mapa divisorio: arriba, el sol, lo apolíneo; abajo, el hedor de las aceras orinadas, lo dionisiaco. En “La noche boca-arriba” también menciona a la orina: “La orina enardecida invade la calzada” (p. 16) y “sigo orinando versos por las calles nocturnas” (p. 17). Ambos

¹⁰⁸ Cabe hacer una diferenciación con la ciudad extranjera, de la cual no se tienen menciones específicas, sino más bien genéricas del nombre de la ciudad o el país: “París” (“¿Cómo será una oreja amarilla?”), “La Mancha” (“Dije un poco de agua”) y “Francia” (“Se me perdió la cédula”).

versos citados se hermanan con este poema: orinar sobre la acera, la calzada y la calle. La micción como acto creador. La poesía, para Oviedo, sale del cuerpo y se dirige a las calles¹⁰⁹.

Por ejemplo, en “Un poema exacto” se lee

Es posible
escribir con las tripas
sin necesariamente hacer pucheros

(Oviedo, 2000; 35)

La poesía sale de “las tripas” y “orinar versos” es un acto creador. William Ian Miller (1998) estudia la relación del ser humano y los desechos de su cuerpo, y presiente la existencia de un orgullo al ver los desechos producidos por el cuerpo y una admiración si, además, estos son expulsados en “cantidades especialmente grandes de una sola vez” (p. 172). En el caso de Oviedo –y también Castillo– estas secreciones corporales entroncan con la idea misma de la creación literaria. Su escritura siempre está atravesada por un componente biológico: la creación es mundana y sensoria, producida por, y a través, del cuerpo.

La escritura de poesía, para ambos autores, es un hecho vital que excede al estilo y la forma. La imagen de la orina, el desecho, convierte a la escritura en algo aún más humano porque lo humano está atravesado por la idea del cuerpo. Jean-Luc Nancy (2011) escribió una serie de *indicios* sobre el cuerpo. En el número 52, señala que el cuerpo “se eleva, se abisma, se abre, se agrieta y se agujerea, se dispersa, se echa, salpica y se pudre o sangra, moja y seca o supura, gruñe, gime, agoniza, cruje y suspira” (pp. 31-32). Es decir, el cuerpo humano puede pasar por todas esas acciones. No es un cuerpo immaculado y aséptico, sino que es un cuerpo que también se ensucia y excreta desperdicios.

La poesía no proviene únicamente del cuerpo, sino que se nutre de la música y el fútbol –que se ejecuta con el cuerpo– porque sin el cuerpo no hay música ni fútbol¹¹⁰. A

¹⁰⁹ En este sentido, nuevamente, la comparación con la poética de Castillo cobra sentido. En el poema “Oda a las ganas” de Castillo, el sujeto poético dice: “yo sólo quiero ser el meón más grande de la existencia” (p. 28).

¹¹⁰ Creo conveniente convocar a Maurice Merleau-Ponty (1994) cuando piensa el cuerpo como máquina. Más aún, cuando lo relaciona con los instrumentos musicales: “se establece una relación tan directa que el cuerpo del organista y el instrumento no son más que el lugar de paso de esta relación. En adelante la música existe por sí y es por ella que existe todo lo demás” (p. 163).

partir de este quiebre, el poema se trastoca de manera particular. La sintaxis se altera y se distingue del lenguaje presentado en la estrofa anterior:

Sordomuda coja tuerta ahí la música
rasgaba pentagramas enlatados
como símbolos de la tragedia del mundo.
Ciega era el hambre y el pasillo el pan de cada día.
Ahí vivía el viento y el sol de una pelota
de mis manos ya pasó.
Así íbamos en blanco y negro yendo y viniendo
de la ronda al arbolito
de la ronda al olímpico de la ronda
a la vida pasando por mentiras
cruzando santa Clara sus helados de a real
que tan bien nos hicieron a la sed.

(p. 73)

La enumeración “Sordomuda coja tuerta ahí la música” evidencia el afán por adjetivar a la música disminuyendo sus capacidades: sordomuda, coja y tuerta¹¹¹. Es una prosopopeya que no habla, no escucha, no camina, no ve, es decir, no posee cuatro de los cinco sentidos. Simplemente posee el gusto, el cual de manera subrepticia se convierte en una sinestesia al realizar una acción que le corresponde a otro sentido: rasgar.

En un verso posterior, “Ciega era el hambre y el pasillo el pan de cada día” (p. 73), la sintaxis se trastoca al no presentarse de manera, por así decirlo, tradicional (sujeto, verbo, predicado), y pone en primer plano el adjetivo “ciega” para referirse al hambre. Al igual que en los versos anteriores, el adjetivo enfatiza al sustantivo, a la sustancia. Oviedo figura a la música como alimento: declara que el pasillo es “el pan de cada día”, y realiza un guiño a la oración Padre Nuestro y a todo el pensamiento católico.

La música en *Esquitofrenia* es significativa porque el sujeto poético se reconoce en ella como miembro de un grupo. Julio Ortega (1998) reflexionó acerca de la identificación de los individuos con un grupo, centrándose en las narrativas de las colonias en Ciudad de México; asimismo, en Oviedo se pueden ubicar ciertos factores que identifican al sujeto con un grupo

¹¹¹ Su poesía se interesa en estas carencias de los sujetos de la ciudad poética: “ciegos” (“Esquitofrenia 2”); “mudos, ciegos, cojos, paráliticos para mí” (“Mía”). También menciona a otros grupos marginados: “choros”, “maricones”, “magos y meretrices” (“Esquitofrenia 2”); “lacr”, “vecinos de la escoria” (“Habla serio”).

social de la ciudad. Por ejemplo, la música: “un pasillo costeño”, “un vals”, “de los Miño-Naranjo” (“Dorado nocturno”); “Lucho Barrios”, “Jota Jota” (“Esquitofrenia 1”); “un vallenato de Lizandro Meza” (“Una cerveza”); “acordeones” (“Esquitofrenia 2”)¹¹².

La idea del pasillo, ritmo tradicional ecuatoriano, como “pan de cada día” no puede pasar desapercibida. Además de vincularse con la identidad nacional y las clases populares, se relaciona con la poesía ecuatoriana, ya que un gran número de pasillos se musicalizan a partir de poemas de principios del siglo XX¹¹³. Ketty Wong (2004) realiza apuntes sobre el pasillo ecuatoriano, respecto de la identidad y la muchedumbre:

[e]l pasillo es la expresión del ‘sentimiento nacional’ por antonomasia porque representa ‘la esencia de la ecuatorianidad’, ‘la genuina expresión del pueblo’ y ‘el sentir del alma nacional’. Estas son expresiones frecuentemente escuchadas y asociadas al repertorio de ‘pasillos clásicos’ (1920s-1950s), los cuales han sido considerados símbolos musicales de la identidad ecuatoriana durante gran parte del siglo XX (p. 269).

En Oviedo se da una inversión a la de los poetas modernistas ecuatorianos respecto del pasillo. En lugar de llevar el poema al pasillo, lleva el pasillo al poema; o, más bien, la idea del pasillo como identificación con las clases populares. Otro mecanismo de identificación del sujeto poético que habita la ciudad es el fútbol. Al igual que en Castillo, este deporte tiene un papel significativo en la representación identitaria:

Ahí vivía el viento y el sol de una pelota
de mis manos ya pasó

(p. 73)

Al referirse a “el sol de una pelota”, retoma la figura vital cosmogónica del sol, pero ya no la contrapone con la corporalidad de los desechos, sino que la relaciona con una pelota, elemento central del fútbol. La pelota como sol que ya ha pasado de sus manos (de su

¹¹² Los (hermanos) Miño-Naranjo y Jota Jota (Julio Jaramillo) son cantantes de ritmos tradicionales ecuatorianos, entre ellos, el pasillo. Se menciona también el vals y Lucho Barrios. Igualmente, el acordeón y Lizandro Meza. En estos dos últimos, el género musical y el instrumento son metonimias del sujeto que lo representa. Cabe señalar que todos ellos son figuras populares de la masa, de la muchedumbre en Ecuador, Perú y Colombia.

¹¹³ Raúl Andrade (1951) en *El perfil de la Quimera* denominó “Generación Decapitada” al grupo conformado por Arturo Borja, Ernesto Noboa y Caamaño, y Humberto Fierro (luego, se añadiría a Medardo Ángel Silva), autores reconocidos del periodo de transición entre romanticismo, simbolismo y modernismo en el Ecuador. Varios de sus poemas –y de otros autores de la época– se musicalizaron, décadas más tarde, como pasillos.

cuerpo), es decir, la luz y el calor que se le ha escapado. En la poética del mexicano, el fútbol es una metáfora de *otra forma* de hacer poesía; en la del ecuatoriano, es la figuración de la derrota. No solo en el guiño a “el florón”¹¹⁴, sino en la concepción de la pérdida.

Se lee en varios poemas: “Liga dos Aucas cero” (“La noche boca-arriba”); “diciendo que los goles habían sido off-side / pura chiripa / claro”, “tanta humillación inflingida a mi querido Aucas” (“Un dado castrador”); “el arcoíris esperando al arquero del equipo tricolor / y la consabida derrota semanal” (“El escudo”); “perdimos como siempre” (“Cuento de nunca acabar”); “¿Quién diablos me mandaría a estar siempre / con los perdedores?”, “Digo soñar porque entonces de vez en cuando / los ‘indios’ sí ganaban” (“Un balde de agua fría”); “cargando a costas / aquesta gota endeble / bandera del patojo en un mundo de atletas” (“La bandera bien gracias”); “–En ese tiempo también perdíamos / hasta cuando ganábamos / pero como hombres / importa el gesto–” (“Algo es algo”); “con un uno a la derecha– mejor hubiese sido / un buen cero a la izquierda” (“Cuando sea grande voy a resucitar”).

La derrota se vincula con la idea de la escritura, pero sobre todo con la pertenencia a la muchedumbre quiteña. La condición de perdedor se muestra a través de un club particular: el Aucas. Apoyar al equipo “ídolo del pueblo”, el “de los indios”, es una noción de pertenencia más compleja que solo practicar o ver fútbol. Para Ana María Amar Sánchez (2010) “formar parte de los derrotados garantiza pertenecer a un grupo superior de triunfadores: el de los que han resistido y fundan su victoria en la orgullosa aceptación de la derrota” (p. 11). En el caso de Oviedo, la derrota es un factor de identificación.

En los últimos versos del poema se efectúa un vaivén entre la música y el fútbol, que está mediado por la configuración monocromática de la ciudad:

Así íbamos en blanco y negro yendo y viniendo
de la ronda al arbolito
de la ronda al olímpico de la ronda
a la vida pasando por mentiras
cruzando santa Clara sus helados de a real

¹¹⁴ Juego infantil en el cual se busca algo que se ha perdido –o más bien, escondido– entre los participantes. La cantata es: “El florón está en mis manos, / de mis manos ya pasó. / Las monjitas Carmelitas, / se fueron a Popayán, / a buscar lo que han perdido, / debajo del arrayán. / ¿Dónde está el florón?”.

que tan bien nos hicieron a la sed.

(p. 73)

Habitar la ciudad, para Oviedo, no solamente consiste en cartografiar el lugar al que se llegó “jugando a la conquista”. Más bien, e inevitablemente, habitar la ciudad es posible por el cuerpo, el cual implica a la música y al fútbol. Merleau-Ponty (1994) señala que gracias al cuerpo “comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo «cosas»” (p. 203). Recupero esta noción porque, a través del cuerpo, “el esquitofrénico” se relaciona con la ciudad. Este trayecto recorrido “de la ronda al arbolito”, “de la ronda al olímpico de la ronda”, es un camino transitado entre la música (la ronda), y el deporte (el arbolito, el olímpico). Por último, el sujeto poético llega “a la vida pasando por mentiras”¹¹⁵.

Estas dos nociones corporales, música y fútbol, definen la forma en cómo el sujeto poético es partícipe de la realidad. Para Emmanuel Mounier (1972) es imposible dissociar la noción de pensamiento y de cuerpo, es decir, que “*yo existo subjetivamente, yo existo corporalmente* [porque] son una sola y misma experiencia” (p. 16). El sujeto poético del ecuatoriano es un ciudadano anónimo que busca su identidad al ligarla con la ciudad y sus identificaciones. Para encontrarla, no le basta con la experiencia de la casa o la calle. Por eso, la música y el fútbol llegan a ser, de algún modo, un espejo que refleja cierta parte de su realidad. Una realidad construida, a través del cuerpo, y gracias al tránsito por ciertas zonas de la ciudad. El esquitofrénico no pertenece a Quito, sino a una idea que él tiene de Quito.

¹¹⁵ Cabe hacer un apunte acerca de la noción de la mentira y la realidad. Si bien Oviedo mantiene un enfoque mecanicista del cuerpo (como el de Merleau-Ponty), cree que el cuerpo no es el único método de conocer la realidad. La voz poética del ecuatoriano es también, por momentos, cartesiana y duda de los sentidos.

3.3 “¿Cómo será una oreja amarilla?”: una identificación del anonimato

En ciertos pasajes de *Esquitofrenia*, se mencionan varios referentes de la cultura europea¹¹⁶, muchos de ellos vinculados con Francia, destino final del sujeto poético. Vincent Van Gogh, el pintor postexpresionista neerlandés, tildado de loco, es uno de ellos. Aunque, más específicamente, el autor se detenga en la historia de la mutilación de su oreja. De esta manera, el juego intertextual con la oreja amarilla cobra más sentido.

El título del poema da paso al ejercicio lúdico: “¿Cómo será una oreja amarilla?”, la cual es una pregunta dirigida a sí mismo. El poeta ecuatoriano usa como excusa la mutilación de una oreja para crear una metáfora de la noción del desmembramiento, y emparentarla con la migración y el exilio. Es decir, pensar al migrante como un ser desmembrado porque al irse, abandona una parte de sí en su patria natal, en su lengua natal. Para W.I. Miller (1998), “[p]ocas cosas hay que nos pongan tan nerviosos y nos den más asco que pensar que se nos pueda desmembrar” (p. 53), para finalizar al decir: “[p]ensemos en el horror que nos produce la idea típica de manos, orejas y cabezas cortadas y ojos arrancados” (p. 53).

Desmembrarse o exiliarse son dos verbos que, en la obra de Oviedo, pueden ir de la mano. Ambas, sugieren nerviosismo y horror. En este punto, también hay que relacionar la sinécdoque oreja por oído (el sentido), es decir, la capacidad de escuchar sonidos. En este caso, los del idioma materno: el habla particular del sujeto poético. El desmembramiento de la “oreja amarilla” es también una identificación de la falta de un lenguaje que fue propio. Se pierde una parte del cuerpo, pero también la capacidad de escuchar su propia lengua.

Varios teóricos apuntan que en las ciudades el oído se ve opacado por la vista. Convoco a dos: Le Breton (2002) plantea que ante “los ruidos de los automóviles o de los trabajos, el oído no es un sentido gratificado en el contexto de la ciudad, así como el tacto o

¹¹⁶ Los distintos referentes mencionados en los poemas son: “Polifemos y Ulises” (“Esquitofrenia 2”); “Edipo a Yocasta” (“Patria Tierra Sagrada”); “Góngora y Cervantes”, “Stendhal”, “Flaubert”, “Aliocha de Dostoievski”, “Delacroix”, “Ana de Noailles”, “La Gioconda”, “Coubert” (“Las mejores son las intocables”); “Hesse”, “Céline”, “Sartre”, “Quevedo”, “San Juan de la Cruz”, “Séneca”, “Kafka” (“Bibliografía”); “Van-Gogh” (“¿Cómo será una oreja amarilla?”); y el título del poema “Parafraseando a Flaubert”.

el olfato, más perturbados que desarrollados” (p. 102). Por su parte, Benjamin (2010), convoca a Simmel y plantea que “[l]as relaciones recíprocas entre los hombres en las grandes ciudades... se distinguen por un acentuado prevalecimiento de la actividad de la visión sobre la del oído” (p. 54). Ambos autores siguen la idea de la predominancia de la vista sobre el oído en la experimentación de la ciudad. Sin embargo, en el caso de Oviedo, esta vivencia de la ciudad se tiene también por el desconocimiento de la lengua que habla una ciudad¹¹⁷.

Hay un sujeto mutilado en sus poemas, uno que ha perdido su oreja y que le cuesta oír los sonidos nuevos y que, probablemente, olvide los sonidos ya conocidos. Theodor W. Adorno (1987) propuso la noción del exilio como una “vida mutilada” en su *Minima moralia*. Partiendo de ella, se puede seguir el poema de Oviedo. En su caso específico, se abandona un país y, al mismo tiempo, el idioma materno en el que se comunicaba. De esta manera, se podría leer el título del poema como una sugerencia: “¿Cómo será irse al exilio?” o “¿Cómo será desmembrarse?”.

En esas andábamos cuando se me dio por pensar
si en verdad existían los paisajes de Van-Gogh.

(p. 100)

Van Gogh, conocido por sus pinturas paisajísticas postimpresionistas, es un representante de la locura y del exilio¹¹⁸. En un inicio su obra tuvo un estilo más bien sombrío y oscuro, pero después de su llegada a Francia sus óleos devinieron lumínicos. Una de sus series más famosas es *Zonnebloemen* (1888) –*Los girasoles*, en español–, donde el neerlandés explora las posibilidades del color amarillo en varios cuadros¹¹⁹. Oviedo hila la historia de la

¹¹⁷ Pienso, por ejemplo, en la novela *Budapest* (2003) del escritor brasileño Chico Buarque. En ella, lo que más extraña al protagonista son los acentos y los sonidos del húngaro, idioma que está lejano del portugués.

¹¹⁸ Van Gogh se exilió en Francia entre 1885 y 1890. Se cortó la oreja izquierda en 1888. Unos biógrafos plantean que sucedió luego de que el pintor recibiera una carta de su hermano Theo, donde este le anunciaba que se iba a casar. Otros, en cambio, manifiestan que la automutilación se efectuó después de una querrela con Paul Gauguin. En 1889 fue internado en el Sanatorio Saint-Rémy-de-Provence. Murió en 1890 en Auvers-sur-Oise.

¹¹⁹ Esta luminosidad de la última etapa creativa de Van Gogh podría resultar engañosa y contener un signo terrible. Mario De Micheli (2000), en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, señala que: “Él [Van Gogh], que hasta el momento había hecho una pintura oscura, casi sin color, ahora se ve vivamente afectado por los lienzos

mutilación de la oreja del pintor con el color característico de esa serie. Además, es inevitable apuntar que el amarillo es el color principal de la bandera del Ecuador.

Tanto los paisajes, como la figura de Van Gogh, implican un referente europeo. Pero no solo eso, porque también prefiguran la noción de exilio y desmembramiento. El sujeto poético se pregunta “si en verdad existían los paisajes” para reflexionar si sería posible desmembrarse –perder una *oreja amarilla*– al irse al exilio. El alejamiento de la patria y la migración son agravantes de la identificación del habitante del poema como un don nadie, cercano a la concepción del “señor x” de Castillo:

Yo no tenía cuenta en el banco
pues el casino del hotel Colón
se las arregló para hacerse directamente
con mis tres cheques mensuales
después de seis meses de prácticas
como aspirante a Dostoievski.
Entonces no tenía ni cuenta ni mujer ni familia.
Creo que no me tenía ni a mí mismo.

(p. 100)

Ante la reflexión, hay un reconocimiento personal: ser un sujeto sin capital (cuenta en el banco), sin lazos afectivos fuertes (ni mujer ni familia), sin identidad (ni sí mismo). Esta última carencia es parte de la partición mental (*esquitofrenia*) señalada en el primer apartado de esta sección. Sin embargo, en este caso, el don nadie es un jugador, al igual que el famoso personaje (Alekséi Ivanóvich) de la novela homónima de Fiodor Dostoievski, quien vive en el exilio y malgasta su dinero en casinos. La intertextualidad de Oviedo referencia no solo al libro, sino a la vida de Dostoievski. La idea de ser un “aspirante a Dostoievski” encausa dos características del autor ruso: escritura y ludopatía.

luminosos, claros y brillantes de los impresionistas. Es más, acoge con entusiasmo la nueva teoría y la nueva técnica, cuyas extraordinarias posibilidades capta, pero dentro de él crece también una insostenible zozobra [...] Un mundo se había derrumbado. La derrota de la Comuna había excavado un profundo y definitivo foso con el pasado, y Van Gogh, en la aguda sensibilidad de su alma, lo advierte como un espasmo, como una contracción dolorosa” (p. 31). Más adelante, continúa De Micheli (2000), “Van Gogh es el primer caso evidente en el arte, del mismo modo que Rimbaud, en los años que siguen a la Comuna, es el primer caso evidente en la literatura. La prosa de convulsa de la *Saison en Enfer* asemeja a ciertos cuadros alucinantes de Van Gogh: «Mi salud se vio amenazada. Llegaba al terror. Caía en sueños que duraban bastantes días y, una vez levantado, continuaban los sueños más tristes. Estaba maduro para la muerte y mi debilidad me conducía por un camino de peligros hacia los confines del mundo...». Como Van Gogh, Rimbaud había visto destruir aquello en lo que creía” (p. 33).

Las menciones del juego y el casino están acompañadas de otra referencia a la ciudad real: el Hotel Colón, uno de los hoteles más emblemáticos y costosos de Quito. Esta es una crítica a la figura institucional del banco y del casino, ya que “se las arregló para hacerse directamente / de mis tres cheques mensuales”. Oviedo enlaza su reflexión con la posesión de tres cheques mensuales, lo que sugiere el tener tres trabajos y perderlo todo en el casino.

Como ya se revisó en el apartado anterior, la idea de la pérdida es significativa en su poética. Ya no vista desde el fútbol, sino vinculada a otro juego: de azar. Sin embargo, la identificación es la misma: estar del lado de los perdedores. La noción del “perdedor” es recurrente en Oviedo al hablar del juego, pero también de poesía, porque la considera como un experimento lúdico. Esta pérdida no solo está en la escritura, sino en el hecho de pertenecer a la muchedumbre de perdedores, fracasados, anónimos¹²⁰.

En este poema hay una referencia distinta a las que suele tener respecto de los lugares citadinos. Ya no es una calle, ni un parque o un cementerio, como en el poema anterior, sino que es un casino: una casa de apuestas. Marc Augé (2000) plantea que en la sobremodernidad priman los “no lugares”. Según el catalán, los no lugares son

las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta (p. 22).

El casino, al igual que un centro comercial, es ese *no lugar* presentado por Oviedo. El carácter cerrado de este espacio se diferencia de aquellos predominantes en su poesía: los abiertos. En la poesía del ecuatoriano, los espacios abiertos comprenden la pertenencia a la muchedumbre y la identidad del sujeto poético. No obstante, en este poema ya no hay una casa abierta (calles, parques o estadio). La elección del casino es destacable, ya que, al ser un *no lugar*, sugiere otro tipo de anonimato. Más adelante, hay otro no lugar: un aeropuerto.

¹²⁰ El filósofo surcoreano-alemán Byung-Chul Han (2012), en su libro *La sociedad del cansancio*, plantea que contrario a la sociedad disciplinaria foucaultiana, “[l]a sociedad de rendimiento [...] produce depresivos y fracasados” (p. 27). En la sociedad del rendimiento, la noción de explotarse a sí mismo hace que el individuo se sienta útil, pero, al mismo tiempo, fracasado. Traigo esta reflexión porque el sujeto poético de Oviedo está transitando entre la sociedad disciplinaria a una sociedad del rendimiento.

Michel Foucault (2008) en lugar de hablar de *no lugares*, habla de *heterotopías* (lugares otros). Dice el francés que “o bien uno entra allí [en la heterotopía] porque se ve obligado a hacerlo, o bien uno lo hace cuando se ve sometido a ritos, a una purificación” (p. 8). En Oviedo, el aeropuerto es una heterotopía obligada. Mas no el casino, ya que es una decisión vinculada al rito del juego. Foucault (2008) prosigue y dice que hay heterotopías

que no están cerradas en relación al mundo exterior, pero que son pura y simple apertura, todo el mundo puede entrar en ellas, pero, a decir verdad una vez que se está adentro, uno se da cuenta de que es una ilusión y de que se entró a ninguna parte: la heterotopía es un lugar abierto, pero con la propiedad de mantenerlo todo afuera (p. 8).

Tanto el aeropuerto como el casino son heterotopías abiertas. El sujeto poético entra a ambas, pero siempre se encuentra afuera. Son espacios cerrados que dan una sensación de encierro, pero son una ilusión del espacio. Quien está dentro de ellas, está siempre fuera, *aislado*. Estos lugares son puntos de encuentro de la muchedumbre. Sin embargo, el habitante que llega a la ciudad en un “camión repleto de lechugas” o compra en un mercado “helados de a real”, probablemente, se identifique de una manera diferente que el apostador del casino. Lo que unifica a los poemas del ecuatoriano es idea del sujeto anónimo, tan anónimo, que desaparece: “no me tenía ni a mí mismo”. Y, así, prosigue:

A veces hasta pienso que sólo soy
una señal de humo
un puro cuento.

(p. 100)

Con estos versos, se refuerza aún más el anonimato del sujeto. El yo se disemina, desaparece. Dos imágenes son propuestas por el poeta: la primera, “una señal de humo”; la segunda “un puro cuento”. Si bien no son equivalentes, sí son complementarias. De esta forma, “una señal de humo” implica repensar la existencia de un mensaje críptico o indescifrable. Aunque, se sabe que también podría tratarse de una señal de auxilio. Por otro

lado, “un puro cuento”¹²¹ es una forma de desmentirse a sí mismo, de aceptarse como un mentiroso, farsante o embustero.

Oviedo se sirve de la imagen del humo para sugerir que el sujeto poético se difumina, desaparece o se pierde en el aire: es una metáfora de la invisibilidad y del anonimato, ideas recurrentes en su obra. Por ejemplo, “escribo para no ser invisible” (“Por eso escribo”); “no existe huella de mí” (“Blanco y negro”); o, incluso: “Yo que ya era huérfano de padres / por capricho de una secretaria / heme aquí huérfano de mí mismo” (“El escudo”).

Pensar en la frase “un puro cuento” convoca otra idea relacionada: ir “a la vida pasando por mentiras” (“Que llovió en Quito”). Llegar a la vida a través de la mentira es caer en un engaño, es decir, la aceptación consciente del engaño. El sujeto poético se autoengaña con la imagen que presenta de sí mismo. La primera parte de este poema es una nueva búsqueda por el reconocimiento de una identidad que, si ya era conflictiva por la *esquitofrenia*, se verá más trastocada por la migración y el exilio. No obstante, esta identidad ya se prefiguraba como una débil. La idea de puro cuento y la señal de humo convergen en la frase idiomática: “vender humo”¹²², la cual sugiere una farsa. Si bien esta frase no se menciona en el texto, creo conveniente traerla porque detrás de ella subyacen los dos versos citados.

El sujeto poético se reconoce como un fraude, por eso decide ya no apostar en los casinos, ni jugar el rol de “aspirante a Dostoievski”. Enfrenta su insignificancia en el mundo y en la tradición literaria. Le resta descubrir que no tiene nada. El exilio no le parece injustificable, porque no podrá perderlo todo. Para perder algo hay que tenerlo y, el esquitofrénico, como buen perdedor, no tiene nada que perder. Ni siquiera lo que él piensa de sí mismo. Eso también es una puesta en escena, una farsa, *puro cuento*.

¹²¹ Según el *Diccionario de español ecuatoriano*, de Miño-Garcés (2016), “meter cuento a” tiene tres acepciones. Dos de ellas, significan: “engañar a una persona contándole una historia que es falsa, generalmente para obtener algo de ella” o “mentir o exagerar una persona con la intención de justificarse, de evadir una responsabilidad o de hacer que alguien haga algo” (p. 244). La frase idiomática que utiliza Oviedo proviene de estas acepciones.

¹²² Según la RAE: “vender humo” significa: “tratar de convencer con palabras o argumentos carentes de sentido”. Tomado de <https://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=humo>

3.3.1 La extranjería: salir de una ciudad para entrar en otra

Si bien en “¿Cómo será una oreja amarilla?” no hay una interacción con la ciudad del mismo modo que en “Que llovió en Quito”, el irse a “ver qué pasa” y ser consciente del “desconocimiento del idioma”, es otra forma de experimentar la ciudad: la extranjería. Se va de Quito, a la cual entró como un conquistador, y llega a París como un total desconocido, como alguien que ni siquiera puede saber bien quién es

Pero olvidé los paisajes de Van-Gogh
y me dije que había que irse
para ver qué pasaba.
Irse a cualquier lugar pero irse irse de Quito
Porque en Quito no pasaba nada.
No había novedad ni la habría.
A lo sumo una úlcera de tres pisos
y aproximadamente un millón de muertos

(p. 100)

Ambos versos representan la llegada: el primero “jugando a la conquista” y, el segundo “a ver qué pasa”, señalando una actitud ante el ingreso a la ciudad ajena. Hay que anotar que el exilio es común a varios de los escritores de la generación de Oviedo¹²³. De esta forma, el sujeto poético olvida su referente europeo en el poema (los paisajes de Van Gogh) y decide despojarse de su oreja, es decir, mutilarse migrando, justamente hacia Europa.

La insistencia en el verbo “irse”, el cual es repetido cuatro veces, es significativa. Pero, sobre todo, la certeza de no tener una opción clara, sino únicamente pensar que cualquier posibilidad sería mejor que Quito. Este “rechazo” a su ciudad –y al país– es una constante en la obra de Oviedo. Sin embargo, me limitaré a señalar los momentos en los cuales se evidencia en los textos pertenecientes a *Esquitofrenia*:

“Quito es un corazón atropellado” (“Dorado nocturno”), “Quito es una imperfecta geometría / con las deudas pendientes” (“Esquitofrenia 1”), “Quito pide auxilio y va a la

¹²³ Por citar tres ejemplos: Ramiro Noriega y Huilo Ruales Hualca, en Francia; y Mario Campaña, en España.

policía / pero le caen un montón de choros uniformados” (“Nos vemos en Yambo”), “quien sabe / el Ecuador se muera” (“La rendición”), “Bienvenidos a Quito / la sucursal del cielo y la impunidad” (“Llévese un karma fresquito vea”), “porque esa ha sido la voluntad de dios desde 1830” (“¿Cómo vivir en el filo de una lata?”), “patrimonio anti-poético del mundo” (“El rol de las palabras en la despoética de un dado”), “nos confirmaban que el Ecuador / se había quedado en la cuneta” (“Un balde de agua fría”), “mandándonos de bruces a una amarilla / cáscara de plátano / a un azul tan azul tan azulísimo que parece morado / a un rojo que es un rojo de vergüenza” (“La bandera bien gracias”).

Oviedo juega con las denominaciones que tiene la ciudad, pero también con los símbolos patrios, y los resignifica. Llama a Quito “patrimonio anti-poético”, en lugar de “patrimonio cultural de la humanidad” o “la sucursal del cielo y la impunidad”, en lugar de solo “la sucursal del cielo”. Igualmente, tergiversa el sentido de los colores de la bandera patria: compara al amarillo con una “cáscara de plátano”, del azul dice que de “tan azul tan azulísimo que parece morado” y del rojo que es un “rojo de vergüenza”.

Sin embargo, el rechazo no solo está dado a partir de resignificaciones. El sujeto poético califica al espacio: “atropellado”, “imperfecta”, “anti-poético”, los cuales tienen en común la idea de la negación: lo no respetado, lo no perfecto, lo no poético. Las tres nociones son parte fundamental del universo poético de Oviedo: el lenguaje atropellado e imperfecto del esquitofrénico, y una escritura anti-poética, heredera del antipoeta Nicanor Parra.

Pero el “irse” complementa la idea de que “en Quito no pasaba nada” porque “no había novedad ni la habría”. Esta idea, del mismo modo, ronda en los poemas de *Esquitofrenia*. Sin embargo, Oviedo plantea en varios textos que “Todo es posible sin que nada pase” (“¿Cómo vivir en el filo de una lata?”), “Todo es posible sin que nada pase” (“No todo es Barcelona”), “Todo es posible sin que nada pase” (“Cuento de nunca acabar”), “Todo sucede aunque no pase aparentemente nada” (“Cuidado señores”).

La posibilidad está presente en su obra porque identifica sucesos que pasan detrás de una aparente tranquilidad. El autor es consciente de aquello porque en la escritura poética sucede más que solo la estructura formal del texto. Las palabras del poema, para Oviedo, son como los sucesos que se esconden detrás de esa “nada”. Decir que en Quito no pasaba nada es una forma de decir que pasaba demasiado y, por eso, hay que *irse*. La aparente nada que le hasta está precedida por referencias más complejas que se evidenciarán más adelante.

En el poema, hay dos hipérboles que refuerzan la necesidad de *irse*: la primera, “a lo sumo una úlcera de tres pisos”; y la segunda, “aproximadamente un millón de muertos”. Detrás de esa nada aparente se resguarda una llaga muy grande y un número exacerbado de víctimas mortales. Estos versos dialogan con la historia ecuatoriana. A finales del siglo XX, se dieron los éxodos migratorios del país¹²⁴. Emmanuelle Sinardet (2018) apunta que

[s]i bien el Ecuador fue un país de emigración desde la década del cincuenta, los migrantes no pasaron de un total de 700.000 hasta finales del noventa (Ramírez y Ramírez, 2005: 35-46). Sin embargo, con la profunda crisis económica que afecta al país a partir de 1998, se producen intensivos flujos, tanto femeninos como masculinos, principalmente a Estados Unidos y Europa –sobre todo España e Italia–, que por su magnitud y carácter repentino, puede ser considerados como una «estampida migratoria ecuatoriana» (p. 124).

Oviedo se va del Ecuador a finales de la década de los 1980. Ahora reside en Francia. El primer verso del poema “París ha muerto” perteneciente al libro *Maleta en mano*¹²⁵ (2009) reza: “resucité en París en 1987. Fue horrible” (p. 50). Oviedo tiene una obra que dialoga consigo misma, de forma recurrente, por eso conviene relacionarla entre sí:

ni tiempo tuve de darme cuenta
que estaba ya en un aeropuerto
de París en cuya aduana
creí oír que los guardias me preguntaban a qué venía.
Al oírme decir “a ver qué pasa” como respuesta
se quedaron pensando
impedidos de continuar el interrogatorio de rigor
debido a mi desconocimiento de la lengua.

(p. 101)

¹²⁴ El primero, durante el gobierno de León Febres Cordero (1984-1988), caracterizado por la militarización del país y la represión constante a grupos de izquierda; el segundo, al final del gobierno de Jamil Mahuad, quien fue derrocado en el año 2000, tras el “feriado bancario” y la crisis de la moneda nacional, el sucre, el cual fue sustituido por el dólar estadounidense.

¹²⁵ Según Oviedo: “*Maleta de mano* es una especie de continuación de *Esquitofrenia*, son textos sin patria ni patria, abortados en el limbo de los viajes” (Oviedo, por A. Rodríguez, 2009).

Al seguir a Augé (2000), se recuerda que el aeropuerto es el no lugar por antonomasia. El sujeto poético ha pasado ya por dos no lugares: casino y aeropuerto. No obstante, en este espacio, experimenta su anonimidad por medio de la extranjería. Asimismo, el no darse cuenta de estar en un espacio ajeno y extranjero sugiere el desfase indicado en la primera parte de esta sección, respecto de la noción de esquitofrenia. En este caso, ya no es la dicotomía provincia-capital, sino ciudad nacional-ciudad extranjera.

La partición mental del esquitofrénico está mediada por la migración, tanto interna como externa. López-Labourdette y Wagner (2003), citando a Edward Said (2001), recuperan la idea de “la condición del migrante como *out of place*” (p. 22). El sujeto poético de Oviedo se siente *out of place* –fuera de lugar– al llegar a Francia, luego de su exilio. Aunque ya lo había sentido en Quito, al llegar del campo a la ciudad. Su poesía expresa una extrañeza ante lo otro y una falta de certeza en la construcción de su identidad. Tiene la certeza de que ha llegado a un sitio extranjero, casi sin percatarse de aquello: París, la ciudad del *flâneur*. Ya no es una llegada conquistadora, sino, más bien, una llegada obligada. No se detiene en detalles acerca del espacio, sino en su propia interioridad. El sujeto se sabe un ajeno¹²⁶. Más aún cuando no puede continuar el interrogatorio en la aduana porque no entiende lo que le dicen.

El desconocimiento de la lengua es fundamental en el poema. Además de cerrar el texto con esta rotunda confesión, Oviedo pone sobre la mesa el tópico de la lengua materna y la lengua desconocida. De cierta forma, continúa siendo el mismo desfase dicotómico que tiende a la diseminación: provincia y capital, ciudad nacional y ciudad extranjera, y, ahora, lengua materna y lengua extranjera. La esquitofrenia empieza a tomar una forma más compleja en este punto, porque el sujeto poético ahora tiene una división mental más.

Si bien en la obra de Oviedo las referencias a Francia son abundantes –parte de su obra ha sido escrita en francés–, el sentimiento que se propone ante el desconocimiento de

¹²⁶ Nancy (2006) plantea que “[e]s indispensable que en el extranjero haya algo de intruso, pues sin ello pierde su ajenidad” (p. 11). El sujeto poético de Oviedo es, justamente, esto que manifiesta Nancy: un ajeno, un intruso, un extraño, que entra en otra ciudad, otra lengua, que no es la suya.

la lengua tiene una vinculación más profunda: el cambio de código para el sujeto poético. Para el poeta, la lengua en la que escribe es su código, es su universo. La llegada a la ciudad extranjera significa un cambio: una nueva manera de mirar la ciudad, de habitarla y, por supuesto, de escribirla. Salir de una ciudad y entrar en otra es un cambio profundo. Más aún cuando este se centra no ya en la geografía, sino en el lenguaje.

3.3.2 Irse a cualquier lugar: un intento fallido del olvido

Siempre que hay que irse, hay una causa detonante para esta decisión. El sujeto poético de *Esquitofrenia* ya evidenció algunos indicios (“úlceras de tres pisos” y “un millón de muertos”). En los siguientes versos hay otros motivos para el exilio:

Pues hasta yo –alma de dios– empecé
por suprimir con la mirada
a tanto mequetrefe con corbata.

(p. 101)

La actitud, esta vez, está marcada por una especie de falsa modestia. Mediante el “yo”, pero, sobre todo, del “alma de dios”. Hay un reconocimiento contrapuesto con la idea de “suprimir con la mirada” a quienes denomina como “mequetrefe[s] con corbata”. Estos versos buscan ser violentos sin serlo, es decir, quieren mostrar la violencia al enfrentarla con la aparente bondad que sugiere este falso retrato.

La violencia, las muertes y las desapariciones que había en el Quito de la década de 1980, hacen que el esquitofrénico se contagie de esa violencia. La diferencia es que éste centra su mirada en los hombres de corbata, es decir, políticos, empresarios, banqueros. Realiza una metonimia de la gente que está ocupando el poder. Aquí hay que hacer hincapié en que Oviedo fue parte del grupo literario La Pedrada Zurda que, como su nombre lo sugiere, fue, justamente, un grupo cultural y combativo de izquierdas.

Sin embargo, todo el ímpetu del sujeto poético ante la violencia que está instaurada, presentada como una llaga repleta de cadáveres, produce mucho miedo. En los siguientes

versos destacan dos palabras: “horror” y “terror”. Oviedo las elige para referirse al miedo. No obstante, el miedo es particular: quedarse (detrás de la aparente tranquilidad) en la ciudad nacional. Por lo mismo, la frase “saberme de memoria el futuro” es un oxímoron que sugiere el carácter cíclico de la historia.

Entonces
con el horror de saberme de memoria el futuro
y con el terror de sentarme a esperar un pergamino
en reconocimiento a mis 35 años de leales servicios
a la juventud ecuatoriana
o una potencial condena en el García Moreno

(p. 101)

El otro miedo es la espera: por una jubilación del profesorado colegial o por una condena en el García Moreno¹²⁷. El miedo atraviesa dos nociones: esperar la vejez, dando clases; esperar la vejez, en la cárcel. Oviedo selecciona estos dos lugares, no solamente porque son factores autobiográficos, sino porque tanto escuela y prisión son dos espacios del control social. Foucault dice que la representación punitiva y restrictiva se da, principalmente, en estas dos instituciones. Uno de sus ejemplos fundamentales es la Colonia Penitenciaria de Mettray porque “es la forma disciplinaria en el estado más intenso, el modelo en el que se concentran todas las tecnologías coercitivas del comportamiento. Hay en él algo «del claustro, de la prisión, del colegio, del regimiento»” (2003, p. 300).

Oviedo no busca mezclar ambas instituciones. No obstante, las dos son presentadas en el espectro de la espera –acaso la esperanza– y el miedo. Los versos del ecuatoriano, en referencia a la enseñanza colegial y su arduo trabajo, recuerdan a ciertos versos del poema “Autorretrato” de Nicanor Parra (1969), los cuales rezan:

Soy profesor en un liceo oscuro,
He perdido la voz haciendo clases.
(Después de todo o nada
Hago cuarenta horas semanales).

(...)

Aquí me tienen hoy
Detrás de este mesón inconfortable

¹²⁷ Referencia directa a Quito. El Penal Gabriel García Moreno se ubicaba en San Roque, mismo barrio donde está el mercado al que llega en un camión de lechugas en el poema “Qué llovió en Quito”.

Embrutecido por el sonsonete
De las quinientas horas semanales

(pp. 30-31)

Al igual que Castillo, Oviedo dialoga con Parra. Específicamente, ambos están en sintonía respecto de la espera y del cansancio que significa la labor del maestro de colegio (liceo, en el caso de Chile). Parra hace hincapié en las infinitas horas de trabajo, mientras Oviedo centra su interés en los años de trabajo hasta poder retirarse. Eso le horroriza.

Sin embargo, lo que más preocupa al sujeto poético de *Esquitofrenia* es que el único premio que recibirá es un “pergamino de reconocimiento”. Esto no le basta, por eso lo compara con la privación de libertad sugerida por el García Moreno. Es como si dicho trabajo fuese una cárcel de la que, únicamente, se liberará en la vejez, con el salvoconducto del pergamino. En el caso de Parra, en cambio, se explicita que

Y todo ¡para qué!
Para ganar un pan imperdonable
Duro como la cara del burgués
Y con olor y con sabor a sangre.

(p. 30)

La figura del burgués que establece Parra se equipara con el “mequetrefe de corbata” de Oviedo. Ambos poemas critican al *status quo* que limita la vida de los ciudadanos a ser servidores de los intereses de quienes pagan su sueldo. Parra no habla, directamente, de la violencia en su contra. En Oviedo sí hay un factor de violencia porque la potencial condena podría relacionarse con el grupo La Pedrada Zurda. Es prudente convocar unos versos del poema “Pedrada en ojo tuerto”, perteneciente al libro *Maleta en mano* (2009)

de los flecos del cuchillo 87
—año del angelito León Febres Cordero
y de sus querubines de las fuerzas de seguridad—
en plena llaga nuestra

(p. 130).

Conviene relacionar el poema con el movimiento (“pedrada” evidencia la conexión). Además, el año 1987 es un momento significativo para la obra de Oviedo. No solo porque el sujeto poético lo reconoce como un nuevo nacimiento, en la extranjería, sino porque

también es el “año del angelito” que le causó la “úlceras de tres pisos”, “un millón de muertos” y, en este poema, “los flecos del cuchillo [...] en plena llaga nuestra”. La figura de la llaga es común en ambos poemas, aunque sea presentada con palabras distintas.

Al analizar las poéticas del exilio, López-Labourdette y Wagner (2003) observan que los autores “hacen uso repetidamente de esta recreación del espacio de origen como paraíso perdido hacia el que se proyectan todas las realizaciones del yo” (p. 22). No obstante, en la poética del ecuatoriano, no se idealiza a Quito ni al Ecuador. No son vistos como un paraíso perdido; sí como un espacio perdido, pero no como un paraíso. Más bien, en este poema, tanto la ciudad como el país mostrados son vistos como un infierno perdido¹²⁸.

Los versos de este apartado son intermediarios entre el esquitofrénico que está y el que no está en Quito. Después de estos, ya se encuentra confundido en el aeropuerto de París. Esta sección del poema completa la partición mental del individuo. Justamente, el punto de quiebre entre las diferentes dicotomías está mediado por el tiempo y la memoria. En el caso de este libro –y también en otros poemas de Oviedo–, serán innegablemente los sucesos acaecidos en la década de los años 80 en Ecuador.

En la escritura de *Esquitofrenia* –y *Maleta en mano*– se destaca la idea de ciudad perdida, vista desde fuera y hacia el pasado. La conciencia del recuerdo alienta la poesía de Oviedo. Es una búsqueda del tiempo en el cual el sujeto se quedó. Los espacios, generalmente, están ubicados en ciertas zonas de Quito, y su ambientación corresponde a cierta época.

Este poemario es un intento fallido del olvido. Más bien, un ejercicio de memoria herido desde su conformación. La intención primordial del sujeto poético al *irse* era escapar de –y olvidar– esa realidad en la que era un ciudadano a pie en un país que se volvió un infierno. Al final, desde la extranjería, sin un país y sin un idioma que lo ampare, solo le queda recordar la fotografía en blanco y negro de su ciudad, es decir, de cómo la recuerda.

¹²⁸ En el texto “El Ecuador del poema”, perteneciente a *Maleta en mano* (2009), esta percepción se muestra como una afirmación. En sus versos, se lee: “el Ecuador del poema es a veces un lugar tan siniestro / que se convierte en zona de evacuación masiva” (p. 47).

López-Labourdette y Wagner (2003) piensan en el migrante como un sujeto que mantiene un “yo fracturado y esquizo” (p. 22) que vive un nuevo proceso de extranjería al volver a la patria perdida. Sin embargo, en Oviedo no hay una vuelta al país del que partió. El proceso de abandono de la ciudad ha sido para siempre. Por lo tanto, la visión de la ciudad seguirá siendo la misma que tuvo cuando se fue de ella. La *esquitofrenia* está, ahora, más representada en la partición mental: dos patrias, dos países, pero ninguna identificación¹²⁹.

¹²⁹ Es así que conviene citar la partición de los dos poemas que completan el título del libro. En el poema *Esquito*, se lee: “Me fui porque me fui y aquí me tienes. / Lejos de vos apenas son un péndulo / sumiso a 15 horas de avión” (p. 49). Y, en el poema, *Frenia*: “Por que soy así / Animalmente / Tu hijo” (p. 51)

COROLARIO

4. Apuntes para una poética bárbara. La “otra” poesía.

Escribir desde una *poética bárbara* es cuestionar la poesía oficial. No solo en su carácter oficial y central, sino desde el lenguaje que se entiende como poético. Los autores seleccionados para este estudio, Ricardo Castillo y Ramiro Oviedo, forman parte de esta larga –ignorada, a veces– tradición poética. En el primer capítulo me referí con más detenimiento a algunos poetas y también a ciertos grupos poéticos de Latinoamérica que han seguido esta línea escritural. No todos utilizan las mismas herramientas o comparten los mismos intereses, pero están vinculados entre sí por una primera diferenciación fundamental: *estar* en el margen o *buscar* el margen.

Esos dos verbos resultan significativos para comprender una determinada postura ante la escritura. Parte de esta poética bárbara surge gracias a la experiencia de los márgenes. No solo del margen de los circuitos literarios, sino también urbanísticos. Walter Benjamin (2010) escribió respecto del *flâneur* como aquel que buscaba aproximarse a las zonas marginales, residuales, de la gran urbe del XIX que era París. En la ciudad de los poetas bárbaros posteriores a Baudelaire, ya no solo se busca el margen o se habla desde él, sino que hay otra dimensión más desde la que se habla: el anonimato.

El margen ciudadano no representa únicamente a las “minorías”. De hecho, desde el siglo XIX, esta concepción se enfoca cada vez más hacia las multitudes. La característica que sobresale de quienes pertenecen a la multitud es, paradójicamente, su anonimato; este es el eje de donde nace parte de la tradición poética bárbara. No solo por su cercanía con lo mundano, sino por la elección de ciertos temas y, sobre todo, de un lenguaje que se enfrenta a lo “literario”. Este enfrentamiento genera una grieta en cuanto a la concepción de lo literario, porque estos *otros* poetas, están escribiendo *otra* poesía.

El saberse sujetos anónimos de la ciudad los obliga a poseer una conciencia del desvanecimiento. No solo de su propia figura autoral sino de su imagen como individuos *per*

se. Maurice Blanchot (2002) escribió sobre la voluntad del desvanecimiento que está implícita en la escritura literaria, ya que el texto vive y existe por sí solo, mientras el autor va desapareciendo. El “Yo” literario del que se ocupa el francés no es el *yo* del autor y puede desaparecer hasta convertirse en nadie. Si la escritura es, de por sí, una forma de desaparecer, esta conciencia podría incrementarse más al referirnos a aquellos escritores que crean su obra desde las periferias de los cánones literarios nacionales o de cualquier categoría que busque la afirmación del sujeto.

La forma en cómo se observa a estos poetas está cruzada por la reticencia a la centralidad de un canon o hacia la idea misma de canon. No obstante, esta marginalidad puede ser también un centro: el de aquellos que conocen a estos autores, los leen y, más aún, los entienden. Hay una inestabilidad respecto de concepción del canon y del margen que puede contraponerse y discutirse como en estos casos. Es decir, que exista una tradición bárbara podría ya, en su idea de *tradición*, convertirse en un eje que centralice a ciertas escrituras. Aunque haya algunos bárbaros que se han hecho un lugar canónico en sus respectivas tradiciones –como Huerta o Parra– no quiere decir que se integren al canon oficial. Siguen siendo, hasta cierto punto, marginales dentro de ella.

Que estas escrituras del margen se trastoquen y queden en el centro, más bien, se debe a la posibilidad de que ciertos autores o libros se vuelvan *de culto*. Aún así, estas no se establecen como punto de referencia de lectura mayoritario, sino de una minoría. Ya sea por el tipo de temas recurrentes o el lenguaje usado, estos autores deciden escribir al margen de una tradición que, históricamente, ha tendido hacia lo solemne (la mexicana y la ecuatoriana). En esa elección subyace el reconocimiento de que su obra o su figura autoral estará alejada de los circuitos literarios y, probablemente, de la crítica también.

En parte, la escritura de los bárbaros proviene justamente de esta conciencia de la lejanía porque se relaciona con la derrota y la pérdida. Según Blanchot (2006), la escritura empieza el momento en que Orfeo “pierde” Eurídice. En el caso de estos poetas, la escritura

comienza con la conciencia de la pérdida del centro, con la aceptación del margen. El pensador francés no niega que los centros existan, sino que puntualiza acerca de la imposibilidad inherente de alcanzarlos. No obstante, en esta escritura bárbara, la pérdida no solo se evidencia con respecto al centro, sino con la identificación misma de sus voces poéticas con el sentimiento de derrota de la muchedumbre.

La aceptación de la derrota es una consecución del anonimato de las de las voces poéticas de los habitantes de las ciudades metropolitanas, los cuales experimentan la ciudad de maneras particulares. En las obras de los autores que recoge esta investigación se experimenta la ciudad a través de lo corporal, lo biológico. Hay que subrayar esta condición porque es otra de las características de ciertas escrituras bárbaras. El cuerpo, su finitud y sus excesos, como medio de conocimiento del mundo. Recalco la palabra “excesos” porque los residuos corporales son utilizados por los autores como metáforas de otro tipo de concepción de la escritura poética, opuesta a la idea de la pureza del lenguaje.

El cuerpo como posibilidad de escritura, como punto de partida para esta, unifica algunas propuestas bárbaras. Ese cuerpo no es ni sacralizado ni bello, en términos tradicionales. Por el contrario, el ideal de cuerpo que tienen estos autores busca aproximarse a su posibilidad más humana. Barthes (1985) proponía varios tipos de cuerpo humano y destacaba el cuerpo *religioso*, vinculado con lo sagrado; y el *estético*, relacionado con la representación artística. Según el francés, lo que ahora se denomina cuerpo estético pudo haber estado vinculado con el religioso hasta que este se laicizó.

Cabe reflexionar sobre este punto cuando hablamos acerca de poéticas bárbaras. Estos autores laicizan el cuerpo no solamente en un sentido religioso, sino también solemne. En su poesía, el cuerpo no busca su valor estético a través de lo sagrado, sino que lo encuentra en lo mundano. La corporalidad que interesa a estos autores es biológica y, por lo tanto, humana, sucia, defectuosa. Este tipo de escritura funciona como un ancla que perpetúa la

noción de que la poesía debe producirse a partir de aquello que es común a todas las personas: el cuerpo y sus movimientos, sus dolores y sus execraciones.

Cuando Blanchot (2002) plantea la escritura del *Diario* no solo se refiere al *diario* como tal, sino a la necesidad del escritor por recordarse a sí mismo como individuo fuera de la escritura, como ente que habita una realidad aparte de aquella que está en el texto. Para los autores analizados en esta investigación, esta realidad del *afuera* también se inmiscuye en su obra. Es por eso que recurren tanto a la experiencia citadina a través del cuerpo *fisiológico*, que pasa a transformarse en uno *estético*. Estos autores no siguen, exactamente, lo que planteaba Barthes (1985) sobre aquel cuerpo religioso que se vuelve estético. Le dan vuelta a esta idea: buscan lo estético a través del cuerpo fisiológico, humano.¹³⁰

Estos poetas no escriben un diario, aunque haya fragmentos de su obra que remitan a su vida personal y a las ciudades donde habitaron, pero la preocupación por la memoria está presente. La rememoración involucra el reescribir los recuerdos, renombrarlos y, por ende, resignificarlos. No obstante, Blanchot (2002) cree que podría existir una contradicción en la búsqueda de la memoria mediante una herramienta que propicia el desvanecimiento: la escritura. A su vez, la escritura es rememorar y trastocar el pasado, dando posibilidad a un nuevo entendimiento, que parte de las imágenes que permanecen en la memoria.

Conviene, asimismo, recuperar la noción de *rememorar*¹³¹ de Benjamin (2010), quien pensaba que con esta acción no se está articulando ni accediendo a la *verdad* del pasado. Esta articulación estará mediada por otros pensamientos y memorias. Sin embargo, estos son parte del material de la escritura y abren paso a un nuevo eje de significaciones, desde el hecho selectivo de qué parte rememorada será incluida en los textos. En el caso de los poemas

¹³⁰ Cabe referir aquí a la entrevista a Barthes (2006), respecto de los tipos de cuerpos que el autor identifica. El pensador francés refiere que hay varios cuerpos: el fisiológico, el biológico, el etnológico, el religioso, el estético y el erótico.

¹³¹ Hay que mencionar que para Walter Benjamin hay dos términos vinculados con la memoria: *rememoración* (*Eingedenken*) y *recuerdo* (*Andenken*) (Hlebovic, 2016). Me interesa, más que nada, destacar la *rememoración* en lo trabajado por ambos poetas investigados en este trabajo.

analizados, estos responden a un encuadre íntimo y a otro externo: la casa y la calle. En las dos situaciones, los autores bárbaros se acercan a la idea del diario. No por su noción de escritura como memoria por sí misma, sino como herramienta para hablar de lo cotidiano, del vivir *diario* que es rico en detalles y escenarios, aparentemente, banales¹³².

Los detalles cotidianos que configuran el universo poético ayudan a comprender la conciencia del pasado y de la memoria como ruina, como muerte. Utilicé el ejemplo de la fotografía en ciertos fragmentos de las obras de Castillo y Oviedo, justamente, para recalcar el pensamiento de Benjamin (2010) respecto de la ciudad –y el individuo– como ruina. Esta clave alegórica benjaminiana, lee a la historia como una concatenación de ruinas, que tiene que destruirse para volver a formularse desde las cenizas. Para el alemán, este sería el estado natural de la historia y del hombre.

Pensar la rememoración en clave fotográfica, nos orilla a reflexionar acerca de la conciencia de ruina que tienen ciertas secciones de la obra de estos poetas. No solo resulta necesario referirse a lo planteado por Benjamin (2010), sino también traer ciertos conceptos creados por Barthes (1989) y Sontag (2006). El teórico y la teórica se cuestionaron sobre la fotografía y la memoria. Para ambos, el tiempo donde la fotografía existe, precisamente, en un tiempo pasado, es decir, un tiempo que *ya no* existe. La memoria se encuadra y lo captado permanece estático en la imagen, pero no tiene movimiento ni actualización.

Una idea de Barthes (1989) que me interesa –y que mencioné en capítulos anteriores– es el pensar a la fotografía como la conciencia del retorno de lo muerto. Sobre todo, porque se ubica en el mismo terreno que aquellas cenizas que resurgen después de que la ruina ha pasado, como propone Benjamin (2010). El retorno de lo muerto también podría ser un resurgimiento de lo que se cree olvidado. El recordar un instante en el pasado es, de alguna

¹³² A propósito, Blanchot (2002) diría que: “la verdad del diario no está en las notas interesantes, literarias, sino en los detalles insignificantes que lo atan a la realidad cotidiana” (p. 24).

forma, volver la *vista*¹³³ a lo muerto. La rememoración es, entonces, una forma de re-vivir lo que ha fenecido; de re-crear la memoria, como pensaría el filósofo alemán.

La memoria que permanece en las fotografías –o en los pensamientos volcados en la escritura– puede ser equívoca o mentirosa. Para Benjamin, más bien, este equívoco se evidencia en la articulación de una nueva *verdad*. A su vez, Sontag (2006) escribe que “la noticia de que la cámara podía mentir popularizó mucho más el afán de fotografiarse” (p. 126). El poder de mentir, en fotografía, se relaciona con la idea misma del encuadre. La rememoración será encuadrada gracias a la articulación compleja de verdades y equívocos. A través de ellos, quien articula el *relato*¹³⁴, escogerá las facciones de la verdad que muestra y también rellenará aquellos vacíos que queden con sus pensamientos y recuerdos personales.

El encuadre de la realidad (ya sea a través de la fotografía o la rememoración) es un factor determinante en la obra de ambos poetas latinoamericanos. En primera instancia, porque el cuestionamiento de la realidad se da en cuanto se la mira en el pasado. En segunda, porque no solamente se cuestiona al pasado en tanto temporalidad, sino al individuo *per se* como habitante de la ciudad. Una de las preocupaciones de las voces poéticas se centra en referir su carácter marginal, anónimo o, incluso, invisible dentro de la urbe que los acoge. Esto se da por la conciencia de la historia –y de la vida misma– como *ruina* y por la posibilidad de estructurar el pasado a través de la rememoración y la experiencia del cuerpo.

En la poética de ambos autores se destaca la habilidad que, según Sontag (2006), debiera tener el fotógrafo: la propensión al descubrimiento de la belleza en lo que muchos solo ven algo común¹³⁵. Al llevar esta apreciación de Sontag al territorio de lo poético, el tipo de belleza que les interesa a estos autores se encuentra, precisamente, en lo común. La

¹³³ Me refiero específicamente a la visión. Aunque, como se ha dicho más arriba, la rememoración puede darse también a través de los otros sentidos.

¹³⁴ Con *relato* quiero decir cualquier creación pueda ser un discurso legible e interpretable.

¹³⁵ Dice Sontag (2006), por ejemplo, que “[r]esultó más importante revelar la elegancia de un inodoro, tema de una serie de imágenes que Weston registró en México en 1925, que la magnitud poética de un copo de nieve o un carbón fósil” (p. 143).

selección de los espacios se corresponde con sitios genéricos de la ciudad, con lugares muy concurridos por las muchedumbres. Su sensibilidad se aleja de las percepciones de lo solemne o lo sublime, más bien buscan lo poético en lo cotidiano o lo mundano.

Con esta reflexión regreso a la primera parte de este corolario: el margen. Castillo y Oviedo piensan lo poético desde el margen de su tradición literaria correspondiente. Para que esto suceda, su obra es desarrollada y se alinea con algunos postulados de los pensadores citados. No obstante, la característica que engloba a todas las demás es la condición de marginalidad. Eso es lo que, de entrada, los convierte en *bárbaros*. Vienen desde el afuera, desde la calle, las avenidas, las cantinas, los mercados, los parques y los cementerios. Y, aunque trabajen también el tema de la casa, este casi siempre está enfocado desde las problemáticas de los hogares de los seres anónimos de la ciudad.

Su anonimato como individuos –y como poetas– los sitúa en el mapa de aquellos autores que perciben la noción del desvanecimiento blanchotiana a flor de piel. Son poetas que presienten que su obra puede pasar desapercibida, al igual que ellos. Se reconocen como parte de esa multitud que los acoge y de esa urbe que los ha alejado de los centros de atención, ya sea como ciudadanos o escritores. La ciudad los orilla al margen y ellos, al encontrarse ahí, plantean una escritura que parta de esta marginalidad. La escritura bárbara, justamente, es un rechazo a la centralidad, al lenguaje oficial, a la poesía de *corbata*, al carácter solemne que debiera tener la literatura. Ellos proponen la escritura del margen, de la anti-oficialidad, una poesía de la calle, que encuentra su asidero real en lo mundano.

Esta investigación es un acercamiento a la *poesía bárbara* de Ricardo Castillo y Ramiro Oviedo, pasando por Efraín Huerta, Nicanor Parra, y otros autores pertenecientes a grupos literarios latinoamericanos. No son los únicos ni los principales ejemplos de lo *bárbaro*. Eso sí, para mí, han sido una puerta para pensar en otro tipo de escrituras que, en muchos casos, han sido olvidadas o dejadas al *margen* de las tradiciones poéticas. No obstante, ha habido varios esfuerzos por recuperar la *otra* poesía de *otros* autores tanto en Ecuador como en

México: Hugo Mayo, Euler Granda o Fernando Nieto Cadena, por un lado; Manuel Maples Arce, Salvador Novo o José Vicente Anaya, por otro. Espero, en futuros estudios, seguir explorando las obras de más autores que se inscriban en la línea bárbara.

5. BIBLIOGRAFÍA

1. Aceves, Raúl; Bañuelos, Raúl; Medina, Dante. (1986). *Poesía reciente de Jalisco*. Universidad de Guadalajara. Guadalajara.
2. Aceves, Raúl. (1999). “Un Ricardo en el castillo de la poesía: Entrevista con Ricardo Castillo”, en *Luvina*. No. 17. Universidad de Guadalajara. pp. 4-8.
3. Aceves, Raúl (2014). *Los poetas jaliscienses nacidos en los años cuarenta y cincuenta que conocí*. Inédito. (s.f.). Tres décadas de poesía en Jalisco.
Recuperado de <https://www.yumpu.com/es/document/view/14804720/poesia-en-jalisco-cuerpo-academico-estudios-literarios> [Consultado el 1 junio de 2019]
4. Adorno, Theodor W. (1987). *Minima Moralia* (Trad. Joaquín Chamorro Mielke). Taurus. España.
5. Adoum, Jorge Enrique. (2004). *En el cielo un buequito para mirar a Quito*. Archipiélago. Quito.
6. Alcívar Bellolio, Daniela. (2017). “Queda el abundante cielo”, en *El silencio de las imágenes*. Editorial La Caracola. Quito.
7. Amar Sánchez, Ana María. (2010). “Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores”, en *Katatay Red Latinoamericana*, Córdoba. pp. 1-20.
8. Andrade, Raúl. (1951). “Retrato de una generación decapitada”, en *El perfil de la Quimera*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito. pp. 65-105
9. Argullol, Rafael. (2006). *La atracción del abismo: Un itinerario por el paisaje romántico*. Acanalado. Barcelona.
10. Augé, Marc. (2000). *Los no lugares* (Trad. Margarita Mizraji). Gedisa. Barcelona.
11. Bañuelos, Dante; Medina, Dante; Souza, Jorge. (2004). *Poesía viva de Jalisco*. Secretaría de Cultura de Jalisco. Guadalajara.
12. Barthes, Roland. (1985). “El cuerpo de nuevo”, *Diálogos* (Trad. Dominique Dufetel) Núm. 123. Marzo. Colegio de México. Ciudad de México.
13. Barthes, Roland. (1989). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (Trad. Joaquín Sala Sanahuja). Paidós. Barcelona.
14. Bauman, Zygmunt. (2005). *Vidas desperdiciadas* (Trad. Pablo Hermida Lazcano.) Paidós. Barcelona.
15. Benjamin, Walter. (2010). *Ensayos escogidos* (Trad. H.A. Murena). El cuenco de plata. Buenos Aires.
16. Blanchot, Maurice. (2002). *El espacio literario* (Trad. Vicky Palant y Jorge Jenkins). Editora Nacional. Madrid.
17. Blanco, José Joaquín. (1996). “La poesía más reciente”, en *Crónica Literaria: Un siglo de escritores mexicanos*. Cal y Arena. Ciudad de México. pp. 513-521.
18. Blanco, José Joaquín. (1996). “Ricardo Castillo: poesía para camaleones”, en *Crónica Literaria: Un siglo de escritores mexicanos*. Cal y Arena. Ciudad de México. pp. 595-601.
19. Bueno Ramírez, Zelene Lizeth. (2016). *Poetas de los 50 en Jalisco*. En *El fulgor y la flama*. México. Guadalajara.
20. Cachorro, Gabriel. (2013). “Memorias del cuerpo en la ciudad”, en *Ciudad y prácticas corporales*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. pp. 353-366 En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.302/pm.302.pdf>
21. Cachorro, Gabriel (2009). “Prácticas corporales. Traudcción de sentidos en la ciudad”, en *Pensar a práctica*. 12/2, mayo-agosto. Universidade Federal de Goiás. pp. 1-10. Disponible en: <https://www.revistas.ufg.br/fe/article/view/6326>
22. Cándido, Antonio. (1972). “Literatura y subdesarrollo”, en *América Latina en su Literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México: Siglo XX. pp. 339-353.

23. Cañas, Dionisio. (1994). *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*. Cátedra. Madrid.
24. Carvajal, Iván; Pacheco, Raúl. (2009). *Antología del siglo XX*. Alfaguara. Madrid.
25. Carvajal, Iván. (2015). “Los tzántzicos, nuestros detectives salvajes”, en *A la zaga del animal imposible: Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Cento Cultural Benjamín Carrión. Quito.
26. Castillo, Ricardo, (1980) *El pobrecito señor x / La oruga*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
27. Chaparro, Iván. (2016). “Poesía y filosofía en la Modernidad: Ciudad, fragmento e interpretación”, en *Hablemos de Diseño Industrial*, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Bogotá. pp. 99-115.
28. Chul-Han, Byung. (2012). *La sociedad del cansancio* (Trad. Arantzasu Saratxaga Arregi). Herder. Barcelona.
29. Ciccolella, Pablo. (2012). “Revisitando las metrópolis latinoamericanas más allá de la globalización”, en *Revista Iberoamericana de Urbanismo*, no. 8. Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona. pp. 9-21.
30. Conde Ortega, José Francisco. (2003). *El amor como una blanda furia. Algunos poetas de los 50*. Universidad Veracruzana. Veracruz.
31. Cornejo Polar, Antonio. (2003). *Escribir en el aire*. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Lima.
32. Dávila, Arturo. (2015). “Ricardo Castillo: una lengua sin pelos en la lengua”, en *Historia crítica de la poesía mexicana*. Tomo II. Rogelio Guedea, coord. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
33. De Aguinaga, Luis Vicente. (S/A). *Avanzar el sesgo: Entrevista con Ricardo Castillo*. Periódico de Poesía Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php/entrevistas/1324-029-entrevistas-entrevista-con-ricardo-castillo>
34. De Micheli, Mario. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Trad. Pepa Linares). Alianza Editorial. Madrid.
35. Derrida, Jacques. (1997). *La diseminación* (Trad. José Martín Arancibia). Editorial Fundamentos. Madrid.
36. Donoso Pareja, Miguel. (1989). “Mito y realidad de los talleres literarios”, *Ecuador Debate*. Septiembre. pp. 123-133.
37. Donoso Pareja, Miguel. (2014). “Ecuador: identidad o esquizofrenia”, en *Obras completas. Ensayos*. Editorial Mar Abierto. Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí. Manta. pp. 68-261.
38. Elizondo, Salvador. (2018). “Invocación y evocación de la infancia”, en *Cuaderno de escritura*. Universidad de Guanajuato. Guanajuato.
39. Espinosa Apolo, Manuel. (2009). *Insumisa Vecindad: Memoria política del barrio de San Roque*. Quito Eterno. Quito.
40. Fernández Retamar, Roberto. (2000). *Todo Calibán*. ILSA. Bogotá.
41. Foucault, Michel. (2003). *Vigilar y castigar* (Trad. Aurelio Garzón del Camino). Siglo XXI. Buenos Aires.
42. Foucault, Michel. (2008). “Topologías”, *Fractal* (Trad. Rodrigo García). No. 48, enero-marzo, año XII, volumen XII, pp. 39-40.
43. Fourier, Victor. (1867). *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. E. Dentú Libraire-Éditeur. París. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k757298.texteImage>
44. Franco, Jean. (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada: La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría* (Trad. Héctor Silva Miguez). Random House. Barcelona.

45. Gadamer, Hans-Georg. (1991). *La actualidad de lo bello* (Trad. Rafael Argullol). Paidós / I.C.E.-U.A.B. Barcelona.
46. González Echevarría, Roberto. (1998). *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
47. Herbert, Julián. (2008). “Lo antológico y lo generacional”, en *Caníbal: apuntes sobre poesía mexicana reciente*. pp. 5-18.
48. Herbert, Julián. (2008b). “Rivalidad y desacuerdo estético en la poesía mexicana reciente”, en *Caníbal: apuntes sobre poesía mexicana reciente*. pp. 35-58.
49. Hernández Palacios, Esther. (1980). “Panorama de la poesía mexicana de Tablada y López Velarde a Paz y Huerta”, en *Boletín AEPE*. No. 22. pp. 55-72.
50. Hlebovic, Ludmila. (2016). *Crisis y reconfiguración de la experiencia: Una conceptualización del rol del cuerpo en la filosofía de Walter Benjamin*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
51. Huerta, Efraín. (2004). “Avenida Juárez”, en *Poesía completa*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
52. Huerta, Efraín. (2010). “Alrededor de *Los olvidados*”, en *Close Up: Crítica cinematográfica de Efraín Huerta. Vol. 1*. García Alejandro, (comp). Ediciones La Rana/Universidad de Guanajuato. Guanajuato. pp. 89-91.
53. Lara Santos, Javier. (2018). *Palabras de combate: Manifiestos literarios latinoamericanos*. Mecánica Giratoria. Quito.
54. Le Breton, David. (2002). *Antropología del cuerpo* (Trad. Paula Mahler). Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.
55. Leyva, José Ángel. (2014). “Centenarios y despedidas en el 2014”, en *Revista La Otra*. Recuperado de: <http://www.laotrarevista.com/2014/05/centenarios-y-despedidas-2014/>
56. Linder, Buckhardt. (2014). “Alegoría”, en *Conceptos de Walter Benjamin*. Eds. Michael Opitz y Erdmut Wizisla. (Trad. María Belforte y Miguel Vedda). Editorial Las cuarenta. Buenos Aires. pp. 17-82.
57. Lindón, Alicia. (2009). “La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento”, en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, No 1 (2009), Córdoba, Argentina. pp. 06-20.
58. López-Labourdette, Adriana y Valeria Wagner. (2018). “Indagaciones en torno a las culturas e imaginarios del retorno”, en *Volver: Culturas e imaginarios del retorno a y desde América Latina*. López-Labourdette, Adriana, Valeria Wagner y Daniel Bengsch (Eds.). Red Ediciones S.L. Barcelona. pp. 13-33.
59. López Parada, Esperanza. (2007). “El mapa del caos: ciudad y ensayo en hispanoamérica”, en *La ciudad imaginaria* Ed. Javier de Navascués. Iberoamericana. Vervuert.
60. Manzoni, Celina. (2003). “Cartografías culturales: de la ciudad mítica a la ciudad puerca”, en *CiberLetras*. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/manzoni.html>
61. Mazzaferro, Alina. (2010). “Puerco, iracundo y obscuro: representaciones del cuerpo abyecto en la literatura latinoamericana de los 90”, en *Verso e reverso*, XXIV (57). Unisinos. pp. 156-170.
62. Merleau-Ponty, Maurice. (1994). *Fenomenología de la percepción* (Trad. Jem Cabanes). Planeta. España.
63. Miller, William Ian. (1998). *Anatomía del asco* (Trad. Paloma Gómez Crespo). Alfaguara. Madrid.
64. Miño-Garcés, Fernando. (2016). *Diccionario del español ecuatoriano*. Centro de Publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito.
65. Mounier, Emmanuel. (1972). *El personalismo*.

66. Mussó, Luis Carlos; Rodríguez Santamaría, Juan José. (2010). *Tempestad secreta: muestra de poesía ecuatoriana contemporánea*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.
67. Mussó, Luis Carlos. (2011). *Fernando Nieto Cadena: la épica de lo cotidiano*. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito.
68. Nancy, Jean-Luc. (2003). *Corpus* (Trad. Patricio Bulnes). Arena Libros: Madrid, España.
69. Nancy, Jean-Luc. (2006). *El intruso* (Trad. Margarita Martínez). Amorrortu. Buenos Aires.
70. Nancy, Jean-Luc. (2011). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma* (Trad. Daniel Álvaro). La Cebra. Buenos Aires.
71. Novo, Salvador. (1924). “Algunas sugerencias al boxeo”, en *El Universal Ilustrado*. 9 de octubre. pp. 6-7- Recuperado de *El Confabulario*:
<https://confabulario.eluniversal.com.mx/algunas-sugerencias-al-boxeo/>
72. Oquendo Troncoso, Xavier. (2011). *Antología de la poesía ecuatoriana contemporánea, de César Dávila Andrade a nuestros días*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.
73. Ortega, Alicia. (2002). “La representación de Quito en su literatura actual”, en *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Mabel Moraña, edit., Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburg. Pittsburg.
74. Ortega, Julio. (1988). *El Principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
75. Ortega y Gasset, José. (2010). *La rebelión de las masas*. La Guillotina. Ciudad de México.
76. Oviedo, Ramiro. (2000). *Esquitofrenia*. Eskeletra Editorial. Quito.
77. Oviedo, Ramiro. (2009). *Maleta en mano*. Editorial Estación Sur. Quito.
78. Oviedo, Ramiro. (2010). “Homage à Jorge Enrique Adoum: La estrategia del poema”, en *Histoire de l’Amérique latine*. Vol. 4. pp. 1-2.
79. Pappé, Silvia. (2006). *Estridentópolis: urbanización y montaje*. Universidad Autónoma Metropolitana. Ciudad de México.
80. Parra, Nicanor. (1969). “Autorretrato”, en *Obra Gruesa*. Editorial Universitaria. Santiago.
81. Parrini, Leonardo. (2017). *Ramiro Oviedo, el arte de arriesgar*. La palabra abierta. Recuperado de <http://www.lapalabrabierta.com/2017/07/17/ramiro-oviedo-arte-arriesgar/>
82. Paz, Octavio. (1982). *Efraín Huerta. Nota necrológica*. Recuperado de https://zonaoctaviopaz.com/detalle_conversacion/152/efrain-huerta-en-la-mirada-de-octavio-paz/
83. Paz, Octavio. (1984). “Los hijos de la Malinche”, en *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México. pp. 59-80.
84. Paz, Octavio. (1990). “La tradición de la ruptura”, en *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral. Barcelona. pp. 15-37.
85. Pazos Barrera, Julio. (1994). “Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950”, en *Kipus*. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito.
86. Poot Herrera, Sara. (2016). “Coincidencias y no coincidencias: Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas en Mérida”, en *iMex. México Interdisciplinario*. No. 10. pp. 38-46
87. Prieto González, José Manuel. (2012). *Poéticas urbanas: Representaciones de la ciudad en la literatura*. Universidad Autónoma de Nuevo León. Monterrey
88. Quirarte, Vicente. (2001). *Elogio de la calle: Biografía literaria de la Ciudad de México 1850-1992*. Cal y arena. Ciudad de México.
89. Quirarte, Vicente. (2013). *Amor de ciudad grande*. Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México.
90. Rama, Ángel. (1998). *La ciudad letrada*. Arca. Montevideo.

91. Ramírez, Israel. (S/F). “Ricardo Castillo en el panorama de la poesía mexicana actual”, en *Revista de literatura mexicana contemporánea*. University of Texas at El Paso – Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Ediciones y Gráficos Eón, Ciudad de México. pp. 41-48.
92. Ramos, Julio. (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. El perro y la rana. Caracas.
93. Ramos, Samuel. (2001). “El «pelado»”, en *El perfil del hombre y la cultura en México*. Editorial Planeta Mexicana, Ciudad de México. pp. 52-57.
94. Rodríguez Castelo, Hernán (1988). “La poesía ecuatoriana, 1970-1985”. *Revista Iberoamericana* 54 144: 819-849.
95. Rodríguez Castelo, Hernán; Adoum, Jorge Enrique. (2004). *Antología esencial del Ecuador Siglo XX*. Eskeletra Editorial. Quito.
96. Rodríguez, Augusto. (2009). *Las perversiones del marketing han contaminado la poesía*. Letralia: Tierra de letras. Recuperado de <https://letralia.com/218/entrevistas02.htm>
97. Rodríguez Santamaría, Juan José. (2012). *Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito.
98. Romero, José Luis. (1999). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín
99. Romero Vinuesa, Juan. (2018). *Nicanor Parra: lo cómico, lo irónico y lo chistoso, dentro del poema*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito.
100. Ruiz, Gabriela. (2017). *Ramiro Oviedo en La loca de la casa*. Recuperado de https://mx.ivoox.com/es/ramiro-oviedo-audios-mp3_rf_20013642_1.html
101. Salgado, Pablo. (1997). “Introducción”, en *Toros en el Corazón*. Eskeletra. Quito.
102. Sarmiento, Domingo Faustino. (1868). *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. D. Appleton y Compañía. Nueva York.
103. Serrano, Pedro. (S/A) “Defensa de la poesía”, en *Archivo Periódico de Poesía*. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/1478>
104. Sinardet, Emmanuelle. (2018). “La figura del migrante retornado a través de las políticas públicas: el caso ecuatoriano”, en *Volver: Culturas e imaginarios del retorno a y desde América Latina*. López-Labourdette, Adriana, Valeria Wagner y Daniel Bengsch (Eds.). Red Ediciones S.L. Barcelona. pp. 124-144.
105. Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía* (Trad. Carlos Gardini). Alfaguara. México.
106. Souza, Jorge. (2011). “Los dos talleres de Nandino”, en *Semanal. La Jornada*. Núm. 826. 2 de enero de 2011. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2011/01/02/sem-dos.html>
107. Stiegler, Bernd. (2012). “Undécima etapa: El flaneur”, en *La quietud en movimiento* (Trad. Griselda Mársico). Paidós. Buenos Aires. pp. 121-128.
108. Teillier, Jorge. (1965). “Los poetas de los lares: nueva visión de la realidad en la poesía chilena”, en *Boletín de la Universidad de Chile*. No. 56. pp. 48-62.
109. Valdez Castro. (2016). “El poeta no está para salvar a nadie: Ricardo Castillo”. *Revés Online*. Recuperado de <http://revesonline.com/2016/12/03/el-poeta-no-esta-para-salvar-a-nadie-ricardo-castillo/>
110. Wong, Ketty. (2004). “La nacionalización y ‘rocolización’ del pasillo ecuatoriano”, en *Ecuador Debate. Economías y vidas de migrantes*, No. 63, diciembre. Centro Andino de Acción Popular. Quito. pp. 269-281.
111. Yépez, Heriberto. (2001). “Pazentrismo en la literatura mexicana del siglo XXI”. En *Ensayos para un desconcierto*. pp. 43-53

112. Zaid, Gabriel. (1980). *Asamblea de jóvenes poetas de México*. Siglo XXI Editores. Ciudad de México.
113. Zaid, Gabriel. (2010). *La poesía en la práctica*. Random House Mondadori. Ciudad de México.