

ABSTRACT

Title of Document: GRAMÁTICA DE UN PENSAMIENTO SOLITARIO.
LENGUAJE Y POESÍA EN ALFREDO GANGOTENA

Cristina Burneo, Ph.D., 2011

Directed By: Professor Emeritus Jorge Aguilar Mora
Department of Spanish and Portuguese

The broadest sphere of bilingualism corresponds to the coexistence of two languages in a writer. This dissertation addresses less evident forms and realms of bilingualism in poetry. It is focused mainly on Alfredo Gangotena (Quito, 1904-1944), an Ecuadorian poet of French and Spanish expression. Through Gangotena's work, the author defines bilingualism as the individual code a bilingual writer forges through the writing process using two linguistic and cultural systems which, together, constitute the second element of his bilingual circumstance. This private language emerges as a universe with its own values and coherence as it creates its own constellation of influences and elective affinities, always within a split existential situation. Mother and second language, origin and destination, are categories subverted by the bilingual poet, whose literary and vital space becomes liminal and undetermined.

Alfredo Gangotena's work is also shaped by illness. The body is the space of experience and confluence of physical suffering, anguish, inner exile and rootlessness, all expressed often through images of infirmity. Beyond a mere set of rhetoric strategies, writing is an aesthetic outlet for this circumstance. Although it cannot be confirmed if he suffered of hemophilia or any other blood disorder, Gangotena's poetic universe is built upon the image of a bleeding body.

The Andes and France are not conceptually linked –at least, that is what the extant critical material would lead us to believe. The dissertation also focuses on the linkages that exist between Gangotena as an Andean poet, and the turn-of-the-century Parisian cultural environment that shaped his poetry in great measure. The author analyzes his work within a transatlantic experience of language and expatriation. Through the creation of his work, Gangotena questioned the intellectual tasks assigned to writers in Ecuador at the height of indigenism and the consolidation of the national project, being therefore perceived as a dissident, an *afrancesado*.

GRAMÁTICA DE UN PENSAMIENTO SOLITARIO:
LENGUAJE Y POESÍA EN ALFREDO GANGOTENA

By

Cristina Burneo

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the
University of Maryland, College Park in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
2011

Advisory Committee:
Professor Jorge Aguilar Mora, Chair
Professor Carmen Benito-Vessels
Professor Laura Demaría
Professor Juan Carlos Quintero
Professor Pierre Verdaguer

©Copyright by
Cristina Burneo
2011

*My days were spent in close attention, that I could imitate almost every word that was spoken.
[...]Increase of knowledge only discovered to me more clearly what a wretched outcast I was.*
El monstruo. *Mary Shelley, Frankenstein*

Agradecimientos

El entusiasmo y la paciencia de varios y valiosos interlocutores hicieron posible dar curso a esta investigación. Mi director, Jorge Aguilar Mora, me ha orientado durante los últimos cinco años con invaluable preguntas y reflexiones. Él hizo de este trabajo una ocasión para cultivar el rigor y la amistad con igual vocación.

Los profesores Laura Demarúa, Carmen Benito-Vessels, Juan Carlos Quintero, Mehl Penrose y Hernán Sánchez de Pinillos fueron de gran ayuda en la articulación de los diferentes temas que convergen en la investigación. Su lectura abrió preguntas con las que trabajaré por largo tiempo. Asimismo, la generosa guía del profesor Joseph Bami me permitió afinar las cuestiones referentes al polo francés de mi trabajo.

Mi encuentro con Adriana Castillo Berchenko fue una de las gratas sorpresas de este proceso. Su amistad y apertura para compartir conmigo documentos e ideas marcaron una diferencia fundamental en mi aproximación a Alfredo Gangotena.

Gracias a Dolores Lima decidí dedicar mi tesis al poeta, tras rodeos que ella supo escuchar y, también, interrumpir. Nuestros diálogos durante las siempre oportunas incursiones en Wáshington y Maryland se encuentran a lo largo del texto. Rara vez fueron sobre Gangotena.

David Padgham me demostró que el azar nos puede brindar vidas inesperadas. A él le debo los felices descansos temporales de mi trabajo, y el ánimo para abordar el lado científico del poeta. Su pasión por la astronomía y la ciencia ficción me alentó a escribir el último capítulo de esta disertación. *Thank you, my b. degree of reality.*

Mis amigos de aquí y de allá hicieron de este esfuerzo una experiencia humana e infinitamente grata. Sus ánimos y su afecto fueron lo que me permitió llegar al otro cabo de este trayecto. Sobre todo, les agradezco por la risa y el permitirme sentir en casa.

A Norman González, gracias profundas y eternas por la compañía, el compartir y el bregar. A su voracidad lectora le debo el hallazgo de la obra de Adolfo Costa du Rels, incontables lecturas y conversaciones que guardaré en mi memoria por largo tiempo.

El último año de trabajo fue posible gracias a la beca de disertación Mary Savage Snouffer de la Escuela de Artes y Humanidades de la Universidad de Maryland. Ésta me facilitó, al mismo tiempo, la concesión de una beca del Collège International de Traducteurs Littéraires en Arles. La traducción del volumen de Adriana Castillo Berchenko sobre Gangotena es resultado de ello. *Alfredo Gangotena o la escritura escindida* se halla actualmente en prensa.

Tabla de contenidos

Introducción.....	1
CAPÍTULO 1. París para mi poema.....	12
1.1. Surgimiento de la circunstancia bilingüe.....	25
1.2. La monolengua.....	32
1.3. Formas de una modernidad desfasada.....	39
1.4. El desavenir. La lengua francesa como punto de fuga.....	57
1.5. Matricial. El escritor bilingüe y la nación.....	63
1.6. Accidentes del afrancesamiento.....	70
1.7. Afinidades electivas.....	77
1.8. De vuelta. Exilio y nuevas confluencias.....	83
CAPÍTULO 2. Particiones siempre asimétricas del bilingüismo <i>“Aprendo la gramática de mi pensamiento solitario”</i>	87
2.1. Cesura y guiñol	98
2.2. Constelación filosófica y poética de la obra de Alfredo Gangotena.....	107
2.3. Indicios. La enfermedad como conocimiento del mundo.....	132
CAPÍTULO 3. El alfabeto gangoteneano <i>Construcción del código sobre el símbolo y lo antisimbólico</i>	153
3.1. El cuerpo y los fluidos.....	162
3.2. Los Andes como materia poética y el cambio de lengua como <i>ecce homo</i>	178
3.3. Revés de luz.....	200
3.4. El símbolo como rebelión contra el padre. 1924.	207
3.5. A caballo entre el símbolo y la náusea. Viajes del lenguaje entre siglos.....	214
CAPÍTULO 4. Hermenéutica de Perenne Luz <i>Esbozo para indagar en la poetización de la ciencia</i>	218
4.1. Principios de <i>Hermenéutica de Perenne Luz</i>	232
4.2. Del poema al lenguaje de la Hermenéutica. Traducción.....	242
Conclusión	258
Notas.....	267
Obras citadas.....	272

Obras de Alfredo Gangotena publicadas en vida

---. *Orogénie*, París: Editorial de la Nouvelle Revue Française, 1928. Print.

---. *Absence 1928-1930*. Edición a cargo del autor, 1932. Print.

---. *Nuit*. Bruselas: Ed. Cahiers des Poètes Catholiques, 1938. Print.

---. *Tempestad Secreta*. Quito: Prensas de la Caja del Seguro, 1940. Print.

Introducción

No siempre es posible reconocer los orígenes de un deseo. Los giros que toma el curso de nuestra existencia están dados por motivaciones que, con frecuencia, permanecen ocultas largo tiempo después de consumados los hechos. La realidad se manifiesta antes del deseo que la produce. Nunca sabemos lo que nos deparan las lenguas y los viajes, así como desconocemos en qué nos convertirán los actos de nuestra voluntad.

Hay espíritus particularmente maleables, predispuestos a dejarse transformar por los accidentes del devenir. En ellos, los cambios de espacio y de circunstancia operan pronto y a profundidad. Algunos de estos espíritus, los escritores bilingües, son sujetos capaces de crear múltiples universos de sentido y de habitar espacios duales y escindidos. Los autores que escriben dos lenguas y se apropian de diferentes sistemas lingüísticos ocupan una región particular en el espacio literario, pues se dividen y multiplican a la vez en distintas tradiciones y culturas. Ellos habitan un lugar individual, apartado de las líneas identificables en literaturas nacionales o regionales, a la vez que se repiten en varias de ellas. Sus nombres aparecen en más de un archivo literario, o en ninguno. Ocupan un lugar siempre exterior a los catálogos que agrupan las literaturas bajo sus delimitaciones lingüísticas, nacionales o temporales.

Dondequiera que estén, estos autores se desenvuelven como viajeros, aún en sus lugares de origen. El cambio de lengua y los desplazamientos suelen ser la consecuencia

de una diferencia reconocida con anterioridad, y no su causa. Es decir, el convertirse en extranjero no es necesariamente un proceso posterior al viaje, sino quizás su antecedente. Pero, en general, para que suceda un cambio de lengua en el escritor, hay un viaje de larga duración que lo precede. En ocasiones, lo que inicia como una travesía limitada en el tiempo termina prolongándose hasta convertirse en una vida. Suele ser difícil situar el instante en donde se detiene el desplazamiento y tiene lugar la adopción de una residencia.

En el escritor bilingüe, los factores que organizan su mundo, los actos del azar, la voluntad y la necesidad, provocan una honda conversión fundada en el cambio sucesivo de las lenguas en que vive y los viajes que emprende. La circunstancia original de su biografía se ve alterada por cambios irreversibles que lo sumen en una realidad sin síntesis posible. A partir del desarraigo que resulta de las travesías de larga duración, desaparece la posibilidad del viaje de vuelta. Todas son una partida. Sin necesariamente renunciar a sus identidades anteriores, el escritor, a través de los cambios de lengua y espacio, se convierte en una nueva versión de sí mismo. Quema sus naves antes de reconocer los nuevos territorios en donde se adentra, sin saber que aquello que deja atrás y lo que ve por delante van abriendo un espacio intermedio e indefinido que terminará por ser el único habitable.

En los autores estudiados en el primer capítulo de esta investigación, el espacio liminal que comparten está situado entre los Andes y Francia. Adolfo Costa du Rels, Vicente Huidobro, César Moro y Alfredo Gangotena dejaron sus montañas para instalarse en París. En un momento determinado, cada uno de ellos tomó el tren transandino de inicios del siglo XX para llegar a la costa del Pacífico. De ahí, su travesía siguió por mar

hasta Europa, y luego a París. El largo viaje anunciaba periodos continuos de cambio. En Francia, vieron su obra publicarse en francés una vez que decidieron cambiar de lengua, tras distintas circunstancias más o menos previstas que los habían llevado a ese momento.

El bilingüismo de estos autores, contrariamente a lo que pudiera haberse esperado, no incluye el quechua, ni el aimara, ni las lenguas indígenas de sus regiones. La distancia más corta entre ellos y su obra no era la geográfica, sino la simbólica. Simbólicamente, Francia era más próxima que los Andes, a pesar de que vivían en países con una población indígena nutrida. El abismo que reconocían con sus culturas ancestrales les supuso un problema serio y una de las razones por las que fueron cuestionados en su medio. Al apartarse de los caminos habituales, su búsqueda estética fue incomprendida, rechazada y posteriormente recuperada por la crítica. En el caso de Moro y Gangotena, dicha recuperación fue póstuma.

Este espacio construido por los escritores bilingües entre el azar y los cumplimientos del deseo es su máquina de escritura. Es su motor y su circunstancia. No todos ellos hicieron de la producción de una obra bilingüe un proyecto planeado *a priori*. El cambio de lengua fue consecuencia de un viaje en la infancia, exilios forzados o razones ajenas a su voluntad. Sin embargo, en un momento determinado, lo azaroso se incorporó a la escritura y se transformó en un proyecto estético. La lengua francesa se volvió un objeto de deseo y exploración. Esta nueva relación desestabilizó identidades previamente creadas y debilitó los lazos de pertenencia a la lengua y el origen. En ocasiones, la segunda lengua llegó a tomar el lugar de la lengua materna al fundar una nueva biografía. A su vez, estos escritores resituaban sus orígenes deliberadamente y terminaban por crearse un nuevo escenario para la escritura. Estos eran, en general, los

avatares del primer viaje. Tras el desarraigo inicial, la posibilidad de retorno desaparecía del horizonte. Aunque no siempre hubiera situaciones coercitivas de por medio, en los escritores bilingües la vuelta al lugar de origen era vivida con frecuencia como un exilio.

Así fue como Alfredo Gangotena experimentó su vuelta a Quito en enero de 1928, tras siete años en París. A él está dedicado el resto de este trabajo. En París, Gangotena escribió una obra poderosa, ignorada por largo tiempo. El suyo no fue un proyecto de traducción, ni tampoco una etapa. Gangotena escribió sus poemarios *Orage secret* (1926-1927), *Orogénie* (1928), *Absence. 1928-1930* (1932) y *Nuit* (1938) en francés, y los editó todos en París y en Bruselas, aun tras su vuelta a Quito.

La obra de Gangotena permaneció sin traducción al español hasta 1956, treinta años después de su primer volumen, *Orage secret*, y ocho años después de su muerte. La única excepción fueron un par de versiones de su amigo Eduardo Riofrío, en 1945. Era un homenaje póstumo que no encontró ecos. Los poetas ecuatorianos Gonzalo Escudero y Filoteo Samaniego estuvieron a cargo de *Poesía*, la primera edición realizada en Ecuador. A su traducción sumaron *Tempestad secreta* (1940), escrito originalmente en español, y *Hermenéutica de Perenne Luz*, dejada inconclusa y editada póstumamente. Con este volumen se recopilaba una gran parte del corpus de la obra de Alfredo Gangotena, que se completó en los años noventa. En 1991 y 1992, Claude Couffon editó en Francia la obra poética de Gangotena en dos volúmenes, según la compilación de Berchenko. *Poèmes français I y II* contiene la totalidad del corpus francés.

No toda la obra francesa de Alfredo Gangotena está vertida al español. Una parte de este trabajo consistió en traducir sus poemas. Esto significó un proceso de interpretación en donde nunca dejó de emerger la densidad que caracteriza a esta obra.

También implicó imaginar los mundos en donde el poeta concibió sus imágenes y símbolos a fin de comprender su lógica. Muchas veces, sólo cabía rendirse, pues aun en el desciframiento por medio de la traducción este lenguaje se resiste a liberar sus significados. La obra de Gangotena se asegura su exégesis en el aplazamiento permanente del sentido. Como en un mil y una noches del poema, la clave queda siempre como promesa para la siguiente lectura.

Esta poesía recoge preguntas contemporáneas sobre la existencia y el lenguaje, y las lleva a una expresión individual marcada por la fuerza telúrica de los Andes, la filosofía y la ciencia. En Gangotena, la contundencia de la cordillera es tanto exterior como interior. Su *orogenia*, la formación de las montañas, es un proceso que ocurre también en la conciencia. Este movimiento lento y permanente de las capas más profundas que se expresa en su obra es un motivo poderoso para persistir en el desciframiento de sus claves.

La poesía de Alfredo Gangotena, escrita entre 1918 y 1944, desembocó en *Hermenéutica de Perenne Luz*, texto en prosa que aparece como su poética y declaración de principios. Allí confluyen su interés por la poesía contemporánea, la filosofía existencialista, la geología, la física y la óptica. Este ensayo fragmentado de diez páginas contiene, con una densidad extraordinaria, las claves y la razón de ser de la poesía de Alfredo Gangotena. Paradójicamente, para llegar a ella, hace falta atravesar toda su obra. No se conocen ensayos dedicados exclusivamente a *Hermenéutica de Perenne Luz*. La razón de esta investigación, que se hizo manifiesta al final, es reflexionar en torno a este texto. Como en la poesía de Gangotena, la clave más importante se dejó develar sólo en el último momento. Para leer la *Hermenéutica*, era necesario comprender el lenguaje de

Gangotena en su bilingüismo, en su concepción y en sus fuentes, y poder ver de dónde surgían sus numerosas inquietudes.

A fin de desarrollar una lectura de la *Hermenéutica*, hay un inestimable camino trazado por estudios críticos que se han referido a su poesía. En los años noventa, Adriana Castillo Berchenko dedicó un exhaustivo trabajo de investigación al poeta, recopiló más de veinte textos dispersos en revistas y sistematizó buena parte de la correspondencia. El resultado fue *Alfredo Gangotena (1904-1944) où l'écriture partagée*.

Mientras tanto, en Ecuador, a partir de los años sesenta, críticos ecuatorianos como Augusto Arias, Fernando Tinajero e Iván Carvajal iniciaron una tarea de recuperación de la poesía de Gangotena. En 1992 se reeditó *Tempestad secreta*. En 2004, Virginia Pérez dedicó a la obra en español el volumen de ensayos *Huésped de sangre*, extraído de su tesis doctoral.

Apenas en los años dos mil, con ocasión del centenario de Alfredo Gangotena (1904-1944), aparecieron nuevas traducciones, ediciones y artículos. Su obra se reeditó en Ecuador y en España, y sus poemas empezaron a aparecer en blogs y páginas web de América Latina y Francia. La obra de Gangotena fue hallando nuevos lectores en español setenta años después de haber circulado en Francia y con el entusiasmo de Antonin Artaud, Jean Cocteau, Max Jacob y Jules Supervielle.

Un rasgo con que se ha caracterizado esta poesía es el hermetismo. El aura de oscuridad que la rodea ha sido, en ocasiones, una evasiva para hablar de la biografía de Gangotena y no de su proyecto poético. Sin embargo, dejar en segundo plano su vida es imposible al aproximarse a su producción textual. Los avatares existenciales son materia de transfiguración para la creación poética. El mundo gangoteneano es material. La

enfermedad, la angustia, el desarraigo y el exilio deben ser vistos en su cualidad más concreta. La máquina de la escritura en Gangotena consiste, justamente, en capturar para su universo poético los signos de su realidad más cotidiana y convertirlos en símbolos, en una materia de otra naturaleza, fundada en la lengua.

En esta obra, la totalidad de la existencia desemboca en el acto poético. El poema es la realización de su circunstancia existencial. El viaje transatlántico, la expatriación, el cambio de lengua y la enfermedad contribuyen a la creación de una expresión individual alimentada por todos estos factores para erigirse como un universo autónomo con lógica propia. El poema contiene las transfiguraciones del devenir. Es necesario analizarlo en íntima relación con los vuelcos vitales del poeta.

Los hechos más relevantes de la vida de Gangotena constituyeron, a su turno, universos de sentido, infiernillos y mínimos paraísos personales en donde desarrolló su obra. Como lo ha señalado Carina González para el caso de Rodolfo Wilcock y otros escritores marcados por “gramáticas migrantes” (14), el transcurrir de la existencia “no se trata de la búsqueda de una identidad sino de un proceso de identificaciones que asume, en cada una de sus instancias, la construcción de un imaginario propio y fugaz” (2). Los procesos y sistemas de relaciones en cada etapa de su vida, llevaron a Gangotena por diversos caminos estéticos y filosóficos, ya fueran la amistad, la poesía católica, la teoría de la relatividad, la llegada a los Andes o las crisis provocadas por la enfermedad. Todo se sitúa a un mismo nivel. Los acontecimientos cotidianos son intelectuales, y viceversa.

En el proceso de construcción de su gramática, Gangotena estuvo solo, como lo reconoció en 1923, en uno de sus primeros poemas: “Aprendo la gramática/ de mi

pensamiento solitario” (I 29). Más tarde, en la dedicatoria de *Absence. 1928-1930*, declaró a Henri Michaux, André Pardiac y Aram Mouradian sus “compañeros de exilio”.

En su antología *Poesía francesa contemporánea*, de 1951, Jorge Carrera Andrade llamaba a Gangotena un “poeta de expresión francesa” (451), ignorando toda su obra en español editada en Ecuador. Carrera Andrade, Alejandro Carrión, Augusto Arias, sin saber en dónde situar la figura de Gangotena, lo convirtieron en el “poeta que Ecuador dio a Francia”, relegándolo de su propio medio, en donde el poeta, sin embargo, había decidido quedarse, quizás con resignación.

La relación de Gangotena con sus contemporáneos en Ecuador oscilaba entre la admiración de poetas como Escudero y la distancia de Carrera Andrade. La segunda actitud era la prevalente. “Las gentes de pluma, irreparablemente lugareñas, miraban con emboscada hostilidad a este poeta que ‘escribía en francés’ y que, para ellas tenía el sello perjudicial del ‘descastamiento’, de espaldas a la realidad de su tierra” (Andrade qtd. Arias 618).

Este descastamiento tenía mucho que ver con su distancia del indigenismo y de la vanguardia social, por medio de los cuales se intentaba comprender la realidad ecuatoriana y crearle un imaginario nacional. Jorge Icaza, José De la Cuadra, Pedro Jorge Vera, Adalberto Ortiz, escribieron sobre el indio, el negro, el montubio y empezaron a pensar en una identidad nacional. La década del treinta estuvo dominada por la narrativa social, lo que dificultó aún más la comprensión de la obra de Gangotena. *Los que se van*, volumen colectivo de cuentos del Grupo de Guayaquil, fijó el punto de inflexión. Sus autores, Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara, Alfredo Pareja Diezcanseco y José De la Cuadra, tenían por lema escribir “la realidad y nada más

que la realidad”. Se propusieron construir una narrativa que representara los mundos y a los habitantes remotos del Ecuador, en las profundidades del manglar y en las cordilleras. En 1934, apareció *Huasipungo*. Estos mundos eran las antípodas del que construía Gangotena.

Un escritor que conservó su radical libertad estética y la cultivó lejos de las tendencias dominantes fue Pablo Palacio (1906-1947). Fue el único narrador publicado por Escudero en *Hélice*, en 1926. Palacio “sitúa su literatura en el seno de la miseria de la modernidad, la misma que en su artículo ‘Del heroísmo de la vida moderna’ Baudelaire reconoció como la belleza propia de nuestro tiempo” (López Alfonso qtd. Corral 375). En su obra, que a primera vista pareciera lejana de la poesía de Alfredo Gangotena, Palacio también reflexiona en torno a la angustia provocada por la caída de las verdades trascendentales, como lo afirma en varios momentos de sus ensayos filosóficos (Palacio 2006). Su narrativa se nutre del nihilismo de Nietzsche, del pensamiento en torno a la materialidad del mundo, y crea también una obra marcada por el cuestionamiento de lo absoluto. Pablo Palacio y Alfredo Gangotena coincidieron en *Hélice* como las “dos islas de la literatura ecuatoriana”, según los ha llamado Miguel Donoso Pareja. De hecho, el poema “Plumaje de eco”, de Gangotena, aparece en el primer número de la revista junto al cuento de Palacio “Un hombre muerto a puntapiés” (Berchenko qtd. Corral 292n).

En *Hélice* confluyen dos autores con búsquedas estéticas aparentemente discordantes. Sin embargo, ambos coinciden en la conceptualización del cuerpo como lugar de conflicto existencial y materialización de la angustia. Así lo ha visto Adriana Castillo Berchenko:

La zozobra existencial que acecha al Yo (al propio Pablo Palacio) transparece nítida en estos versos. Y la apremiante necesidad de decirse, la poetización de su cuerpo enfermo y degradándose, la irrupción de las “mucosas”, el “cerebro” y el “corazón” en su verdad fisiológica, inaplazable, en fin, todo este discurso lírico de la situación límite extrema evoca necesariamente el canto poético desgarrado de Alfredo Gangotena. (Berchenko qtd. Corral 292)

Tanto en Palacio como en Gangotena se halla, en el fondo y en la superficie de su escritura, un cuerpo expuesto al mundo. Noé Jitrik llamó a Palacio el “Antonin Artaud de la literatura ecuatoriana” (2006). Tanto Pablo Palacio como Alfredo Gangotena hicieron de lo corporal materia para la poetización de la enfermedad y el terror. Como Artaud, ambos temieron enloquecer y enfermar. Como Artaud, Pablo Palacio terminó sus días en un hospital psiquiátrico. Por lo demás, Antonin Artaud fue uno de los fieles lectores de la poesía de Alfredo Gangotena.

En 1940, Alfredo Gangotena retornó definitivamente a la escritura en español con *Tempestad secreta*. Pasó sus últimos años leyendo filosofía y estudiando matemáticas y física, en un intento por comprender su cuerpo enfermo y su permanente estado de angustia. A esos años pertenecen las notas de *Hermenéutica de Perenne Luz*, que no llegó a concluir. Murió de peritonitis en 1944, rodeado por un pequeño círculo de amigos. Para ese entonces, ya había consolidado su propio lenguaje sobre la base del francés y del español. En 1940, Pablo Palacio era ingresado al hospital psiquiátrico Lorenzo Ponce, del cual ya no salió. Murió en 1947. Tanto Gangotena como Palacio murieron a los 40 años. Entre 1937 y 1946, Antonin Artaud estuvo confinado en varios sanatorios mentales.

Murió en 1948. En 1925, cuando Palacio y Gangotena se hallaban en plena búsqueda estética, el francés escribió *Le Pèse-nerfs*, una obra que marcó la obra de los dos escritores ecuatorianos. En estos autores, escribir era permanecer a la escucha del cuerpo y de sus transformaciones. De allí parten sus búsquedas, sus pérdidas y sus hallazgos.

1. París para mi poema

*Esta promesa vana de un sentido de la lengua es su destino.
Giorgio Agamben*

Muchos de los pasajeros que llegaban de América a los puertos europeos durante las primeras décadas del siglo XX tenían París como destino final. Algunos de ellos eran poetas. De entre ellos, unos cuantos procedían de los países andinos, remotos y desconocidos para la Europa de entonces. Al poner pie en tierra firme, parecía concluir para estos viajeros un itinerario terrestre y marítimo de largas semanas, pero la peripecia transatlántica apenas comenzaba. Algunos de ellos habrían de convertirse en poetas bilingües tras su primer desembarco lejos de las mesetas y en pleno centro cultural del mundo, en una travesía interior y exterior marcada por la distancia entre las lenguas, ciudades y estéticas que constituyeron su experiencia artística y, por tanto, vital.

La definición física de los Andes como una cadena montañosa que va de Venezuela al Cono Sur resulta insuficiente a fin de pensar en una categoría para la literatura. La diversidad cultural del espacio que atraviesa el macizo andino no permite formar paradigmas para “escritores andinos”. Sin embargo, los Andes producen significados que rebasan lo geográfico al relacionarse con el espacio literario de manera metafórica. Un elemento común de los autores estudiados en la primera parte de este

trabajo es la *conciencia* de los Andes. Dicha conciencia se define como la percepción de sí mismos y de su entorno, así como su interacción con la realidad a partir de preocupaciones concentradas, en mayor o menor medida, en el origen andino.

El boliviano Adolfo Costa du Rels (1891-1980), el chileno Vicente Huidobro (1893-1948), el peruano César Moro (1903-1956) y el ecuatoriano Alfredo Gangotena (1904-1944) experimentaron su relación con lo andino de maneras muy diversas, pero en su obra se pueden apreciar rasgos en común, razón por la cual son estudiados en conjunto en este capítulo. La sensación de encierro, el verse sujetos a una vida provinciana y atrasada culturalmente, ciertas relaciones de tensión con lo indígena y el deseo de participar del orden internacional en la capital del mundo son factores que los unen.

Las preocupaciones mencionadas se manifiestan de manera más intensa al cruzar el Atlántico y verse en París. En la capital del mundo, estos escritores se convirtieron en extranjeros. Si en sus países la conciencia de la diferencia no era tan manifiesta como en Francia, una vez allí, el deseo de insertarse en la escena literaria los obligó a redefinirse. El español, la nacionalidad, los lazos con la geografía, se desestabilizaban ahora frente al francés, una vida cosmopolita y toda una nueva situación cultural que les ofrecía un giro vital definitivo.

Se pueden situar ciertos estados dentro de los respectivos procesos de transformación que dan paso al surgimiento de estos escritores bilingües. En este capítulo, se analizan como sigue: en primer lugar, se halla la circunstancia bilingüe a partir del desarraigo y el cambio de lengua. Este cambio inicial del español al francés es conflictivo, pues se enfrenta a problemas fundados en la relación entre lengua y nación, explorados aquí desde el concepto de monolingua, en el segundo apartado. En el caso

particular del francés, el escritor bilingüe se ve confrontado con una tradición literaria estricta que se resiste a las apropiaciones. Sin embargo, ésta debe reconfigurarse a partir de la situación vanguardista de los años veinte. Fue en este punto de inflexión en donde produjeron parte de su obra en francés Du Rels, Huidobro, Moro y Gangotena, todos ellos provenientes de países andinos. Su origen los confrontaba a un desfase entre la marginalidad de los Andes y el cosmopolitismo de París y los exponía a una condición doble y problemática. En el siguiente punto se exploran las formas que la modernidad tomó en sus contextos de origen y cómo este contexto los condujo al cuestionamiento de su identidad. El hecho central de estas rupturas es el cambio de lengua, que se analiza aquí como el factor que desencadena la condición escindida de estos sujetos como escritores.

El cambio de lengua no sólo tiene repercusiones individuales para los escritores bilingües. En su contexto de origen, la opción por el francés es percibida como una anomalía. Por ello, se explora el problema del afrancesamiento en relación con la nación como matriz de identidades fijas. A continuación, se establece un contraste entre esta nación, que sanciona el afrancesamiento como gesto de disidencia, y que al mismo tiempo se sostiene en una estrecha relación histórica y simbólica con Francia.

Los dos últimos puntos analizan las consecuencias de la condición bilingüe. Por un lado, en Francia, está la percepción borrosa de estos escritores de expresión francesa que provienen de países desconocidos. El término “rastacuero” aparece con frecuencia para describir su problema de no pertenencia. Por otro lado, está la vuelta. Du Rels, Huidobro, Moro y Gangotena retornaron a sus países de origen. En mayor o menor medida, todos ellos se declararon en autoexilio. Entre el rastacuero y el exiliado, hay un

proceso de desarraigo y disidencia que se ve reflejado en la obra de estos escritores, no como tema, sino como circunstancia. Estos factores conforman, en conjunto, una condición para la construcción de un universo cuyo centro es el poema.

La imagen de París en estos escritores no es la Lutecia de los modernistas. No es la ciudad lo que se halla en sus poemas, sino los lenguajes que ésta es capaz de aglutinar como centro de confluencia del arte. París era el lugar de origen de *Finnegan's Wake* y la explosión de las lenguas. Artistas de todo el mundo confluyeron en París en los años veinte. Aunque no todos cambiaran de lengua, decenas de escritores buscaban un lugar en la escena literaria. Walter Benjamin había bautizado a París como la capital del siglo XIX porque era posible entender toda una época a partir de ella. Pero el increíble poder de seducción que la ciudad ejercía en el arte y la cultura se extendió hasta el XX. Tras la I Guerra Mundial y como destino de expatriación, toda la cultura y el arte pasaban por allí.

Una de las novelas paradigmáticas de esta época es *A Moveable Feast*. En ella, Ernest Hemingway relató su experiencia en el grupo de Gertrude Stein, F. Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Pablo Picasso, Juan Gris, Sylvia Beach y Adrienne Monnier, una pequeña muestra de *le tout Paris*. Las dos últimas eran librerías, editoras y traductoras. Monnier publicó a T. S. Eliot por primera vez en francés. Beach, por su parte, editó *Ulysses*. Joyce leyó algunas páginas de su novela, por primera vez, en París.

Por otro lado, Eugène y Marie Jolas fundaron la revista *transition*, en donde apareció el primer fragmento de *Finnegan's Wake*. El objetivo de *transition* era convertirse en “un taller del espíritu intercontinental” (13), como lo señaló su editor en su manifiesto. La literatura de Estados Unidos y Europa confluía en la publicación, en donde se traducían de todos los idiomas posibles. La obra maestra del nuevo lenguaje literario

apareció allí por primera vez, y también pasaron por sus páginas los surrealistas franceses y los expresionistas alemanes, todos parte de la “gloto-patología” (*Babel* 10). Así llamaba Jolas a la multiplicidad de lenguas y estéticas que se agitaban en París.

En cuando a los escritores latinoamericanos, Alfonso Reyes, Ricardo Güiraldes, Enrique Gómez Carrillo, habían hecho de la ciudad su lugar de residencia. Los hispanoamericanos contaban, por su parte, con la *Revue de l'Amérique latine*, editada por Ernest Martinenche y publicada en francés. Escritores franceses como Jules Supervielle – de origen uruguayo– y Valery Larbaud eran entusiastas de la producción en América Latina y servían como traductores y vínculo entre ambos polos.

Du Rels, Huidobro, Moro y Gangotena eran al mismo tiempo parte de esta cosmópolis y escritores “andinos”, definidos bajo lo que los franceses llamaban “exotismo” (Molloy 155) o “tropicalidad” (Cassou qtd. Gangotena 117). *Les américains* eran, por un lado, los estadounidenses. Y los otros *américains* eran los argentinos: “[...] Los únicos latinoamericanos de los que se oía hablar en París eran los argentinos: un verdadero ‘frenesí del tango’ de había apropiado de la capital.” (Patout 82) Los artistas de las mesetas resultaban así un eslabón perdido de la parte media del continente. No eran del Norte ni del Sur.

Las preocupaciones presentes en estos autores a partir de la experiencia del desarraigo son particulares. Subyacen un cuestionamiento a lo indio, la tierra, el rechazo de los Andes como elemento fundador de la identidad y, sobre todo, la sensación de encierro. Lima, ciudad de nacimiento de César Moro, es un puerto. Santiago de Chile, próxima a Valparaíso, estaba bastante conectada en los años veinte, sobre todo en comparación con Quito, apartada debido a su altitud. En cuanto a Bolivia, sin salida

costera, se puede suponer la dificultad de comunicación. En estos escritores se halla presente la sensación común del *cercos* de los Andes. Las montañas se convierten en una marca preponderantemente interior, más que geográfica. Por encierro se entiende no sólo la incomunicación, sino también el provincianismo que rechazan estos autores como desfase en relación con el contexto cultural internacional. La definición de lo andino en ese trabajo está dada por los Andes como una presencia interior.

Dicho sentimiento puede ser tan poderoso como, por ejemplo, en la poesía de César Vallejo. Américo Ferrari ve incluso en sus imágenes marinas la geografía serrana del poeta. La fuerza telúrica de los Andes se extiende hasta la costa pacífica, haciendo de ella una extensión de la montaña:

Vallejo resuelve sin resolverlos los sentimientos opuestos que le inspira el mar de Lima, definiendo una costa sin mar, unos arrecifes y un archipiélago en las altas montañas de los Andes, y despegando de la extensión concreta del océano el sentimiento y la imagen de su inmensidad, su profundidad y su movimiento para trasladarlos en seco, si podemos decir así, a su sierra natal y sumirse así en un sentimiento oceánico sin océano. (41)

En Moro, el otro poeta limeño, tampoco hay poesía marina, sino de la piedra y los caminos incaicos de la serranía. Huidobro habla de sus “montañas” cuando se refiere a Chile y Du Rels a menudo desciende a las profundidades de las minas. Gangotena, por su parte, llama *Orogénie* a su primer volumen.

Una vez en Francia, la fuerte impresión de los Andes se extiende, a su vez, a los otros. Los poetas andinos estaban encerrados también en la percepción de los europeos.

Valery Larbaud, uno de los franceses más conocedores de la literatura latinoamericana, es paradójicamente un ejemplo de la expectativa que creaban estos escritores en París. En este pasaje, se refiere a los “argentinos”, categoría por la que parecía generalizarse a los hispanoamericanos en algunas ocasiones:

[...] no les pedimos poemas del Barrio Latino. [...] Exigimos de ellos las visiones de villas tropicales blancas y voluptuosas ciudades de las Antillas, villas de conventos en el corazón de los Andes negros, [...] la nota exótica, la tristeza, la melancolía y asimismo el tedio que se desprende de ciertos paisajes andinos. (qtd. Molloy 154)

De acuerdo con Larbaud, el “corazón de los Andes negros” sólo podía producir una literatura bucólica. Del escritor americano que viajaba a París se esperaba que trajera consigo su nota lugareña y la mostrara a los parisinos, que ya contaban con suficientes poemas sobre el Barrio Latino. No queda claro qué entiende Larbaud por los “Andes” y lo “andino”. La literatura argentina era relacionada casi exclusivamente con Buenos Aires, y “la pampa”, como “la meseta”, era una evocación vaga de un afuera de las ciudades.

Sin embargo, Larbaud tiene razones para pensar que los americanos en París eran predominantemente argentinos, pues se trataba de una colonia bastante visible. “Aunque nunca se hubiera visto una figura argentina [...] se habría pensado: ‘América del Sur, costa atlántica’ [...] No hablaban sino en español con todos los ‘modismos’ y la pura pronunciación del argentino: *ll* como la *j* francesa, *vos*, *a lo de*, *Adiosito...*” (152). En su crónica, Larbaud se refiere a un encuentro de la colonia argentina en una obra de teatro genovesa. El perfil de lo americano era, además, el más europeo, de los argentinos

descendientes de italianos. Bajo esta luz, los escritores americanos de otros países aparecían como inclasificables en comparación con los argentinos y con los europeos.

Las implicaciones del viaje físico son una medida de la sensación de encierro a la que estaban sujetos los escritores andinos. Para ellos, dejar las montañas significaba un largo viaje en auto, primero, y en el tren “Transandino”ⁱⁱ después, para llegar al puerto que los llevaría a Europa. Como lo ha afirmado Adriana Castillo Berchenko para el caso de Gangotena, esta travesía era un verdadero “vuelco existencial”:

La primera de entre ellas: el viaje en tren de Quito a Guayaquil, desplazamiento lleno de emociones y de peripecias pues representa, literalmente hablando, el descenso casi vertical de las alturas andinas hasta las playas de la costa del Pacífico. [...] Del solitario universo orogénico de los orígenes el poeta va a descender física y afectivamente hacia una nueva realidad. (Berchenko 20)

El contraste entre la reclusión y París no sucede enseguida. Du Rels lo siente tarde en su vida, después de años de haber vivido en Córcega y volver a Bolivia, cuando pasa de una isla a los 4.500m de los Andes bolivianos. Gangotena sale a Francia como un joven deslumbrado. Joven, Moro se da cuenta del deseo de reinventarse en París, y Huidobro se marcha como un escritor publicado, disconforme con su medio. En esta secuencia se aprecian los distintos momentos en que surge la problematización de los Andes. En Gangotena, sucede tras su vuelta a Quito, en 1928.

Entre los escritores andinos, Vicente Huidobro era quizá el más consciente del rechazo que sentía respecto a su medio antes de partir a París. En 1918, con la aparición de *La gruta del silencio*, se vio confrontado a una crítica que no comprendía su obra, y

eso contribuyó a su decisión de partir a Europa. “[...] la atmósfera irrespirable que debía obligarme a dejar mis montañas nativas y a buscar otros climas más favorables a los cateadores de minas” (*Obras* 738). Justamente en este pasaje aparecen las “montañas nativas” como un cerco. La exploración del cateador demandaba nuevas geografías. A su llegada a París, Huidobro tradujo poemas de *El espejo de agua* para *Horizon carré* (1917), su entrada a la literatura francesa. Con ello, buscaba legitimar para sí el creacionismo como la nueva estética, forjada en su obra y no en París.

César Moro quiso viajar a París para convertirse en pintor y bailarín. Una enfermedad le impidió seguir con su intención, pero lo sedujo el surrealismo. Había dejado Lima bajo la amenaza política del gobierno de Leguía. Para él su ciudad fue siempre “Lima, la horrible” (qtd. Ferrari 57), y en la lengua francesa, en París y en México, donde siguió escribiendo en francés, encontró un lugar en donde situarse. Como lo afirma Américo Ferrari, su patria alternativa fue el surrealismo: “[...] en sus amigos surrealistas o simplemente en sus amigos, en París, en México y en Lima halló Moro su patria, tierra móvil y sin fronteras” (57).

Adolfo Costa Du Rels quedó huérfano siendo muy niño. Fue enviado a Córcega a vivir en un internado, en donde el Profesor Ricci le enseñó el francés. Du Rels no tuvo tiempo de rechazar su origen boliviano, pues Ricci lo hizo por él cuando el escritor tenía nueve años: “Le explicó la necesidad de mimetizarse en el ambiente en que se encontraba. De dejar de ser una persona exótica, un extranjero. [...] Tendría que olvidarse del castellano” (Querejazu 45). El olvido de la lengua obligó a Du Rels a escribir en francés, contra su deseo de volver al español. Cuentos como “El embrujo del

oro” (1927) eran traducidos del francés y revisados por otros, pues el autor dudó siempre del equilibrio entre sus dos lenguas (176).

Alfredo Gangotena, por su parte, dejó Ecuador por mandato familiar para terminar su educación. En Quito, era un joven escritor modernista. Una vez llegado a París, asumió su desarraigo a través de su escritura en francés. El verdadero conflicto con su origen se produjo a la vuelta a los Andes, cuando se vio transformado en un extranjero. En ese momento, la serranía ecuatoriana se convirtió en el escenario conflictivo de un segundo desarraigo, esta vez de Francia.

A diferencia de los escritores que vivieron allí y mantuvieron su lengua, estos cuatro poetas se convirtieron en escritores bilingües. En adelante, iban a convivir en su obra dos mundos y dos lenguas, aunque sus poemas estuvieran siempre escritos en una sola. El bilingüismo se convertía en una virtualidad que daría carácter a su escritura y expresaría la problemática de lo andino, el desarraigo y el cambio de lengua.

La primera parte de este trabajo es una exploración del bilingüismo como circunstancia. Los accidentes que establecen la realidad inmediata de un escritor son los que trazan el itinerario de su devenir. La circunstancia bilingüe, el conjunto de “cosas mudas que están en nuestro próximo derredor [y] muy cerca de nosotros levantan sus tácticas fisonomías” (Ortega y Gasset 12), termina dándole sustancia a su obra. En el caso de los autores considerados en este trabajo, el viaje de los Andes a París, el salto de los inicios modernistas americanos al contexto vanguardista europeo, el cambio de lengua del español al francés, son pares evidentes que fundan su bilingüismo, y también los más significativos. Pero la realidad del escritor bilingüe no se limita a la diglosia, sino que

alcanza otras dimensiones, las cuales, siempre fundadas en la lengua, se expresan a través de dualidades de naturaleza diversa.

Un aspecto central de esta dualidad es la vivencia de un desfase, dada la circunstancia particular de estos escritores respecto a la modernidad europea de inicios del siglo XX. La convergencia de dos mundos incompatibles funda la conciencia de una desigualdad, es su circunstancia de producción y, por ende, la “tácita fisonomía” que da carácter a su obra poética. La frase de Ortega y Gasset no deja de ser un cliché afortunado del cual vale rescatar su valor más allá de la obviedad aparente: “Hemos de buscar a nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo” (12). Los modos que adopta la realidad del escritor bilingüe son lo único que tiene a la mano para convertirse en sí mismo. Incapaces de síntesis, dichos modos dan forma a una obra particular, fundada en una escisión. Así, por la circunstancia de estos escritores bilingües se entiende una condición problemática. El bilingüismo es la manifestación de un conflicto, y el poema, la superficie donde se libra.

Los Andes y Francia no suelen vincularse conceptualmente. El escritor bilingüe es un resultado aparentemente inesperado de esta relación: en la región andina no hubo una situación colonial francesa ni territorios conquistados, y la lengua francesa no es oficial. Tampoco ha habido grandes migraciones francesas o francófonas a esta región. Los lazos que unen a Francia con estas latitudes son de una naturaleza menos tangible.

Uno de los “resultados inesperados” de este cruce de mundos es Alfredo Gangotena, poeta a quien se dedican los capítulos subsiguientes de este trabajo. En Gangotena se concentran los aspectos hasta aquí señalados. Por otro lado, su obra se

presta para una indagación extendida de dichos puntos. En los capítulos que siguen a éste, los problemas planteados como contexto y problemática general respecto a Huidobro, Du Rels y Moro derivan en la obra de Gangotena de manera más detallada. La obra de Alfredo Gangotena permaneció ignorada desde la muerte del poeta en 1944 hasta fines de los años cincuenta. Hasta hoy, sigue siendo considerado uno de “los raros”.

En Gangotena confluyen varias manifestaciones problemáticas de la dualidad del bilingüismo que no han sido abordadas, probablemente por el halo de impenetrabilidad que lo rodea. Sigue siendo un poeta inclasificable, pero una lectura atenta de su obra abre un universo complejo y revelador que merece ser explorado. El pensamiento contemporáneo, el lenguaje como problema filosófico, la condición del poeta americano moderno en relación con el mundo y con la realidad andina, aparecen de manera directa e indirecta en esta poesía.

No sólo su bilingüismo, sino también otros factores marginaron al poeta de la literatura ecuatoriana, latinoamericana y francesa. Gangotena vivió en París durante siete años, entre 1921 y 1927, y volvió a Quito justo antes de publicar *Orogénie* (1928), su primer poemario en francés. Frecuentes apariciones de sus poemas en revistas francesas y belgas como *Philosophies*, *Intentions* o *La ligne de coeur* habían creado expectativa frente a su obra y, *Orogénie*, por su parte, contó con comentarios entusiastas de Max Jacob, Jean Cocteau, Henri Michaux, quienes eran, además, amigos cercanos del poeta. Sin embargo, ausentarse de la escena literaria parisina le costó a Gangotena el lugar que se había hecho. Aun así, siguió contando en Francia con un reducido pero fiel número de lectores, entre los que se hallaban Antonin Artaud, Jules Supervielle y Georges Pillement, su único traductor conocido del español al francés. De esta manera, la figura de Alfredo

Gangotena en París se convirtió en una suerte de espectro y fue poco a poco olvidado, después de que Jean Cocteau lo declarara en 1925 la primera naturaleza extraordinaria que veía en París después de Raymond Radiguetⁱⁱⁱ (Cocteau qtd. Berchenko 338).

En Ecuador, su pertenencia a una familia aristocrática y su distancia de los intelectuales comprometidos con la causa socialista creó un abismo frente a la mayoría de sus contemporáneos. La combinación de estos factores ha hecho de Alfredo Gangotena una figura a medias estudiada y con frecuencia incomprendida, pero con una obra que inquieta y que dispone múltiples entradas para abordarla.

1.1. SURGIMIENTO DE LA CIRCUNSTANCIA BILINGÜE

La figura del escritor bilingüe como se ha descrito hasta aquí no es frecuente en la literatura andina. Por bilingüismo, lo que se espera es una doble expresión anclada en las lenguas indígenas. Pero existe, de hecho, una línea de poetas bilingües andinos afines a Alfredo Gangotena y cuya obra se construye sobre la experiencia parisina. Du Rels, Huidobro, Moro, se apropiaron de la tradición de la poesía francesa, en donde encontraron posibilidades para sus necesidades expresivas, y crearon un lugar liminal en donde las tensiones entre el español y el francés terminaron por constituir un motor de producción textual.

La escritura en una segunda lengua supone una expresión no natural, un desplazamiento hacia aquello que no nos pertenece y sólo puede ser tomado de manera deliberada. El cambio de lengua en el escritor constituye una afirmación de su soberanía como tal en tanto forja un lugar complejo para la génesis del acto poético, dado por la convivencia de dos lenguas y dos mundos. Cruzados por relaciones de pertenencia entre lengua, nación y tradición, estos mundos son cuestionados en el acto mismo de la escritura, pues el poeta bilingüe rompe el pacto exclusivo de su nación con una lengua.

En el siglo XX, la lengua francesa se convirtió en la lingua franca de las vanguardias, y París, en la “ciudad-literatura” (Casanova 40). El francés experimentó un proceso de cosmopolitización y fue la lengua de escritura de autores de todas las

latitudes. París era el lugar de la experiencia y el lugar de la lengua, un destino y la posibilidad de reinvención del lenguaje poético. Sin embargo, la tradición del verso francés aún se aseguraba de mantener vivos los dictados de la *Pléiade* y de Boileau.

Dentro de la institución de la lengua francesa, los derechos de uso eran desiguales. Los escritores americanos no estaban en la misma situación que, por ejemplo, Henri Michaux, de origen belga, o Apollinaire, ítalo-polaco. Los poetas andinos procedían de los “países de los indios”, como era conocida la región andina a inicios del siglo XX. Su llegada a París y al francés era aún más osada, porque desafiaban no sólo la realidad de la lengua, sino el derecho a apropiarse de ella en su calidad de *rastacueros*. Como lo decía Larbaud, de ellos se esperaba la poetización de la tierra y los altiplanos.

Antes de estos poetas, Rubén Darío ya había cargado con esta falsa tarea: “El lector le pedía pampas: en su lugar, él le daba los jardines de Le Nôtre, y se decepcionó por ello, o peor aún, permaneció indiferente” (Molloy 63). El origen de Darío dificultó su recepción en Francia, a causa de las expectativas que generaba una obra de expresión americana. Una vez que se realizaron las primeras traducciones de sus poemas, el lector francés sólo pudo ver una imitación: “una suerte de subproducto de Verlaine y del simbolismo” (Molloy 63). Darío abrió un espacio para la poesía americana que en Francia no supo cómo leerse a causa de las generalizaciones de la literatura no europea.

El mismo poeta ironizaba respecto de la condición de los escritores extranjeros en sus crónicas. Para asimilarse, había que practicar con mayor dedicación el “gusto francés”: “Por una manifestación de arte, o de sentimiento, un sinnúmero de bufonadas sin sal ni gracia. No faltan exóticos y rastacueros que aparentan gozar con todo lo que allí se ve y oye, dando por un hecho que, para ser parisiense, hay que gustar de ello” (735). El

deseo de pertenecer a la cosmópolis producía estas caricaturas, y Darío, que se rehusaba a verse identificado con aquel exotismo ingenuo, era el primero en criticar los desmedidos esfuerzos de algunos extranjeros por introducirse a la dinámica parisina.

El cambio de lengua de los escritores bilingües andinos no eliminaba la percepción confusa de su origen, ni el desconcierto que suscitaban. Apollinaire, Marinetti, cambiaban de lengua sin mayores cuestionamientos. Para otros, al desafío que suponía una nueva expresión se sumaban la conciencia de los Andes, muchas veces autoimpuesta, o la sombra del exotismo.

De esta manera, la escritura se convertía en la manifestación de una exterioridad^{iv} en donde se cristalizaba la existencia de una diferencia radical. La “perspectiva exterior”, con la que Juan José Saer definió la obra de Witold Gombrowicz, la construcción de un espacio propio para interpretar el mundo sin el deber ser de la pertenencia, contribuye para pensar la circunstancia de estos poetas. El espacio en el que escriben es siempre exterior a su origen y a París. En el poema en francés insiste el pasado-presente del lugar de origen que subyace, a la vez, a una nueva circunstancia existencial en Francia. En el transcurso de la creación aparece de manera paulatina y cada vez más propia un lenguaje dado por convergencias únicas. Estos escritores iban a enfrentarse de manera permanente a una realidad pendular que los llevó a escribir una obra marcada por una conciencia de la extranjería. Adolfo Costa Du Rels definió esta dualidad como un conflicto que se libra en la escritura misma:

Cuando en un cerebro coexisten dos idiomas algo parecidos de expresión [...] hay que luchar para mantener la unidad en lo que se presta tanto a la diversidad. El estilógrafo se encabrita a menudo entre los dedos,

porque de él suelen gotear a la vez dos palabras rivales, las cuales, en un arribismo sorprendente, quisieran salir con la suya. Se plantea algo así como un conflicto de orquestación mental [...]. (1941 32)

Con ello, Du Rels afirma la naturaleza material y disyuntiva de la escritura, que se manifiesta de manera concreta en el momento mismo de la producción textual. En ella, no hay dominio en ninguno de los dos sentidos: ni territorio ni maestría. La duda es su condición constituyente y el texto, un escenario siempre antagónico.

El problema del bilingüismo en la literatura se sitúa normalmente en el orden de la pérdida, pues evidencia la carencia de unidad en el escritor que se divide en dos lenguas para alcanzar su expresión: no hay una monolingua ni síntesis posible de las lenguas que intervienen. Tzvetan Todorov, Victor Segalen, Samuel Beckett han hablado del bilingüismo como “represión, escisión y exilio interior.” (Amati-Mehler, Argentiari, Canestri 63)

En Gangotena y Moro, el hecho de continuar con la escritura en francés una vez que retornaron a sus países puede verse como una manifestación del exilio interior. La distancia que establecieron mediante la lengua acompañaba el aislamiento físico en el que se sumieron en Quito y en Lima, respectivamente. En cuanto a la “represión” a la que se vieron sujetos, tuvo lugar justamente en la disociación producida tras las rupturas. Tras el exilio interior expresado en la escritura en francés, en un momento determinado consideraron necesario realizar una tentativa de volver al español. El impulso del francés quedaba entonces relegado pues ya no había destinatarios posibles.

En relación con esto último se halla el aspecto social de la lengua extranjera. Callar de manera súbita una lengua con la que se han creado lazos afectivos es una

pérdida intangible, pero significativa. Otra forma de represión para Gangotena, Moro y Huidobro era interrumpir el curso del francés en su vida para cambiar a un entorno en español que habían rechazado.

La ilusión de que dos lenguas sean similares no mitiga el problema del bilingüismo en la escritura. Como lo afirma Du Rels, la aparente cercanía entre el francés y el español, por el contrario, agudiza la inestabilidad. El pasado común del latín hace más difícil el proceso de selección de vocablos dentro de la lengua en uso, ya sea el francés o el español. El escritor bilingüe está sumido permanentemente en los espejismos de la semejanza entre los mundos por los cuales se mueve. Paradójicamente, esta cercanía hace que su lenguaje se vuelva más personal, autorreflexivo y exhaustivamente retrabajado. “Las otras lenguas que el sujeto posee [...] habitan la que está siendo usada *en souffrance*, al permanecer en el fondo aun mientras guardan silencio, o ejerciendo presión sobre ella” (Amati-Mehler, Argentieri, Canestri 231). El francés y el español evolucionaron de maneras distintas, a pesar de su pasado común. El sistema de sonidos, la sintaxis, las desinencias verbales, son sólo algunos de los rasgos que hacen de las dos lenguas dos lógicas diferentes.

Como efecto de este conflicto, el escritor bilingüe termina por construir su propio lenguaje en un más allá de las lenguas. Ellas son el punto de partida para una expresión particular. “El escritor pertenece a un lenguaje que nadie habla, ni se dirige a nadie, que no tiene centro” (Blanchot, *Espace* 21). La orquestación mental a la que se refiere Du Rels, marcada por la oposición de las lenguas *en souffrance*, da lugar a la búsqueda exhaustiva de la expresión. El escritor va forjando una cifra personal destinada a ser el soporte de una búsqueda individual. El lenguaje único, “que nadie habla”, es el fin último

de la existencia. En “Piedra madre”, poema de *Château de Grisou* (1939-1941), César Moro describe la situación en que se construye dicha cifra:

De tanto haberte escrutado oh piedra

Heme aquí en el exilio

Hablando un lenguaje de piedra Al oído del viento (139)

El obstinado escrutamiento del mundo produce un lenguaje condenado a disiparse en la misma realidad que explora. Pero la distancia entre el poema y el mundo, el espacio marginal que ocupa, se afirma de manera vindicativa. La experiencia poética de estas características no es posible dentro del lenguaje de los otros. Moro hace claro este gesto en “Los anteojos de azufre”: “Donde terminan ustedes empieza la poesía” (312), y con ello establece un espacio privado para la creación poética. Mediante el “ustedes” Moro se distancia de la “lengua bruta” (en términos de Blanchot, *Amistad* 140), que no ve las relaciones profundas del lenguaje y hace del lenguaje privado de la poesía una experiencia iniciática.

La creación de lenguajes individuales es un hecho del espacio literario en general. Pero lo que diferencia al escritor bilingüe es el factor de la duda. La incertidumbre del cambio continuo, en donde no hay síntesis sino alternancias y luchas interiores, lo lleva a escribir no en *su* lengua, sino en *una* lengua que es siempre más próxima que la otra, más manejable, menos reacia. El vaivén entre lenguas y mundos le da un carácter particular al lenguaje de estos poetas, en donde aparecen asociaciones inesperadas, ecos inusitados, usos extraños que terminan por incorporarse a su cualidad propia.

Por otro lado, están las condiciones extratextuales del cambio de lengua que terminan por mostrarse en la obra. Los lazos con el francés, establecidos de manera

deliberada, coexisten con la lengua materna. En estas relaciones media el mundo de los afectos, las pasiones, los rechazos y las adopciones. Gustavo Pérez Firmat ha llamado “tongue ties” a los lazos fundados en la lengua: son los nudos de la expresión y los vínculos afectivos. “El verdadero bilingüe no es alguien que posee ‘competencia nativa’ en dos lenguas, sino alguien que se halla igualmente vinculado, o desgarrado, entre dos lenguas en competencia.” (4) Cada vez que la lengua elegida establece un conjunto de vínculos, pone en suspenso otros. Si la posibilidad de nuevos lazos es una consecuencia enriquecedora del cambio de lengua, la vacilación interior es un conflicto irresoluble.

1.2. LA MONOLENGUA

El “drama del escritor bilingüe”, como lo ha llamado Du Rels, hace de esta condición algo particular y problemático frente a la otra, dominante y sostenida en la idea de unidad: la condición monolingüe. El escritor bilingüe encarna un conflicto dado por una vivencia escindida del mundo. Su experiencia es inseparable e indiferenciadamente poética, lingüística y vital, sin jerarquías. Por ello, su vida se halla destinada a la búsqueda de un lenguaje múltiple, reflejo de la oscilación a la que se ve sujeta su circunstancia existencial.

En la obra de estos cuatro escritores, el poema usualmente se halla escrito en una lengua. Aun así, bajo estos signos operan las relaciones entre las palabras y las cosas no sólo de la lengua de escritura, sino de la lengua suspendida. La indeterminación del texto y la imposibilidad de conocer las relaciones exactas entre pensamiento y escritura, hacen del poema de esta naturaleza una superficie múltiple e indeterminada. Una manifestación evidente de dicha multiplicidad son, por ejemplo, los galicismos en español o el error en francés. Buscar en el texto marcas de no pertenencia del autor a la lengua de escritura puede establecer una línea de reflexión. Sin embargo, esto dice poco de la obra en progreso, pues inevitablemente se establece con el análisis un horizonte de corrección.

En el pasado, André Coyné y Américo Ferrari listaron estos rasgos en la poesía de César Moro. El análisis sirve, en este caso, para exponer la presencia de una lengua en otra a fin de demostrar la cualidad múltiple de la poesía de escritores bilingües:

En esos poemas de Moro, según Coyné, son frecuentes las faltas de sintaxis y de léxico en las que incurre el poeta, por ejemplo, “Ne plus ouvrant” en vez de “N’ouvrant plus”; además, Coyné subraya que hay dos hispanismos léxicos muy evidentes en *Ces poèmes*: “inaverti” por “inaperçu” y “abonnent” por “repandent du fumier”. Américo Ferrari afirma que, desde 1927-28, abundan los galicismos en la producción poética de Moro en español, por ejemplo, “pasantes” en vez de “transeúntes” y “foresta interdicta” por “selva perdida”. (Fernández Cozman 233)

La noción de galicismo, hispanismo o error, que tiende a ser interpretada como un problema, es en realidad un elemento del lenguaje individual. Las mismas tendencias de “error” se repiten en los otros escritores bilingües, quizá con excepción de Du Rels, pero deben ser vistas como signos del gesto de apropiación del francés. El escritor bilingüe *puede* escribir en dos lenguas. Sin embargo, en el fondo de la escritura persiste la duda natural frente a los dos universos en que se sucede.

Al hallarse dividido por dos lenguas, el escritor bilingüe hace manifiesta la angustia frente a la confusión originada en la Torre de Babel, que se sitúa en Occidente como un paradigma de la diversidad lingüística. La cultura occidental ha necesitado localizar un punto de origen monolingüe y unitario. Con ello, la existencia simultánea de lenguas múltiples se convierte en una anomalía, una consecuencia desafortunada y una

fragmentación. El zigurat de Nimrod es sólo uno de los mitos que explican la pluralidad lingüística como un castigo. Es retomado en numerosas obras de la lingüística y la filosofía que reflexionan en torno a temas como la traducción, la dispersión y los problemas del lenguaje.

“Des tours de Babel” (1985), de Jacques Derrida y *The Babel of the Unconscious* (1993), obra citada más adelante, son sólo dos de los ejemplos en relación con este trabajo publicados en los últimos años. La autobiografía de Eugène Jolas, mencionado anteriormente, se titula *Man from Babel*, haciendo alusión a la situación plurilingüística que vivió en Nueva York y en París. Además de ello, la torre de Babel como imagen en la literatura –Borges, Joyce, Celan– es recurrente, y en el imaginario colectivo está muy presente como la representación de la confusión, del conflicto o de la dispersión.

Después de Babel, de George Steiner, es una de estas obras, y contiene un recuento de las profusas historias que la humanidad se ha contado a sí misma a fin de comprender la división de las lenguas. Salvo el Pentecostés bíblico, en donde las lenguas son una bendición, Steiner define el resto de esta narrativa mitológica y religiosa como el relato de una catástrofe. “La tradición oculta sostiene que una sola lengua fundamental, una *Ur-Sprache*, se encuentra detrás de nuestra presente discordia, detrás del tumulto abrupto de lenguas en guerra que siguieron la caída del zigurat de Nimrod.” (60). La multiplicidad de lenguas es la expresión de la ruina, los fragmentos que se dispersan tras la caída de la torre.

La pervivencia de esta narrativa avanza hasta la modernidad y toma formas diversas: la monolengua, la unidad, la solidez de lo uno, es una de las bases con que la realidad del lenguaje se vinculará a otras dimensiones del mundo moderno como la

política, la social y la cultural. Los imperios tienen una lengua: el latín, el español, el francés, fueron lenguas imperiales, símbolos de unión. La Gramática de Antonio de Nebrija, en el caso del español, es un ejemplo:

Detrás de la difusión mundial del griego y del latín habían estado las figuras imponentes de Alejandro Magno y de Julio César. Sintiendo honda y auténticamente en los comienzos de una era que contemplaría la difusión mundial del castellano, Nebrija piensa que Alejandro y César han reencarnado en los reyes de España (Alatorre 241).

Un imperio conquista hablantes tanto como súbditos. Quien se pliega a un orden superior, se pliega a una lengua, así como sucedió como el mismo Imperio español, que conquistó a pueblos de “peregrinas lenguas”, como se decía en el siglo XV (Alatorre 241). Entre Babel y Nebrija, hay una yuxtaposición entre el relato mitológico y el discurso histórico. El mito guarda relación con el orden moderno del mundo, que vuelve a buscar la idea de unidad, extraviada bajo la diseminación de los dialectos y las lenguas.

Mientras el mundo intenta reconstituir en las cohesiones políticas y lingüísticas la idea de unidad –una nación con una lengua y una identidad–, el escritor bilingüe permanece en la dispersión. Su gesto es así moderno, por cosmopolita, pero también arcaico, al revivir ese preciso momento en que las lenguas se dividieron. El poema escrito bajo la marca de lo bilingüe se produce a partir del desmoronamiento, un caos fundado en la incapacidad de reencontrarse en una palabra común. El escritor bilingüe vive en falta, pues su obra se deriva de la estigmatización de lo múltiple como resto. Al mismo tiempo, se libera de la culpa al asumir dicha falta y pone en práctica el reordenamiento de los fragmentos.

Cuando un joven Du Rels visita a Anatole France en 1922, éste le advierte de inmediato de los “peligros” del bilingüismo: “Ud. seguramente viene a familiarizarse con nuestros grandes clásicos y penetrar su pensamiento en su propio texto, pero si me permitiera darle un consejo: no se deje seducir por la forma. Existe un antagonismo terrible entre el idioma francés y el idioma español.” (France qtd. Du Rels *Drama* 25) France coloca a Du Rels contra su estigma. Hay límites entre el conocimiento y la apropiación. Al advertirle contra la tentación del bilingüismo, sitúa al escritor boliviano en un lugar imposible: “¡Hélas! Lo siento por usted, señor: un escritor bilingüe no podrá ser nunca un escritor.” (qtd. Du Rels 26) Du Rels acaba de publicar su primer poemario en francés. Con su afirmación, France deja caer sobre el poeta el peso monolítico de la lengua única, reservada a quienes les ha sido dado establecer con ella una relación de propiedad. Para France, un escritor está destinado a su lengua materna. Más aun, el bilingüismo constituye una traición y una impostura:

No sé lo que podrá dar un espíritu que, sin saberlo, se traiciona a sí mismo. Porque a la postre un escritor bilingüe ya no sabe si lo que escribe es la traducción inconsciente de una obra concebida en otro idioma o una creación directa de su espíritu, la expresión inmediata de un pensamiento limpio de toda escoria [...] (qtd. Du Rels 27)

En France parecen subsistir restos románticos del genio de las lenguas. Madame de Staël hablaba del “estilo nacional” (qtd. Vega 236) del alemán, y Wilhelm von Humboldt se refería justamente a la “esencia individual” de las palabras y las lenguas que “actúa sobre el espíritu” (239). De acuerdo con esta concepción, en primer lugar, hay un horizonte de verdad del espíritu, y ésta sólo puede ser expresada en la lengua materna.

La escritura en una segunda lengua no sería capaz de hallar un camino hacia el espíritu, sería un acto en falso. Por tanto, la traducción, si fuera el camino que halla la escritura, estaría limitada a ser un calco de la expresión, pero no la expresión misma. La “traición” del escritor bilingüe hacia sí mismo, como la define France, anularía a dicho escritor por completo, pues sólo la lengua propia sería capaz de expresar la experiencia. Pero lo que France no ve es la riqueza en la escoria: es justamente la palabra múltiple, indeterminada y ambigua la que da forma a la escritura bilingüe. Esa escoria es la materia del poema.

El temor a la indeterminación no se halla sólo en Anatole France. En la correlación entre lengua y sujeto, la modernidad ha otorgado cada vez mayor valor al monolingüismo o, más precisamente, a la relación de pertenencia entre el individuo y la lengua adjudicada por la nación a la que pertenece. La lealtad como valor constituyente de la nación ya fue señalada por Hans Kohn en 1944, al problematizar la manera en que el nacionalismo se construye como la forma más conveniente de organizar el territorio, el Estado y sus individuos:

El periodo moderno de la Historia, empezando con la Revolución Francesa, se caracteriza por el hecho de que en este periodo, y solo en éste, la nación demanda la suprema lealtad del hombre y de que todos los hombres, no sólo ciertos individuos o clases, sean conducidos a esta lealtad común [...] (Kohn 12)

Una ruptura con este pacto se torna problemática, pues altera la correspondencia a priori de lengua y territorio. El escritor bilingüe pone en crisis esta cuestión al buscar nuevos horizontes lingüísticos. Su realidad es compleja en tanto rompe con la ilusión de sentido

pleno que da la lengua materna a un sujeto. En efecto, la presencia de la “ilusión narcisista de que el lenguaje propio es el mejor y el único capaz de expresar las complejidades de la vida y de reflejar la verdad” (Amati-Mehler, Argentieri, Canestri 47) es en definitiva lo que constituye al sujeto. Si no hay propiedad en el lenguaje, no es posible construir un sentido, y sin sentido no es posible construir la sintaxis de lo que se vive. Sin embargo, el escritor bilingüe termina por desestabilizar dicho mandato al aventurarse en una existencia escindida, que es su condición constituyente.

1.3. FORMAS DE UNA MODERNIDAD DESFASADA

*Il faut être absolument moderne.
Arthur Rimbaud*

En Francia, los escritores bilingües habitan un espacio entre su origen y su voluntad cosmopolita. En sus países, en cambio, la naturaleza liminal de su experiencia está dada, antes de partir a París, por la conciencia de una diferencia y el deseo de hacerla efectiva por medio de un giro radical. El viaje es la promesa de la ruptura con lo predecible.

De esta manera, se adelanta la certidumbre de una extranjería previa al viaje: “el extranjero comienza cuando surge la conciencia de mi diferencia” (Kristeva 9). En París, se consolida la manifestación de dicha diferencia por medio del cambio de lengua y la aventura estética. El francés, la ebullición parisina, las primeras publicaciones, son el cumplimiento del cambio deseado, y juntos configuran un horizonte promisorio.

En la ciudad no sólo confluían artistas, sino tendencias y novedades de todos lados. Coco Chanel revolucionaba la moda al tiempo que patrocinaba a Igor Stravinsky. Erik Satie visitaba la casa de Huidobro. Cocteau introducía a Gangotena a los bares de jazz, con músicos venidos de Estados Unidos, mientras Einstein preparaba su visita.

No podía ser fácil volver de una París que, como Hemingway la perennizó, era “una fiesta móvil”, capaz de llevar su frenética caravana al interior de todo aquél que

hubiera pasado allí una época. Justamente, en la vuelta de Du Rels, Huidobro, Gangotena y Moro a los Andes, París persistió como un ritmo interior y un mundo insuperable.

En la vuelta hacia su origen, estos escritores, ahora convertidos en extranjeros, constatan su condición irreversible y el lugar exterior que habitarán en adelante. La salida de París era una segunda ruptura, ahora con el lugar de la biografía deliberada y felizmente inventada. Eso los enfrentó con sus Andes interiores, una dimensión ahora extraña que sin embargo los constituía. Huidobro supo sortear mejor los desfases, idas y vueltas, y Du Rels, gracias a sus misiones diplomáticas, vivió entre América y Europa. Moro y Gangotena vivieron un difícil autoexilio. Si bien estos poetas experimentaron su conflicto en lo individual, éste tuvo consecuencias que los rebasaron. En diferentes momentos, todos ellos confirmaron en el orden de lo social sus tensiones interiores en el choque que produjo la vuelta a los Andes.

Al volver a Ecuador en 1928, Gangotena enfrentó la incompreensión de su obra, así como el frío recibimiento de sus contemporáneos. En Lima, Moro se refugió en los pocos amigos que le quedaban. Sobre Gangotena, afirma Berchenko que durante la década del “30 y 40 la crítica ecuatoriana ignora sistemáticamente a su autor”, y lo tacha abiertamente de “descastado, extranjerizante, afrancesado” (267). La incidencia de la escritura en francés y la adhesión a ciertas estéticas tuvo consecuencias reales en la vida de estos autores y los colocó en un lugar problemático, del cual fue difícil desplazarse. Las formas conflictivas que la modernidad iba tomando en relación con lo nacional chocaban con estos itinerarios más personales y evidenciaban sus desfases.

A las señas particulares de estos escritores se suma otra dimensión: se hallan situados en una geografía marginada del centro de Occidente. La vida que transcurre en

los centros urbanos está marcada por la presencia de culturas indígenas que resisten el proyecto moderno y dotan de un carácter particular a sus ciudades. Lima, Quito, La Paz, viven el progreso que trae el siglo XX y se adaptan, dentro de sus condiciones, a los mandatos de Occidente. Al mismo tiempo, están constituidas por sociedades campesinas que sostienen en gran parte la economía de sus países.

El habitante moderno de las latitudes andinas vive una serie de contradicciones que definen su manera de entenderse a sí mismo en relación con su geografía y el grado de proximidad a Occidente. En el caso de las ciudades de los Andes –con excepción de Santiago, para este ejemplo–, frente a la supervivencia de lo indígena y la adaptación de sus culturas al tiempo moderno, se halla el crecimiento de las urbes. El artista de esa época vive los fenómenos de su tiempo dentro de una cultura atravesada por lo ancestral. Esto querría decir que el progreso no es su “forma natural”, que es la tierra y no la ciudad el espacio que lo define como sujeto, y que subsiste un elemento ajeno a las manifestaciones modernas. Sin embargo, la modernidad sucede.

La periferia de estas ciudades podría llamarse de segundo nivel, pues no son marginales sólo respecto al centro de Occidente sino también al de las ciudades más occidentales de América. Noé Jitrik ve al Ecuador, por ejemplo, como una burbuja dentro de otra, a la manera de un juego de matrioshkas: “[...] un territorio marginal, el Ecuador, respecto de otra marginalidad mayor, como es la latinoamericana” (Jitrik 299), en donde la esfera más interior se ve rodeada por dos cinturones de aislamiento, y no sólo uno. Sin embargo, y marginal como es, la ciudad andina de inicios del siglo XX es capaz de experimentar un mundo moderno que irá abriendo un espacio para estos poetas, siempre conflictivo, pues es sucesivamente aceptado, abandonado y retomado.

Lo que Mariátegui definió como “el problema indígena”, elemento integrante de estas culturas, se manifiesta como una trabazón para el desarrollo fluido de la modernidad en sus latitudes, al tiempo que se ha visto tradicionalmente como el signo que distingue a los Andes de otras regiones americanas con un sustrato indígena menos contundente. El indio en sí mismo es un signo que contradice la idea de lo moderno. En torno a su presencia, los sectores dominantes han construido relaciones de servidumbre y opresión desde la Colonia, y éstas prevalecen a medida que las repúblicas andinas de los siglos XIX y XX intentan hallar su forma moderna. La persistencia de un sistema feudal y rezagado que preserva formas de labor arcaicas impide que fluyan los mandatos del progreso. A su vez, esta estructura económica coexiste con una cultura formada por lo occidental y lo ancestral, el pasado español, la influencia europea, la supervivencia de las culturas indígenas y la emergencia de una burguesía criolla y mestiza, como lo describe Gladys Valencia en *El círculo modernista ecuatoriano*. Es precisamente la época modernista la que pone de manifiesto de manera más explícita las “paradojas de la modernidad” en estas sociedades. Gangotena, Moro –Huidobro en menor medida–, se inician en este contexto, y son estas formas más o menos incipientes de desarrollo urbano las que pueblan su imaginario y los sitúan social y culturalmente:

[...] las élites modernizadoras del Ecuador vivieron dos mundos.

Por un lado, el de la periferia, el pueblo ahorcado cercano al mundo del concertaje en el interior de la hacienda, o del sembrador de la Costa, el mismo que les daba la condición de exportadores y les concedía riqueza y poder. Y, por otro lado, el centro, las ciudades atravesadas por signos de innovación e infraestructura bancaria, comercial, como Quito y Guayaquil

y las grandes metrópolis urbanas de Europa, donde concurrían con la facilidad de pertenecer al selecto grupo de la burguesía. París y Londres, entre otras, fueron ciudades donde educaron a sus hijos, donde estos representaron los intereses comerciales de sus extensos dominios territoriales. Así, en Europa residieron gran parte del año, bajo la condición de consumidores. (Valencia 30)

Dicha condición periférica se extrema en las sierras andinas, cuya producción estaba destinada al autoabastecimiento, pues eran los puertos los que gozaban de mayor conexión con el exterior. Lima estaba más conectada que Quito, por ejemplo. La ciudad muestra un pasado que resiste, un presente con varias capas yuxtapuestas y un futuro que difícilmente se adivina como forma del progreso. Sólo pocas familias disfrutaban de la “verdadera” modernidad al trasladarse temporalmente a Europa, como lo hicieron los Gangotena Fernández Salvador. El paso de la ciudad andina a la metrópoli europea constituía un cambio radical.

Valencia rescata de Pedro Fermín Cevallos una reveladora escena de la ciudad andina y las convergencias de los signos modernos con las presencias ancestrales. A propósito de la ciudad de Quito en 1861, Cevallos relata:

Hay días en que esta plaza presenta a la vista de los extranjeros la caprichosa unión de muchos hombres de costumbres i vestidos diferentes; pues se ven cruzando i confundidos aquí y allí al pisaverde vestido a lo parisiense, al campesino o chagra con zamarrones o chaquicaras, al indio de las serranías con cuzma i capisayo, a las bolsiconas con zapatos de raso i en pernetas, o con el pie descalzo, a los indios del Oriente, medio

cubiertos con una especie de escapularios que no pasan del ombligo, calzones que no llegan a los muslos i pintados el rostro y piernas con achiote. (Cevallos qtd. Valencia 28)

Esta composición, pintoresca como parece, lleva en sí tensiones que pasan irresueltas al siglo XX. Éstas hacen de la vida moderna andina una confluencia de los más variados signos de un rompecabezas cuyos bordes deben ensamblarse de manera forzada a fin de plasmar una imagen más o menos articulada de la realidad: el indígena proveniente de la Amazonía, sustraído casi del todo de la vida occidental, recorre la misma plaza que el poeta de capa y sombrero. A diferencia de la plaza europea, la plaza andina presenta combinaciones inesperadas de habitantes. En esta desconcertante diversidad, la modernidad se expresa como un progreso siempre diferido, que tarda en llegar hasta pasada la mitad del siglo XX, según sitúa Eduardo Kingman la consolidación de la vida moderna en Quito:

La sociedad quiteña asistió a partir de los años treinta (y hasta la década del sesenta), a un complejo proceso de transición de lo que denominamos una ciudad patriarcal, o señorial, a una ciudad moderna, o a lo que se entendía por moderno en las condiciones de nuestros países en esa época. Los años treinta constituyen el punto de partida o de despegue en ese tránsito. (290)

Kingman reproduce, además, el relato de un viajero europeo que pasa por Ecuador en 1914 y pone de manifiesto la cualidad paródica de una sociedad poco moderna en su deseo de mostrarse en consonancia con su tiempo: “El deseo de que se los considere como ‘muy civilizados’ se demuestra a veces con rasgos de verdadera quijotería. Suelen

desplegar un exceso de cortesía y amabilidad para con el forastero, como es posible que no se la encuentre en ninguna parte del mundo.” (110). La breve anécdota ilustra el deseo de estas pequeñas sociedades de insertarse en el cauce moderno, el cual las lleva a crear una versión desdibujada de sí mismas que evidencia aun más sus desfases.

Cuando Alfredo Gangotena y su familia retornan a Quito, los acompaña un grupo de invitados, entre los que se halla el poeta francés de origen belga Henri Michaux. Producto de su estadía es su diario de viaje *Ecuador*, publicado en París en 1928. Una vez instalado con la familia Gangotena en su finca de Puembo, en las afueras de Quito, Michaux percibe en los ecuatorianos los mismos gestos descritos por el viajero alemán. Ve en ellos una actitud provinciana ansiosa de exhibir su refinamiento para disimular su retraso. La idea que plasma de Quito en su diario raya en la caricatura:

¡Pero Quito! La sofocación misma. [...]

Y bueno, justamente, no hay calles en Quito, no hay más que salones, y ahí adentro uno se saluda: “Señorita, hijillo; mi queridísimo, buenas tardes, buenos días, mucho gusto de...” Se saludan a perpetuidad, sin esperanza de jamás terminar, y según la costumbre de aquí, se dan de palmadas, se lanzan en los brazos uno de otro, volcándose como toneles mal conducidos. (84)

En la descripción sarcástica de los rituales civilizatorios Michaux expresa la desconfianza de la mirada europea respecto a aquello en que se van convirtiendo las ciudades americanas. La escena es un desordenado intento de urbanidad. En general, su descripción del país se puede leer como la descripción de un desfase. El ecuatoriano parece tener, según Michaux, una relación poco racional con su entorno: “El ecuatoriano

de las mesetas tiene respecto a su país un sentimiento montenegrino, como si no existiera más que su pequeña franja de terreno. El resto es misterio y peligro.” (88) El país, por su parte, es “conservador, obstinado, nada audaz. Por demás el menos americano de América [...]” (89), quizá el menos moderno de los modernos. *Ecuador* refleja lo que debió experimentar Gangotena, la misma frustración y sensación de encierro. A diferencia de Michaux, el poeta ecuatoriano tenía que quedarse en Ecuador.

En general, la circunstancia de los poetas bilingües andinos se halla marcada por la coexistencia problemática de sentidos que la modernidad va encontrando en sus países. Esta profusión consiste en la voluntad de inscribir un discurso ávido de borrar lo que no es moderno, con lo cual genera desigualdades como las que se ven en la plaza descrita por Cevallos. El desarrollo desfasado lleva a estos escritores a plantearse posiciones disidentes respecto a su realidad, que no concuerdan con las interpretaciones generales del medio intelectual respecto al indio y la tierra. Tanto Moro como Huidobro se pronunciaron abiertamente contra los discursos dominantes, y aunque Gangotena permaneció en silencio, su poesía expresó el desconcierto que le provocaba la discusión de su tiempo.

En los países con presencia indígena fuerte, el indigenismo se impuso paulatinamente como clave de interpretación de su realidad y discurso vindicativo. La brecha entre el progreso y lo ancestral evidencia la necesidad de buscar esclarecimientos, y el discurso literario se convierte en una plataforma para ello: “la literatura funcionaba como una de las formas de cumplir deberes políticos, de identificarse con los grupos militantes que estudiaban la realidad” (Oviedo 425). En general, la ideología de izquierdas y la narrativa confluyen en la novela y en la pintura indigenistas como las

formas más frecuentes de representación del indio, y se convierten en un poderoso instrumento político de restitución:

El género pasaba por su hora de amargura colectiva y de patetismo social, que debía conducir a la fe ideológica. Hacia los años treinta, con *El tungsteno* (1931) de César Vallejo y *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, esta tendencia hallaría su más vehemente expresión: la novela indigenista y antiimperialista concebida como un instrumento directo para la lucha política de nuestros pueblos. (425)

En este contexto, el intelectual americano se definía por su inclinación ideológica. Se legitimaba en la acción política, o por lo menos en pronunciamientos frecuentes respecto a la realidad social. En los países andinos, en donde los pueblos indígenas son un fragmento fundamental de la población, la hora del indigenismo marcó un norte obligado para el escritor. En sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, José Carlos Mariátegui define dicho escenario en función de los cambios profundos en las relaciones económicas en América: “Si el indio ocupa el primer plano en la literatura y el arte peruanos no será, seguramente, por su interés literario o plástico, sino porque las fuerzas nuevas y el impulso vital de la nación tienden a reivindicarlo.” (45) El objeto estético ya no es preponderantemente estético, sino social.

Dicho impulso estableció una corriente de pensamiento, creación y acción llamada a representar e interpretar al indígena. Lo que César Moro y Alfredo Gangotena vieron muy pronto fue que el indigenismo también era una construcción. Muchos autores y pintores indigenistas no eran indígenas. Algunos, como Icaza, habían crecido en haciendas y habían sido testigos de la explotación. Pero el discurso indigenista venía de

los sectores intelectuales de izquierda, y no de los pueblos indígenas. Pocos lo cuestionaron abiertamente por medio de su obra, como Moro.

Por otro lado, los escritores vanguardistas también optaron por la militancia en los partidos socialistas de algunos países. Aunque no siempre expresaron en su obra su preocupación explícita por el problema indígena, demostraban su adhesión en acciones de otra naturaleza, por ejemplo mediante el periodismo o la publicación de panfletos. En Ecuador, Hugo Mayo, Pablo Palacio, son un ejemplo de ello. Por otro lado, varios escritores llegaron a renegar del mandato estético de las vanguardias en nombre de la conciencia social, sin ver cómo la vanguardia atravesaba el indigenismo –si se piensa en lo grotesco de *Huasipungo*, se lo puede asociar con imágenes de Buñuel–.

En general, en este contexto los escritores e intelectuales plegaron al compromiso social, y pocos lo cuestionaron. Una vez que se habían visibilizado las relaciones de desigualdad y la iniquidad a la que se había arrojado a los indígenas, y también a los pueblos negros y amazónicos, el realismo social se imponía como el camino a seguir para representar estos conflictos. Quienes no adhirieron al indigenismo o al realismo de todas maneras eran afines a su imperativo en mayor o menor medida, y si no lo vertían en su trabajo literario, lo compensaban en sus acciones políticas. Respecto a la región en general, el panorama era más o menos semejante. Salvando las diferencias, los imperativos de la conciencia social recorrían el continente:

En las décadas del veinte y treinta la única manera legítima de escribir, si el poeta no quería hacer poesía “vieja”, poesía modernista, era la vanguardista, pero ya a mediados del treinta aparece el Realismo Socialista, y los mismos poetas líderes de las vanguardias, que han sido

reconocidos como nuestros poetas mayores, Neruda y Vallejo, se autocritican su periodo vanguardista [...] el vanguardismo tiene que compartir el espacio literario con las propuestas del realismo socialista.

(Pérez 93)

En Ecuador, el giro de algunos vanguardistas hacia la literatura social siguió un camino similar. Frente a la profusión de estilos e inquietudes estéticas, se imponía la realidad de un país agrícola, marcado por levantamientos, desigualdades y tensiones sociales. A lo largo de su obra, Agustín Cueva se preocupó por exponer la literatura ecuatoriana desde ese ángulo y relacionarla con los cambios sociales que atravesó el Ecuador en la primera mitad del siglo XX. Cueva describía, además, a los nuevos actores de esta época:

[...] la toma del poder político por la burguesía, con la consiguiente merma de privilegios, antes omnímodos, de la aristocracia terrateniente; y, en general, la creación de un contexto social más elástico, que permitirá el paulatino ascenso del mestizo, abriendo nuevas posibilidades para la clase media en todos los campos. (Cueva 40)

Pensar en el acto estético desde fuera de estas coordenadas suponía un desafío. En Ecuador, si bien coexistían el entusiasmo dadaísta de Falconí Villagómez y la vuelta a las formas clásicas de Gonzalo Escudero, dominaba la presencia del indigenismo con sus postulados políticos, aun si era para rebelarse contra él, en medio de la plétora de corrientes artísticas en circulación durante los veinte y treinta.

Quien se desviaba de estas líneas generales era visto como decadente. En efecto, la producción literaria en Ecuador halló expresiones ajenas al momento indigenista. El diplomático y escritor Gonzalo Zaldumbide, iniciador de Alfredo Gangotena en los

círculos sociales de París, empezó a escribir su novela *Égloga trágica* en 1909. Su representación de los Andes y del indígena es aun más romántica y bucólica que la *Cumandá* de Juan León Mera. En general, la visión de Zaldumbide negaba por completo la realidad americana. En 1927, afirmó en una entrevista:

El americanismo literario tiene algo de ridículo. Se quiere a todo trance vestirnos de plumas y taparrabos, queriendo con eso hacernos parecer más originales. [...] Dígase lo que se quiera, nosotros tenemos más de europeos que de los indios. [...] Todo lo que somos, malo o bueno, lo hemos recibido de Europa, estamos atados a nuestros orígenes europeos por mil lazos indestructibles. (Zaldumbide qtd. Robles 149)

El nosotros de Zaldumbide, como lo enfatiza Humberto Robles (148), es problemático en tanto se reduce a un pequeño resto criollo de la situación colonial que prefería vivir en su fantasía europeizante. En los años cincuenta, al hacer un recuento de la literatura escapista, como se la llamaba, Alfredo Pareja Diezcanseco caracterizaba irónicamente a escritores como Zaldumbide:

¿Por qué no hablaron estos poetas de su tierra? Pues porque no veían en ella consistencia nacional, disimulaban el amor materno en el deseo de huir a otros mundos de mágico atractivo y llegaron así al país de la muerte. Aquí no había elegancia. Los señores hacían sembrar papas o cosechaban cacao, olían en el viento las lluvias para las siembras, y se marchaban con los sacos llenos a vivir en París. (Pareja qtd. Cueva 41)

Marchar lejos de los problemas de la realidad nacional suponía una marginación. Alfredo Gangotena no estuvo en Ecuador durante los veinte. Por otro lado, la llegada a Quito en

1928 con una obra escrita casi exclusivamente en francés fue suficiente para colocarlo fuera del diálogo literario.

Finalmente, el rechazo se extremó cuando el poeta expresó su turbación frente al retorno a Ecuador en *Absence. 1928-1930*. Allí, hizo abierto su conflicto en relación con su nueva realidad, y la manera violenta con que se expresaba puso en guardia a sus contemporáneos, quienes prefirieron guardar silencio frente a la obra. De hecho, como lo afirma Berchenko, *Orogénie* es “la única obra de Gangotena que posee un corpus de textos críticos. Los tres otros volúmenes, como ya se ha señalado, aparecieron en la más total indiferencia.” (178) En este fragmento de *Absence. 1928-1930* (II 136), el mundo andino se presenta como una dimensión hostil, incomprensible y remota. Gangotena plasma su angustia frente a la realidad impenetrable del indio:

¿Pero quién golpea con violencia a mi puerta?

¿Sois vos de nuevo, engalanado de plumas y de palmas,

Señor Inca Túpac Yupanqui?

¿Qué tenéis que revelarnos con tanta premura?

Me provocáis, envuelto en sombras, el efecto de acosarme,

De acosarme y de manteneros al este,

Siempre al este terrible de mi pensamiento.

.....

¿Y vos, Señor Inca, venís a interrumpir y balbucir vuestro lenguaje

abstruso, y a dirigírmelo como una cosa hecha sólo de sonidos?

La realidad de los Andes insiste expresada en la imagen del inca y confronta al poeta con un mundo abrumador. Esta presencia exuberante se impone en los bordes de su pensamiento como un delirio, y lo fuerza a escuchar la realidad en que ahora habita.

Los balbuceos del inca son ruidos que se interponen entre él y la escritura, pero se han convertido en materia del poema. Este fragmento se halla escrito en francés, lo cual extrema el efecto de la imagen de los ruidos abstrusos, como si el poeta buscara huir de ellos al volcar su pesadilla en una lengua desconocida para el inca. Al negarlo como realidad, el poeta crea al indio en su poema, le termina dando sustancia, como si aceptara su inmersión en el Hades.

El universo de símbolos de la angustia y desolación que aparece en el poemario no tuvo repercusión en la literatura ecuatoriana. Aún se hallaban presentes los rezagos del modernismo y de las estéticas finiseculares, mientras el realismo y el indigenismo ganaban terreno. No se puede advertir en estas circunstancias un lugar habitable para un poeta como Gangotena, “que marchó solo en una aventura filosófica, religiosa y poética absolutamente extraña, extemporánea en su medio” (Carvajal, *Extrañamiento* 215).

Entre los pocos escritores andinos que optaron por abrir un frente contra el indigenismo y que, como Gangotena, buscaron caminos disidentes, se halla César Moro. A diferencia de Gangotena, Moro lo hizo en su prosa y de manera categórica. El primer gesto que llama la atención en Lima es su cambio de nombre: “[...] César Moro fue bautizado como Alfredo Quíspez Asín, que cambiaría en las actas legales en 1923. Su rebautizo fue tan radical que el nuevo nombre fue impuesto no sólo a sus amigos, sino también a su familia” (Favaron 12). El cambio no se debe al rechazo de los rastros

indígenas en su nombre, sino a una reinención de sí mismo. Parte de dicha ruptura es su adhesión al surrealismo.

Moro era un anti-indigenista en el Perú, y esto lo colocaba en una posición complicada. Su postura criticaba los intentos del Perú por consolidar un arte propio a través de la estética indigenista. Esta corriente, que representaba para los países andinos la posibilidad de pensarse desde sus condiciones propias, era para Moro una señal de “vaguedad débil mental” (3). En varias publicaciones, Moro se manifestó contra el indigenismo como forma dominante del arte americano y criticó el esfuerzo desmedido que hizo esta corriente por diferenciarse del centro de la cultura:

En el Perú, país sin tradición pictórica, la barbarie pobre que nos caracteriza como conjunto se empeña, afanosamente, por crear dentro de la horrible penuria de recursos, una pretendida pintura que no tenga nada que ver con la pintura europea; es decir, que en lugar de las rollizas bretonas, holandesas y demás suizas que poblaron otrora la pintura en Europa, tendremos ahora indios a granel. [...] Toda la gama de intelectuales en el Perú quiere levantar las nuevas murallas chinas que nos aíslen de Europa sin reflexionar un instante que si Europa es decadente, nosotros intelectualmente, no somos sino un pobre reflejo de esa decadencia (3)

Para Moro, el indigenismo constituía un intento exacerbado de la búsqueda de la forma americana. En ese deseo, terminaba por definirse sin remedio por oposición a la cultura europea occidental. Por otro lado, al tener raíces indígenas, el poeta se negaba a convertirse en objeto de una representación desvirtuada y pintoresca, que era, según él, lo

que hacía el indigenismo. Moro criticaba los intentos del indigenismo de retratar la miseria del indio, que se volvía patética pues no mostraba sino ese aspecto. Además, el poeta reconocía la imposibilidad de pensar un arte íntegramente ajeno a los dictados occidentales: el intento de romper con Europa sólo empujaba al arte americano a una incoherencia estética y cultural. Sus ataques tuvieron consecuencias similares a las que vivió Gangotena en Ecuador. El estigma del afrancesamiento cayó también sobre él: “¡Guay! Del que en mi país se atreva a mirar el mundo con ojos que no sean de un denodado pintor indigenista o los del escritor folklórico, inmediatamente es tratado de extranjerizante, afrancesado y enemigo acérrimo del indio” (3).

En cuanto a Vicente Huidobro, aparece como contrapunto de sus pares ecuatoriano y peruano. Su bilingüismo no representa un conflicto de escisión. Tradujo sus poemas al francés a fin de integrarse al panorama literario europeo, y mantuvo con la lengua francesa una “relación mimética de una suerte de travestimiento más o menos feliz: sus poemas por ahora saben decir en francés lo que ya saben decir en castellano” (Rojas 49). El bilingüismo en Huidobro fue una estrategia traductora para atribuirse el creacionismo, que se disputó con Pierre Reverdy. Eso sólo podía hacerlo en francés. Su *Horizon carré* (1917) circuló en Francia con poemas anteriores traducidos al francés, y con otros estéticamente “actualizados”.

Huidobro también fue visto como un “poeta francés nacido en Santiago de Chile” (Rojas 73). Su proyecto de llevar el creacionismo a Francia y girar temporalmente hacia el francés le ganó la acusación de afrancesado, como él mismo lo relata en 1924: “Allá [en Chile] se me acusa de antipatriota, porque aparezco en las antologías francesas como poeta francés” (qtd. Goic 75). Pero esto no le impidió incorporarse al medio intelectual

chileno y convertirse en una figura pública. Huidobro combatió desde el francés y el español, desde el comunismo y la imagen de antipatriota, con la misma actitud iconoclasta de muchos vanguardistas en París.

El poeta chileno desarrolló una actividad política importante e incluso llegó a ser candidato a la presidencia de Chile, al punto de que su pensamiento ha sido concebido como un “creacionismo político” (Binns 113), postura que manifiesta la voluntad de Huidobro de renovar Chile en todos los ámbitos. “Quiero ir a Chile para hacer la revolución. [...] Si me dejaran veinte años con mi querido Chile en mis solas manos, ya vería usted qué bello poema yo haría” (Huidobro qtd. Binns 113). Convertir una nación en poema, llevar lo poético a lo político, eran las virtudes del creacionismo según Huidobro. Éstas radicaban, ante todo, en su capacidad de ruptura y reconstrucción, en su facultad demoledora como demostración de poder de invención. Para él, la fuerza hacedora de la vanguardia debía expandirse a todos los ámbitos.

En “El creacionismo”, Huidobro se defendió contra las respuestas que recibió en Europa acerca de la inviabilidad de su estética. Su proyecto consistía en la conquista de todos los reinos del Universo por parte del escritor para crear uno propio y absoluto, que no guardara ninguna relación referencial con la realidad: “Si el hombre ha sometido para sí a los tres reinos de la naturaleza, el reino mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué razón no podrá agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones?” (*Obras* 732). En términos políticos y creacionistas, esto suponía la primacía del artista sobre todo un mundo como, por ejemplo, la nación-poema chilena.

Por otro lado, la obra francesa de Huidobro y su reflexión frente a lo americano, chileno y universal halla puntos de contacto con el anhelo de Moro de internacionalizar la

poesía peruana por medio del surrealismo y de rechazar expresiones locales como el indigenismo. El creacionismo constituye una voluntad categórica de renovación que no se limita a lo poético sino que se extiende a lo artístico, lo social, aún lo político. El viaje hacia el sentido en términos creacionistas implica un acto inaugural y de irrupción en los órdenes instaurados –la tradición literaria, la cultura, el orden político chileno–.

Huidobro, a diferencia de Moro, no renegó del español, pero sí de Chile. Su problema no eran los límites de la lengua sino los límites de la cultura. En estas distintas versiones del poeta bilingüe en relación con su contexto, se puede percibir cuán retirado permaneció Gangotena de las controversias de su tiempo. Si Moro y Huidobro cuestionaban y hacían explícita su crítica, Gangotena no tenía otra plataforma que el acto poético, pues no se conocen de él pronunciamientos sociales ni políticos (la única excepción es su trabajo como vocero en Ecuador de la Resistencia francesa durante la II Guerra Mundial). Como Du Rels, Gangotena sirvió en breves misiones diplomáticas. A diferencia del boliviano, no las utilizó para desempeñarse como figura pública.

La preocupación en Gangotena es individual, no social, y ese repliegue hacia el interior es considerado un gesto decadente, no sólo en Ecuador sino en América. “El drama humano tiene hoy, como en las tragedias griegas, un coro multitudinario”, dice Mariátegui en 1930, y añade que el personaje principal de esa literatura debe ser “la muchedumbre” (*Ensayos* 29), no la voz interior del poeta. Mientras Mariátegui e Icaza apuestan por el personaje colectivo y se vuelcan a lo americano, Gangotena se desvía por otros derroteros. Su búsqueda de sentido inquiera, más bien, el drama del hombre solitario, escindido entre el mandato de modernidad absoluta de Rimbaud y los espacios remotos que le presentan los Andes.

1.4. EL DESAVENIR. LA LENGUA FRANCESA COMO PUNTO DE FUGA

Una dimensión importante de la modernidad de la región andina es el establecimiento de la educación bajo los modelos europeos, como el liceo, la escuela normal o el politécnico. En Ecuador, predominó el modelo francés a partir de la importación de profesores y órdenes religiosas por parte de Gabriel García Moreno hacia fines del siglo XIX^v. La educación de matriz francesa que formó a las clases acomodadas de estos países condujo al desarrollo de una élite intelectual responsable de varios factores, desde la puesta al día en el gusto hasta una incidencia de gran magnitud en el desarrollo nacional. Artistas, políticos, científicos e intelectuales pasaron por estos establecimientos educativos. Este fue uno de los factores en contribuir a la aparición de escritores bilingües. Aunque todo ello no sea suficiente para crear itinerarios tan particulares como los de estos escritores, sin embargo, la educación en la lengua y en la cultura francesas sentó bases de cambio.

Para que un escritor se convierta en escritor bilingüe, debe haber una predisposición dada por cuestionamientos, viajes intelectuales y físicos y cierto deseo de conversión. Este sujeto debe poner en suspenso una parte de sí mismo, empezando por su lengua materna, para emprender un camino de exploración en otra. Si para muchos Francia es una patria simbólica, para él será una apropiación, y la convertirá en el lugar de su experiencia vital. En dicha apropiación y en la impugnación a su propio medio, el

escritor bilingüe muestra otra cara de la modernidad de esta época, imperceptible por hallarse a la sombra de los discursos dominantes. Él constituye en sí mismo un cuestionamiento a los límites que la cultura nacional impone según el discurso del poder, y mientras más afianza su gesto, más desestabiliza la idea de pertenencia a su lengua y a su cultura.

Du Rels, Huidobro, Moro y Gangotena confirman una problemática común que busca legitimar tanto el acto de escritura como la existencia en sí desde fuera de los bordes nacionales. Estos poetas buscan dotar de sentido su experiencia vital apostando por el viaje a París y la adopción temporal del francés. El suyo es, precisamente, un viaje hacia el sentido entendido como un triple desplazamiento: de lugar, de lengua y de estética, elementos indisociables que avanzan simultáneamente en busca de la afirmación del autor y del texto. La obra de estos poetas se funda en el cuestionamiento y la distancia de la identidad asignada por su nacionalidad. Esta reconfiguración deliberada de la existencia es lo que Georges Bataille llama experiencia:

[...] un viaje al cabo de lo posible del hombre. No todos pueden hacerlo, pero si lo hacen, esto supone que han sido negadas las autoridades, los valores existentes que limitan lo posible. De tal manera que es negación de otros valores, de otras autoridades; la experiencia que tiene existencia positiva se convierte ella misma positivamente en el valor y la autoridad. (19)

El viaje es sobre todo interior, o mejor dicho, para que constituya realmente una experiencia, el viaje físico debe responder a la apertura consciente o inconsciente del poeta a una conmoción. Desencadena una travesía interior sin condicionamientos, la cual

dará paso, a su vez, a un bilingüismo interno compuesto por varios pares: lenguas, culturas, desfases y, sobre todo, una escisión interior que antecede a las otras simultaneidades. La existencia positiva –en términos de Bataille–, el viaje hacia el bilingüismo, no es casual. Es el resultado de un largo proceso de diferenciación de lo que se puede ver como un factor de disidencia presente en estos poetas. Para que se afirme lo positivo, debe tener lugar una ruptura:

A menudo es difícil determinar en qué medida la “migración lingüística” es puramente casual y provocada por circunstancias externas, si es guiada por necesidades inconscientes más profundas o –aún más precisamente– si las circunstancias externas se han puesto al servicio de necesidades defensivas internas. (Amati-Mehler, Argentieri, Canestri 171)

Para que acontezca el cambio de lengua en la escritura, el poeta bilingüe debe haber negado con anterioridad, en mayor o menor medida, la lengua y la cultura que le habían sido asignadas. La “necesidad defensiva” en este horizonte bien puede ser la vivencia de la modernidad conflictiva descrita anteriormente, una tensión permanente que ve en el francés una oportunidad de síntesis, o por lo menos de desvío temporal de dicha tensión.

En factores como el cambio de nombre en Moro y su lucha contra el indigenismo; el hallazgo de una nueva vida como poeta para Gangotena; la exportación del creacionismo en Huidobro; la orfandad en Du Rels, la “migración lingüística” (González 2007) responde a una realidad interiorizada como conflicto más allá de la circunstancia exterior. El poeta bilingüe se ve obligado a emprender en una tentativa para su experiencia vital que le permita dotarla de una coherencia renovada. Por ende, el poema

escrito en una segunda lengua constituye en sí mismo un valor, pues es lo que legitima la existencia del poeta.

Moro, Gangotena, Du Rels, Huidobro, experimentan una marginalidad particular al emprender su itinerario, pues se apartan de su medio por vía de una diferencia riesgosa. La escritura en francés y el vínculo con Francia suponen una postura extranjerizante que hace de los afrancesados sujetos marginados por su medio. Quien practica el afrancesamiento, a los ojos de su cultura, es demonizado por la intencionalidad con que vive la experiencia de otra cultura. Hay algo de impúdico en la pasión hacia la otra lengua, deseada, no natural, y tomada en detrimento de la propia.

La existencia de estos poetas sitúa coordenadas alternativas para la literatura. Ellos visibilizan una zona que también habla de lo nacional, pero desde la disidencia. Los hechos biográficos del desarraigo, el bilingüismo y la disidencia aparecen a partir de su cuestionamiento a la estética dominante y al deseo de sustituir los accidentes de nacimiento por una existencia literaria imaginada en París. Por esa razón, el viaje físico no es necesariamente el primer desencadenante del estado de apartamiento, sino algo que promete una forma coherente y un sentido legítimo a dicho estado, ya latente en el interior. El exilio es “una condición mental más que material”, como la define Paul Ilie respecto al escritor expatriado:

La pregunta que planteo es si las estructuras internas del exilio no son las fundamentales, siendo la locación geográfica de importancia secundaria. [...] el exilio es un estado mental cuyas emociones y valores responden a la separación y ruptura como condiciones en sí mismas. (2)

La definición de Ilie confirma la interpretación de “migración lingüística” expuesta anteriormente. En el escritor bilingüe la necesidad de exilio es tan marcada que se convierte en el único recurso posible a fin de “salvaguardar tanto su capacidad de expresión creativa como su propia supervivencia psíquica” (Amati-Mehler, Argentieri, Canestri 178). Si bien París es el centro de la experiencia, también es de cierta forma un signo de posibilidad pura, más allá de su dimensión concreta. La ciudad se convierte en algo interior, como la fiesta móvil de la que hablaba Hemingway, pero con otras cualidades. París es el viaje a lo posible. De esta manera, hay dos aspectos de la expatriación. El primero, hacia lo desconocido, es potenciador, mientras la vuelta al origen, un confinamiento, se convierte en una pérdida. También en relación con el exilio el escritor ocupa un lugar conflictivo, ya sea en París o en los Andes.

Sin duda, la etapa parisina de cada uno de estos autores es decisiva en cuanto transforma de manera definitiva su percepción del mundo. La cotidianidad, las publicaciones y la dinámica cultural en la ciudad enriquecen su presente en una convergencia entre el deseo, la vida y la escritura: un sentido. Esa situación, que alterna entre el deslumbramiento, la posibilidad de vivir el francés y el deseo de convertirse en poetas de expresión francesa, termina por constituir un domicilio. La configuración de su circunstancia parisina los dota de una existencia aparentemente plena, sobre todo cuando la lengua se muestra hospitalaria. Pero siguen siendo extraterritoriales. Kristeva describe la fantasía de la extranjería sin dejar duda de la naturaleza ilusoria de su condición:

Milagro de la carne y del pensamiento, el banquete de la hospitalidad es la utopía de los extranjeros: cosmopolitismo de un momento, fraternidad de los comensales que apaciguan y obligan sus diferencias, el

banquete está fuera del tiempo. Se imagina eterno en la embriaguez de aquellos que ignoran, sin embargo, su fragilidad provisoria. (23)

Kristeva narra el vértigo de la vida parisina que deslumbró a muchos poetas a lo largo del siglo XX. Pero muchos de ellos jamás se convirtieron en franceses, ni se quedaron en la fantasía parisina. Al relatar su ruptura con Gertrude Stein en *A Moveable Feast*, Hemingway hace eco de los adioses de muchos escritores que dejaron la ciudad a fines de los veinte. La depresión económica acabó, en parte, con el sueño de París, y confirmó lo ilusorio de la situación única e intensamente fructífera de esa década.

Ciertamente, hay una transformación real de estos escritores en poetas de expresión francesa, pero la acompaña una condición conflictiva. La lengua francesa como subterfugio para la reinención de la circunstancia personal destinada a la creación de una obra poética no puede evadir el conflicto de la una identidad escindida.

1.5. MATRICIAL. EL ESCRITOR BILINGÜE Y LA NACIÓN

El hecho de apartarse de la cultura propia para adentrarse en otra cuestiona aspectos de la realidad como la nacionalidad, la pertenencia y el territorio. La escritura producida a partir del desarraigo impugna el proyecto nacional como proveedor de una identidad preconcebida a través de una lengua garante de un sentimiento de pertenencia. Con ello, pone en entredicho valores considerados naturales y no históricos. Uno de los fundamentos de la idea de nación es la lengua: “No fue sino hasta el surgimiento de los Estados nación modernos cuando las lenguas nativas se convirtieron en lenguas nacionales, y por ende una posesión cultural privilegiada” (Firmat 1). Al hablar de escritores bilingües, se impone un contraste geográfico y político: el español y el francés ponen de manifiesto los cambios efectivos que implica el viaje de los Andes a Francia.

La impugnación por parte del escritor bilingüe, por tanto, se extiende a lo nacional, no en las temáticas, sino en el gesto mismo de la escritura que se aparta de la lengua adjudicada como un valor en sí: “La lealtad a la lengua puede ser definida, pues, como un principio [...] en nombre del cual la gente se congrega a sí misma y con sus co-hablantes consciente y explícitamente para resistir cambios” (Weinreich 99). El escritor bilingüe rompe con la congregación y pone de manifiesto la fragilidad de una comunidad lingüística que se piensa estable.

En reacción a la idea cohesiva de nación y nacionalidad se crean espacios liminales de no pertenencia o de pertenencia conflictiva a la identidad impuesta a cada sujeto con su nacimiento. La idea de nacionalidad es la matriz desde la cual parte la cultura para crear un espacio limítrofe, el mismo que para el autor bilingüe constituye un lugar de impugnación, pero que, al mismo tiempo, le impide romper con todos los lazos preexistentes. ¿Qué hacer con la primera lengua y con la infancia? Quien cuestiona dichos factores se coloca en un borde desde el cual evidencia los límites de ese perímetro dado y, al mismo tiempo, se ve ante la imposibilidad de elegir uno de sus lados. Por tanto, el acto del bilingüismo se transforma en una acrobacia.

Los antecedentes de estos vínculos se remontan al nacimiento mismo de las naciones americanas. A medida que se desarrollan los proyectos republicanos en el siglo XIX, tiene lugar de manera paralela el inicio de un correlato literario. El desarrollo de la nación se extiende, sobre todo, a la narrativa, y ésta emprende un camino exegético y representativo a fin de explicar las coordenadas históricas de su tiempo y su geografía.

A su llegada, el modernismo rompe con el deber apologético y explicativo de la escritura y se vuelca hacia la dimensión de lo individual. De esta manera el poeta moderno americano va encontrando su lugar, no sin llevar a cabo su lucha en una sociedad en formación, en un intento firme por separarse de la palabra “recompensada y protegida por el Estado”, como la define Gottfried Benn (27) respecto al sujeto moderno europeo. Las repúblicas americanas no han cumplido cien años cuando sus poetas nacidos hacia el último cuarto de siglo van forjando un lugar de autonomía en donde pueda tener lugar la escritura poética. La mentada “torre de marfil”, defensa tenaz del espacio interior, toma numerosas formas que con frecuencia intentan escapar de las

obligaciones literarias impuestas por el medio oficial. Dicho proceso le impone al artista la tarea de repensarse en el espacio de la realidad finisecular americana. “Tras todo ello se oculta el dilema más difícil: la grandeza artística ¿puede ser efectiva en la historia?, ¿interviene en el proceso del devenir?” (Benn 46).

En el contexto americano, la idea del intelectual orgánico en la creación y desarrollo de la nación se ve en la figura de Andrés Bello o José Martí, en quienes confluyen una preocupación nacional y una conciencia individual. Por otro lado, una sensibilidad transformada y preocupada por el orden cultural internacional hará que surjan figuras como la de Rubén Darío –“brillante trasvasador al español de los valores [...] de otras culturas, en particular la francesa”, como lo define Ángel Rama (12)–. Darío no sólo abre el espacio del artista moderno, sino que, además, pone de manifiesto las afinidades entre lo americano, lo francés y lo español, y defiende el derecho de nutrirse de varias fuentes y definirse a sí mismo como poeta. Bello, Martí, Darío, configuran de cierta manera un relato de la sensibilidad del escritor americano. Son momentos que pueden ordenarse como una sucesión, en los cuales la práctica de la escritura y la autonomía respecto a lo nacional describen una trayectoria hacia la interioridad del poeta.

Esquemática como suena esta línea, marca los cambios del escritor en su relación con el mundo, aunque dicho cambio esté dado por retrocesos, desvíos y tensiones. Aunque es parte del movimiento del progreso y sus nuevas manifestaciones contribuyen en gran medida a la formación de su sensibilidad, en determinado momento el artista debe separarse de lo colectivo y afirmar su valor desde una exterioridad. Gottfried Benn marca dicha actitud como elemento fundamental en la constitución de este yo:

Que la tarea y la vocación del gran hombre, del poeta, no puede consistir jamás en prestar servicios a su tiempo o en preparar su camino; que su grandeza estriba más bien en no adaptarse a sus condiciones sociales, que existe un abismo, que él representa el abismo bajo el asfalto de la civilización [...] que se deja abismar más profundamente en una suerte de fiebre recurrente y parto precipitado hacia el interior, hacia estratos inferiores [...] (49)

En el siglo XX, el espacio para el artista moderno que el modernismo había preparado habría de contribuir al apareamiento de escritores deliberadamente distantes de lo nacional. En lo que concierne a los escritores bilingües de este trabajo, el viaje hacia el sentido buscando los estratos inferiores a los que se refiere Benn se extremará al punto del autoexilio, como se ha mencionado. La separación de su contexto será categórica en Moro y en Gangotena, y el abismo, insalvable. La vocación del artista moderno que describe Benn coincide con la situación vanguardista, de la cual se nutren tanto Gangotena como Moro y Huidobro.

Tanto en el modernismo como en el paso hacia vanguardias posteriores, estos escritores reconocieron la presencia de una tradición central en la formación de su gusto. Las libertades que se habían tomado al separarse de su contexto los llevaban a crear nuevas filiaciones. Ya en el movimiento modernista Ángel Rama veía que, de entre las estéticas disponibles, la francesa era la que contribuía mayormente a la formación de la subjetividad de los escritores americanos: “Darío se disculpa porque al escribir los textos de *Azul*... no estaba ‘à la page’ y aún desconocía el movimiento simbolista, que era la ley europea de esos años.” (Rama 36)

En cuanto a Darío, su figura añade un tercer elemento a la relación transatlántica entre América y París. Su obra llevó a cuestionar la pertenencia de la literatura americana a los cánones de la literatura española. Con él, se abría un espacio autónomo para los escritores americanos, y eso condujo a ciertos autores españoles a reflexionar en torno a las relaciones literarias entre América y España.

Con ocasión de la aparición de *Azul*, Juan Valera le escribió a Darío la carta en la que lo definió por su “galicismo mental”. Valera veía en los cuentos de Darío mayor afrancesamiento que en su poesía, y le dijo en dos ocasiones que esos relatos parecían “escritos en París”, mientras que sus poemas eran más españoles, aunque “no recuerdan a ningún poeta español, ni antiguo, ni de nuestros días” (Valera, 225). En cuanto a *Azul* como totalidad, Valera reconoció el valor de la matriz francesa, pero no dejó de reclamar para las letras españolas y europeas el reconocimiento por parte de la literatura americana de una posibilidad estética:

Con el galicismo mental de usted no he sido sólo indulgente, sino que le he aplaudido por lo perfecto. Con todo, yo aplaudiría muchísimo más si con esa ilustración francesa que en usted hay, se combinasen la inglesa, la alemana, la italiana, ¿y por qué no la española también? Al cabo, el árbol de nuestra ciencia no ha envejecido tanto que aún no pueda prestar jugo, ni sus ramas son tan cortas ni están tan secas que no puedan retoñar como mugrones del otro lado del Atlántico. (Valera 236)

Ante la yuxtaposición de matrices presentes en *Azul*, la española y la francesa, Valera emprendió una vindicación de las letras españolas y defendió su capacidad de mantener una continuidad con la producción textual del continente americano, aunque seguía

concibiendo esta relación como de origen y derivación. Darío no sólo renovó las letras americanas sino que además puso en crisis a la literatura española al interrumpir esta relación de matriz y reproducción. Su poesía se nutrió de la tradición francesa y luego volvió a América. A pesar de la filiación de Darío con la poesía española y con el Siglo de Oro, Valera veía en su galicismo mental una ruptura profunda; probablemente vislumbraba el gesto socavador de Darío de lo que había sido la poesía en español en ese momento.

No es casual que años más tarde, en 1908, Miguel de Unamuno defienda el lugar de las letras españolas y, además, muestre su preocupación por el “afrancesamiento” en España y en América: “La influencia francesa no ha pasado aquí nunca de la epidermis y apenas ha tenido acción en lo íntimo del carácter nacional. Ha sido y es una influencia mucho más superficial y pasajera de lo que se cree. Nuestros escritores afrancesados no son populares” (152).

En su voluntad de relativizar la injerencia de la cultura francesa en la literatura española se puede percibir la preocupación de Unamuno por el lugar de España en la producción textual en español en relación con Francia. Es Julio Saavedra quien lo lleva a estas reflexiones al afirmar en una conferencia que ““por la literatura y no por la fuerza de las armas, Francia ha impreso su sello en América, en España misma y en el mundo entero”, añadiendo que ‘la civilización de Chile fue casi exclusivamente francesa en el siglo XIX’” (Saavedra qtd. Unamuno 152). Unamuno responde restando importancia a Francia en el mundo hispánico, atribuyéndole un influjo superficial: “No, lo francés no ha sido aquí nunca popular, ni puede serlo. Y no puede serlo por la radical y profunda divergencia, y hasta contradicción, que hay entre el genio francés y el español” (153).

Lo hispanoamericano *es*, a pesar de la posible matriz francesa. La preocupación de Unamuno por desplazar a Francia del panorama español y americano es, justamente, una medida del alcance de esta influencia. Según sus palabras, la literatura americana logra consolidarse a pesar del factor francés:

Y algún día he de escribir sobre el supuesto afrancesamiento de las literaturas hispanoamericanas, y cómo los que ahí perduran y siguen leyéndose tienen poco de afrancesados y en lo que de ello tengan se les lee, no por eso, sino a pesar de eso. Sarmiento, profeso hispanófobo y no menos profeso francófilo, era radicalmente español y nada francés de espíritu. (Unamuno 153)

La afirmación de Saavedra da cuenta del antiespañolismo presente en un continente americano en plena búsqueda de identidad. Aun en el siglo XX, España es juzgada por sus acciones durante la situación colonial, pero la presencia de Francia no es parte de una operación de sustitución. Y si lo es, se trata de una sustitución más deliberada.

En las reflexiones de Saavedra y Unamuno puede verse que Francia y la constante reflexión en torno a su influencia ocupan un lugar central en el contexto americano y español. Ya sea el antiespañolismo americano que busca un nuevo referente, la francofilia inspirada por 1789 o la preocupación frente a la influencia en la cultura, Francia está siempre presente en el horizonte del pensamiento y la literatura en lengua española. El triángulo Francia-España-América y la cuestión de la influencia dejan ver otro aspecto de la francofilia y el bilingüismo: la preocupación por la presencia de la literatura española en la americana le da una dimensión transatlántica al problema del escritor bilingüe. No se trata ya solamente de conflictos a escala nacional, sino de un cambio de orden.

1.6. ACCIDENTES DEL AFRANCESAMIENTO

El origen marcado por el nacimiento y la nacionalidad se vuelve insuficiente porque no alcanza un sentido pleno, por ende, es necesario construirse uno propio. En su viaje hacia el sentido, Du Rels, Huidobro, Gangotena y Moro experimentaron lo que Gilles Deleuze define como la coexistencia de una dimensión pasada y una por venir, sin presente posible: “Identidad infinita de dos sentidos a la vez, del futuro y del pasado, de la víspera y del día siguiente” (*Lógica* 9). En su pasado, estos escritores no encuentran posibilidad suficiente para sus proyectos poéticos. Entonces se muestra disponible como vía alterna un sistema que ofrece la posibilidad de reorganizar la existencia: la cultura francesa. Por lo tanto, no hay relación entre el pasado y el presente, sino sólo entre el pasado y el futuro, lo cual hace del presente algo siempre diferido.

La identidad infinita en que avanza la existencia se da por vía de una disrupción en la biografía para continuarla en una cultura ajena, de la que es necesario apropiarse paulatinamente. Los escritores bilingües desterritorializan la relación entre el francés y la poesía, socavan la idea del derecho exclusivo a escribir en esa lengua y se introducen en una tradición que aun en el siglo XX sigue viéndose como monolítica, como la veía Anatole France.

Esta práctica de usurpación, escritura imperfecta y establecimiento de linajes deliberados con la literatura francesa, se aproxima a lo que Gilles Deleuze y Félix

Guattari definieron como literatura menor respecto a la escritura en alemán de Franz Kafka: “no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (28). Mediante la práctica de dicha literatura menor, los poetas bilingües americanos ponen en evidencia un uso extranjero de la lengua. Se abren a la escritura en francés al tiempo que se ven limitados por las deficiencias de sus destrezas lingüísticas y se hacen corregir y traducir con frecuencia. Juan Gris corrige las versiones de Huidobro, aunque ninguno de los dos tenga conocimientos avanzados del francés en ese momento. La escritura se ve enrarecida por la convivencia asimétrica y desbalanceada de dos lenguas en el poeta. Esta es justamente la práctica del bilingüismo como literatura menor, que no se apoya en la noción de corrección, sino en el deseo de pertenencia a un contexto y en el acto de apropiación de ese deseo.

El poema producido por el escritor bilingüe está escrito en una sola lengua. Hay una tensión entre ambos sistemas expresivos, como se ha mencionado, al tiempo que una potencia. Aunque adopte la forma del francés o del español y se materialice en una sola lengua, el poema se halla poblado por presencias siempre dobles. De allí sale un signo desdoblado en significados, sonidos y ecos. En este contexto, el signo múltiple explota no sólo en los experimentos vanguardistas sino en la escritura de los extranjeros en general. La lengua francesa es llevada a sus límites y, de cierta manera, liberada de su propia forma: “[...] el lenguaje comprensible es atravesado por una línea de fuga, para liberar una materia viva expresiva que habla por sí misma y ya no tiene necesidad de estar formada” (Deleuze y Guattari 35).

La materia viva del francés se presta a experimentos poéticos, asociaciones y ritmos nuevos producidos por autores que no pertenecen a su sistema. El poeta de

condición bilingüe trae a su expresión en francés una sensibilidad formada en otra lengua, y con ello afirma que es posible escribir en ella incorporando la imperfección y la apropiación.

Al reconfigurarse, la obra bilingüe se crea antecedentes inesperados, influencias improbables y reinventa una historia que, de haber tenido lugar en la lengua materna, habría sido contada de otra manera. El escritor que cambia de lengua altera el trazo de su constelación. En “Kafka y sus precursores”, Borges relata lo que podría ser la historia de Moro o de Gangotena: “En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría.” (88) En la tradición de la poesía francesa se halla en potencia la obra de estos poetas, el germen de su literatura menor. Gangotena alteró la obra de Mallarmé y de Rimbaud, Moro transformó el surrealismo que le sucedería y Huidobro alteró el futuro de la vanguardia llevando el creacionismo a Europa. “El hecho es que cada escritor crea sus precursores” (Borges 89), y estos poetas también trazaron su propia genealogía y su descendencia, invirtiendo pasados y futuros. De ahí que se pueda rastrear incluso lo gangoteneano en Mallarmé.

Como en el caso de Kafka y la coexistencia del checo y alemán, para poner en práctica la literatura menor es necesario que exista un camino de apertura hacia la posibilidad de crearse una nueva ascendencia. En el caso de América Latina, se hallan algunos hechos que pueden haber contribuido a la creación de esta correspondencia entre el poeta americano, el francés y París y que datan de unos siglos atrás^{vi}, desde la Revolución francesa hasta el americanismo como disciplina académica de importancia en Francia en el siglo XX. Los caminos trazados por la historia suelen abrir caminos a la

literatura y viceversa. Para el caso de la literatura menor, cabe considerar estos hechos en su asimetría. Mientras los escritores bilingües americanos se dedicaban a cultivar sus lazos con París, Francia los conocía a medias.

La mencionada *Revue de l'Amérique latine* (1922-1932) recogió gran parte de la producción de los escritores americanos, ya fuera por medio de la traducción o, como en el caso de Gangotena y Moro, en sus versiones originales en francés. El fundador de la revista, Ernest Martinenche, había creado el americanismo como un campo autónomo de estudios. También estaba la revista *Annales* (1928), a cargo de Lucien Febvre y Marc Bloch, que estableció “un programa de investigaciones en el que América Latina aparece como un ‘campo privilegiado de estudios’” (Febvre qtd. Fell 310). Estos son dos ejemplos del interés por América y, en la literatura, por la producción de los americanos.

Sin embargo, a pesar de estos procesos, América Latina siguió siendo para Europa un continente telúrico y primitivo, y también exótico y paradisíaco. En la percepción general, se trataba de una geografía más que de un mundo. Si por un lado existía interés por lo americano, por otro persistía la idea eurocentrista de América de origen hegeliano. En *La razón en la historia*, al afirmar la determinación de la geografía en el espíritu de los pueblos, Hegel hacía de América un lugar no apto para el desarrollo del pensamiento. Según afirmaba, “en los lugares en que la naturaleza es demasiado poderosa, es más difícil liberarse. [...] Chile y Perú son estrechas bandas costeras, no tienen civilización” (Hegel 271). América era el nuevo “laboratorio”, en palabras de Lucien Febvre, pero también era una remota selva.

Un siglo más tarde, Michaux expresó el mismo desconcierto que Hegel. Hasta ese extremo persistía la imagen perturbadora de América, que se extendía a sus habitantes.

En *Ecuador*, el autor describía el país y la cultura por medio de fragmentos: tierra, tempestad, indios, montañas, no llegaban a componer un mundo. Esta percepción era compartida por Gangotena, él mismo un ecuatoriano. Ambos veían en las fuerzas del mundo natural la imposibilidad de un mundo cultural coherente. Las tempestades, las montañas y la exuberancia de Ecuador impedían escribir y pensar, como Michaux le relató en varias cartas a su editor, Jean Paulhan, quien esperaba los avances del diario en París. Michaux hacía eco de otro viajero que vio en estas latitudes un mundo amorfo, a pesar de su fascinación por su geografía. Alexander von Humboldt recorrió la región andina entre 1799 y 1804. En *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*, hizo precisiones acerca de la cultura y del habitante de las sierras andinas que podrían haber sido, en 1928, una entrada en el diario de Michaux:

No conozco ninguna raza de hombres que al parecer tengan menos imaginación. Cuando un indio llega a un cierto grado de cultura, manifiesta una grande facilidad para aprender [...] pero no manifiesta esta vivacidad de imaginación, este colorido de pasión, este arte de crear y producir que caracteriza a los pueblos del mediodía de Europa y a diversas tribus de negros africanos. (149)

La pasividad que Humboldt veía en los Andes y que repite en varias de sus obras es lo que Michaux percibe al sentir la cercanía de lo indígena. Henri Michaux era valón. Como Gangotena, adoptó el francés como lengua de escritura, y renegó para siempre de Bélgica. Michaux nunca había salido de Europa hasta que decidió acompañar a Gangotena a América. Más tarde llegó hasta Asia y África. En *Ecuador* puede verse que su comprensión del mundo se reduce en ese entonces a la idea europea de civilización.

Al otro lado del espejo, los mismos intelectuales que, al igual que Gangotena, se sentían como europeos desterrados en los Andes, eran percibidos en Europa según esas mismas concepciones decimonónicas de América. Los intelectuales hispanoamericanos debían luchar con frecuencia contra la imagen de *rastaquouères*. Su proveniencia creaba desconcierto y alimentaba la relación ya conflictiva con sus orígenes, que mantenían a la sombra de su voluntad cosmopolita. “[...] Los hispanoamericanos que visitaban París en el fin de siglo estaban dominados por el ‘complejo parisino’ y expuestos a la imputación de rastacueros [...]” (Colombi 23). La práctica de la literatura menor venía acompañada por la sombra del origen americano aun en el siglo XX. La defensa de la escritura en francés y la percepción a la que estos escritores estaban sujetos hacía más impetuoso su gesto de desterritorialización de la lengua y la literatura francesas.

Sin embargo, dentro de la situación siempre escindida de estos escritores, al crearse un espacio en Francia, otro desaparecía en América. Por un lado, Francia se presentaba como la “salvación” de sí mismos, aun a pesar de su percepción de rastacueros. Del deseo declarado por el francés surgía la anomalía del afrancesamiento. Esta inclinación era problemática en tanto dejaba en segundo plano la cultura propia. Los escritores reconocidos como afrancesados en sus países eran considerados antiamericanos y burgueses, sobre todo a raíz de la consolidación del realismo social.

Benjamín Carrión, eminencia gris de la cultura ecuatoriana, desterró del espacio literario a autores que consideraba decadentes. En su *Índice de la poesía ecuatoriana contemporánea* (1936), ignoró deliberadamente a Alfredo Gangotena. Para Carrión, el amor por Francia no tenía sustancia, se limitaba al

deseo de París, a la que llaman *Lutecia* [...], poetas salidos de una aristocracia criolla cuya imitación irreflexiva es refinada. Una aristocracia criolla, acomodada, que hoy como ayer es solamente capaz de apreciar en sus viajes a Europa la última creación de los modistos, la última novedad en los *dancings*, y el último vicio elegante (Carrión qtd. Berchenko 128).

Intelectuales como Gonzalo Zaldumbide habían contribuido a alimentar la asociación de los “afrancesados” con la decadencia. En la *Revue de l’Amérique latine*, Zaldumbide le daba a Carrión las razones perfectas para abismar la brecha entre unos y otros: “Nosotros somos europeos exilados, aunque sin añoranzas del corazón, con el espíritu constantemente dirigido hacia las riberas de Europa. [...] nuestra vida intelectual se halla siempre en espera de los galeones” (57). Al otro lado del Atlántico, los países de las mesetas les resultaban fascinantes a los artistas franceses. Para ellos, los escritores andinos eran un resultado sorprendente de una cultura de la que sólo vislumbraban su dimensión geográfica.

En su significado, “afrancesamiento” denota un proceso de transformación fallida. El querer-ser del afrancesado es una falta de pudor, un simulacro y una impostura. Como una máscara, el afrancesado exhibe lo que no es. La práctica de la literatura menor, la percepción de rastacuero y el exotismo lo delatan. El escritor bilingüe se apropia activamente de esa imputación y la incorpora en sí, de ahí su marginalidad, tanto en Lutecia como en los Andes, sus antípodas. La máscara y el rostro se transforman en una sola entidad, inseparable e irreconciliable: es la forma que toman los accidentes del afrancesamiento.

1.7. AFINIDADES ELECTIVAS

El viaje hacia Europa es “una experiencia iniciática, una conmoción existencial” (Berchenko 21), que coloca al escritor entre dos espacios. Sin embargo, parece posible distraer este conflicto de simultaneidad con la ilusión de la vida en Francia. En un primer momento, en que el futuro aparece bajo la forma de París, el pasado que quieren dejar atrás estos poetas no deja de insistir, en la lengua, en la memoria y en la falta de naturalidad en la escritura. Los hispanismos cometidos en la escritura en francés son un ejemplo de la resistencia de la memoria, en donde el error es la presencia espectral del pasado que se manifiesta en el texto.

De vuelta a los Andes, ese futuro que era Francia cobra forma de pasado, y el futuro se convierte en la pregunta permanente del cómo volver a reconstituirse en el lugar de origen que ahora resulta ajeno. Aquí, en cambio, los galicismos presentes en la escritura en español, en el segundo cambio de lengua, representan la nostalgia de la experiencia pasada.

Como se mencionó respecto de la apropiación lingüística, en los galicismos y en los hispanismos coexisten dos lenguas. Estos vocablos mixtos son simultaneidades de la memoria, dislocaciones que no conciben mundos separados y crean, por tanto, un término comprensible, descifrable, pero rechazado tanto por el español como por el francés. Estas

intervenciones del bilingüismo del escritor en el texto son su devenir, en términos de Giles Deleuze:

Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar el presente. En la medida en que esquiva el presente, el devenir no soporta la separación ni la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro. Avanzar pertenece a la esencia del devenir, tirar en los dos sentidos a la vez [...]. (27)

El avatar de estos escritores es el movimiento infinito de las identidades en juego. Su devenir, marcado por la imposibilidad de instalarse en el presente, se mueve de forma maquina. La identidad infinita es la única manera en que puede avanzar la travesía. De esta manera, el galicismo y el hispanismo son la expresión material del devenir, en donde el español y el francés, como organizaciones del sentido, tiran en dos direcciones a la vez.

La coexistencia del pasado y el presente aparece bajo la forma de las palabras híbridas y falsas, deladoras del conflicto. Ese es el devenir de un texto y de un escritor bilingües: la escisión. El espacio inestable y desgarrado que habitan se convierte en lugar de producción, en donde el poema se convierte en vía de una búsqueda interior al constituir una indagación en el lenguaje:

Si el lenguaje es un instrumento de cognición, el acto de escribir un poema se convierte en un acto de exploración, de conocimiento. Esta es en gran medida la función que los escritores del siglo XX atribuyen a su arte. El arte quiere asumir ‘la función del conocimiento’, según Hermann Broch”. (Waldrop 11)

El escritor bilingüe se introduce en el francés dentro de una permanente “rivalidad interior”, como define Adolfo Costa Du Rels la escritura en *El drama del escritor bilingüe* (qtd. Querejazu 45). Es necesario sobrellevar la coexistencia de dos lenguas a partir de las cuales se ha creado una falsa propiedad. La búsqueda de conocimiento es también un intento permanente por producir sentido, no sólo en la escritura.

El bilingüismo afecta todos los ámbitos de la existencia y, por lo tanto, crea una hiperconciencia del error, la duda y la dualidad como factores de la circunstancia de producción del texto. Cada uno de ellos se manifiesta en la angustia del escritor bilingüe, marcado por su dualidad: “Adolfo [Costa du Rels], antes de escribir en francés, deletreaba cada palabra mentalmente. Era una plegaria, una plegaria constante para no volver a caer en errores. Sería por eso que, más tarde, en su obra literaria, escribir para él fue una forma de orar” (Querejazu 45).

El uso del francés supone una expectativa, la espera de un cambio. La plegaria de la lengua lleva al hablante del lugar original de su existencia al lugar extranjero de expectativa. Como Du Rels, los escritores bilingües se reinventan en el francés, mediante el cual establecen una nueva sintaxis de su vida. En su propia lengua, el poeta aparentemente puede escribir con pleno sentido, pero algo lo lleva a identificar una insuficiencia. La lengua que posee no es el vehículo de su búsqueda. La escritura en francés, en cambio, poblada de reminiscencias de la propia biografía y del español, se convierte en un acto de fe a pesar de la presencia del error. El francés seduce, y la vida se ve configurada en un nuevo ensamblaje: el hecho estético, que migra hacia un contexto vanguardista internacional; el hecho lingüístico, ahora signado por una simultaneidad

problemática; y el hecho físico, que lo ha desplazado de un lugar de pertenencia hacia uno de ajenidad.

Los escritores bilingües reconstruyen su biografía provocando interrupciones en su flujo vital, giros inesperados y pequeñas demoliciones de sí mismos. Esta realidad configurada a fuerza de voluntad y elecciones permanentes es lo que Julia Kristeva entiende como acontecimiento: “el extranjero tiene tendencia a creer que él es el único en tener una biografía, es decir, una vida hecha de pruebas, ni catástrofes ni aventuras [...] una vida en donde los actos son acontecimientos, porque implican elecciones, sorpresas, rupturas, adaptaciones o ardidés, menos rutina o reposo” (17). La construcción biográfica es disruptiva y está marcada por la peripecia, que toma las formas de la acrobacia y el enmascaramiento, como se mencionó anteriormente.

La producción de sentido, que se cristaliza en el poema, se hace en un espacio de inestabilidad. En la superficie fija del texto se agitan lenguas, mundos y dudas. Esto resulta paradójico, pues la escritura no es una garantía de certeza. No hay un límite nítido entre pasado y futuro, español y francés, el yo y en quien se convierte. La materia fija del texto está dada, a la vez, por movimientos interiores que esquivan un sentido unívoco. Esta indeterminación, afirma Deleuze, es propia del acontecimiento:

Pues la incertidumbre personal no es una duda exterior a aquello que sucede, sino una estructura objetiva del acontecimiento en sí mismo, en tanto siempre va en dos sentidos a la vez, y divide al sujeto siguiendo esta doble dirección. La paradoja es primero aquello que destruye el buen sentido como sentido único, pero que enseguida destruye el sentido común como asignación de identidades fijas. (Deleuze 10)

El acontecer mismo genera este permanente desplazamiento en el ser del poeta bilingüe: se halla determinado por una duda que lo antecede y lo constituye. Por ello, se crea la ilusión del arribo al francés como una realidad permanente y efectiva, la tregua prometida con la que aparentemente finaliza su incertidumbre al llegar a una ciudad cargada de sentido, “acabada”.

La existencia y la escritura del poema en un francés cada vez más interiorizado fijan un nuevo orden y a la vez pasan a formar parte de un orden mayor previamente instaurado: el de la lengua francesa. Esto permite percibir una coherencia estable y cierta, según lo explica Deleuze: “El sentido es como la esfera en donde ya estoy instalado para operar las designaciones posibles, y aun pensar en las condiciones. El sentido está siempre presupuesto desde que *yo* comienzo a hablar; no podría comenzar sin esta presuposición” (42). En el acto de escritura, el poeta bilingüe hace su llegada al sistema ya organizado de la literatura francesa, de modo que sus estrategias poéticas y su producción textual, al adaptarse a dicho sistema, ven confirmado su valor. Al mismo tiempo, mediante el acto de escribir, el escritor subvierte ese orden y lo obliga a reconfigurarse.

La presuposición de que hay un sentido cuya penetración es posible desata una escritura en francés que se recrea todo el tiempo y que busca remontarse a sí misma. La ilusión del sentido permite que el poema suceda. Sin embargo, del otro lado se halla la duda frente a la lengua extranjera. Si al escribir se recurre de manera resuelta a las “designaciones posibles” presentes en el sistema literario francés, por otro lado, la duda en el uso de la lengua extranjera socava su escritura.

El problema se agudiza cuando el español, que había permanecido al margen, se presenta de nuevo como posibilidad de escritura y se constata que no hay vuelta posible. Ambas lenguas se hallan ahora atravesadas por los silencios, los desusos y las pausas. Al escuchar la sentencia de Anatole France, Du Rels se ve enfrentado a preguntas sobre sus lenguas de escritura que lo colocan en un limbo:

Muy luego me encontré frente a este problema: cuando un escritor, o el que se cree tal, por circunstancias excepcionales, ha vivido desde niño en el extranjero, adoptando como medio de expresión literaria un idioma que no es el de su país, pero que corresponde a la formación intelectual, este escritor, digo, ¿qué debe hacer al regresar a su patria? ¿Quemar lo que adoró? ¿Volver a su origen, oteando el horizonte natal con ojos casi extraños, sometándose a la dura prueba de una readaptación veloz a las exigencias del idioma que sin serlo es, al fin y al cabo, su idioma? (28)

Hasta el final de su vida, Du Rels escribía su primer manuscrito en francés y luego lo traducía al español. No volvió a confiar en su primera lengua, y el francés, que había aprendido en Córcega para borrar su origen “exótico”, le ofrecía en cambio la seguridad de haberlo aprendido formalmente. Su pregunta por la vuelta al español es reveladora de la indeterminación en que se ve inmerso el escritor bilingüe. El retorno a la lengua materna de ninguna manera supone la solución del conflicto.

1.8. DE VUELTA. EXILIO Y NUEVAS CONFLUENCIAS

La vuelta de los poetas bilingües a sus países de origen no constituye un retorno, sino una partida. Los lugares de salida y de llegada se invierten una vez que la vida ha cobrado sentido pleno en París. Gangotena ve Ecuador como un viaje al exilio:

Hombres felices de otras partes, ¡cómo añoro la frescura de vuestras
[sombras!

No sabréis nunca a qué distancia os encontráis de esta comarca de infierno
[y de esta sombría y desigual arcilla. (II 118)

Su amor por la cultura francesa y la certidumbre de haberse convertido en un poeta de expresión francesa provoca en Gangotena un fuerte quiebre a su vuelta. En Ecuador, sigue escribiendo en francés. Asimismo, su correspondencia, sus ediciones y sus acciones están dirigidas a París. La única ocasión en que actúa públicamente es cuando se convierte en vocero del comité ecuatoriano que apoya a la Resistencia Francesa una vez que se desata la Segunda Guerra Mundial en 1939. Cuando fallece es enterrado con la cruz de Lorena, que el Gobierno francés le concede por sus servicios como portavoz. Gangotena militaba por la Francia ocupada, pero su lucha también era la defensa del paraíso perdido.

Un exilio interior sume al poeta en una existencia diferida, en espera de un nuevo viaje al ahora pasado ideal. Una vez más, la identidad infinita opera en dos sentidos: la biografía parisina y su amor por Francia le impiden a Gangotena ver el Ecuador como un

lugar habitable. Allí, se dedica al ejercicio de la melancolía. “El paraíso perdido es un espejismo del pasado que él no sabrá reencontrar jamás. Lo sabe con un saber desolado” (Kristeva 20). Difícilmente sabemos cuándo dejaremos de hablar una lengua, o cuál es la última vez que escuchamos a nuestra propia voz adoptando un idioma que habíamos aceptado como forma de nuestra identidad. En Gangotena, el silencio es una dimensión terriblemente sutil de su tragedia.

Cuando Elias Canetti se instala en Inglaterra e insiste en seguir escribiendo en alemán, se da cuenta de que insiste en cultivar una lengua solitaria, casi secreta, e inútil. Este aferrarse a una lengua privada, fuera de todo uso comunitario, describe la situación en la que se vio Gangotena a su vuelta a Ecuador.

[...] el hombre que se aferró al lenguaje en que había escrito antes, sin prospecto alguno de alcanzar alguna meta exterior, debe haberse visto a sí mismo abdicando, en términos del público. No competía con nadie, estaba solo, también era un poco ridículo. Se hallaba en un aprieto, parecía desesperanzado. La gente que era testigo de su destino quizá lo consideraba un tonto, y la gente en el país de acogida, entre quienes tenía que vivir, lo vio por largo tiempo como un don nadie. (141)

Desde Quito, Gangotena siguió escribiendo en francés su poesía y su correspondencia. La escritura fuera de París era como una mutilación, a la que, sin embargo, se demoró en renunciar. Esta es otra de las razones por las cuales *Orogénie* y *Absence.1928-1930* fueron recibidos con indiferencia cuando circularon en Quito. La escritura en francés era lo que quedaba de Francia, y su gradual pérdida sumía al poeta en la desesperación. Así lo ve en el décimo fragmento de *Absence*:

No tengo recurso ni derecho a las vivificantes formas de la palabra.

Mi corazón se apaga y mi voz se estremece con un sonido de muerte,

Esta voz perdida (II 128)

La segunda edición de *Absence. 1928-1930* ya no sólo comprendía los quince fragmentos iniciales en francés, sino también dos finales en español. Con ello, Gangotena aceptaba que la escritura en español también era posible. Para 1940, ya había vuelto a su lengua materna.

Tras haber vivido en París y en México, César Moro, por su parte, volvió a Lima pesar de las advertencias de sus amigos. En una carta le escribía, aún un tanto incrédulo, a Emilio Westphalen: “¿Es en realidad tan horrible, tan abrumadora Lima? Sé que es un páramo, que lo cursi, lo mediocre, lo falso imperan sin recurso. Pero, ¿y los seres humanos? ¿O no hay un solo ser humano, no existe un solo rostro que valga el exilio?” (qtd. Favaron 57). Aceptó su suerte y empezó a enseñar francés en el colegio militar Leoncio Prado^{vii}. Su realidad era para él irreal, como lo afirma en su “Biografía peruana”: “Yo te saludo fuerza desaparecida de la que tomo la sombra por la realidad. Y acribillo la proa por la sombra. Yo no saludo sino a ti, gran sombra extranjera al país que me vio nacer” (qtd. Escobar 30). Con ello, Moro aceptaba habitar el lugar del autoexilio.

Al volver a Quito y a Lima, respectivamente, Gangotena y Moro se consideraron desterrados. Volvían “como un cadáver”, como en el poema de Gangotena. La vuelta supuso una pérdida de sentido porque desorganizó los elementos a los que habían recurrido para reinventarse: la lengua francesa, la ciudad Luz, el arte. Lo único que persistía era el poema. Ambos continuaron con su obra poética, ahora marcada aun más que antes por la presencia de los Andes.

Huidobro y Du Rels también hicieron de sus relaciones problemáticas con Chile y Bolivia un espacio de producción, no sólo poética, sino también narrativa y ensayística. La ira, el destierro y la frustración eran un motor que siguió produciendo sentidos, esta vez desde el otro lado del espejo.

En estos escritores, la geografía americana, al tomar la forma de un pequeño Hades, empezó a funcionar como una poderosa imagen. “De vuelta de los sueños”, como lo dice Gangotena en su *Absence. 1928-1930*, el despertar les ofrecía la terrible fuerza telúrica de los Andes, la hondura de las minas y un milenarismo reino mineral. Desde allí emprendían en una nueva búsqueda de sentido, esta vez marcada por un signo órfico.

2. Particiones siempre asimétricas del bilingüismo

“Aprendo la gramática de mi pensamiento solitario”

*Todo se divide en sí mismo
Samuel Beckett*

En el bilingüismo coexisten diferentes conflictos, comenzando por el más inmediato, dado por las dos lenguas que intervienen. Esta realidad fáctica y comprobable conlleva, sin embargo, derivaciones menos tangibles que terminan en fracciones de diferente naturaleza además de la lingüística. El bilingüismo implica rupturas y decisiones que suelen tomarse “a pesar de”. El escritor bilingüe se hace contra algo o alguien, ya sea la lengua, la nacionalidad, la herencia cultural, o todas ellas, como en el caso de Alfredo Gangotena. Este contramovimiento termina por configurar, como se ha mencionado, un espacio de producción textual en donde alternan dos expresiones:

Si las lenguas no existen sino en su extrapolación y su división – pura distancia, puro espaciamento–, la reflexión no puede evitar la cicatriz interior de una memoria herida por la lengua del Otro. Pero este sufrimiento es un gozne, evidencia un espacio en donde el bilingüismo, el plurilingüismo, permiten a la lengua exiliada volver a cobrar actualidad.
(Formentelli qtd. Bennani103)

Eliana Formentelli describe el bilingüismo con imágenes espaciales; en efecto, se trata de un problema de profundidad, por las fisuras que produce en el interior del sujeto. El espaciamento, por su parte, debe entenderse como coexistencia, aun si se habla o se

escribe en una lengua a la vez. El bilingüismo es una simultaneidad. La lengua en uso y la lengua en suspenso jamás están aisladas por completo, aunque la alternancia entre ambas cree una apariencia de inconexión. Su línea demarcatoria es difusa. La presencia velada del error, la potencial extrañeza de la escritura, ya sea de sintaxis, de léxico, en los modos generales de la lengua, es la manifestación del trazo borroso de dicha línea. Paradójicamente, cuando un escritor se vuelve bilingüe, el bilingüismo deja de ser una opción y pasa a ser su condición ineludible. Si bien se multiplican las opciones de la expresión, éstas se ven marcadas por la dualidad que les da sustancia.

En Alfredo Gangotena, el gozne entre el español y el francés se forma a partir de su viaje a París en 1921. Hacia 1923, el poeta se convierte en un escritor de expresión francesa, y hacia 1940 retorna al español, pocos años antes su muerte en 1944. La condición de Gangotena como poeta de doble expresión se funda en un bilingüismo vivido como una realidad ineludible, más que como una opción. El poeta adquiere conciencia de esta duplicidad ya en los inicios de su obra: “Creedme: debo soportar muchas palabras y climas / los múltiples alientos del alma desamparada” (II 106).

El bilingüismo no consiste, por tanto, en la opción por una lengua, sino en sobrellevar la convivencia compleja de dos o más de ellas en un solo sujeto, asumiendo su aglomeración. “¿Se puede salir de una lengua, sobre todo de la lengua propia, como se puede salir de un territorio, de un territorio propio, sea íntimo o nacional?” (Bounfour qtd. Bennani 145) Aunque prevalezca la pregunta por el abandono de una lengua a fin de ir en pos de otra, la condición bilingüe tiene, en realidad, forma bífida. Gangotena lo sabe cuando retorna al español. Como lo dice en “Vigilia adentro”, escrito en sus años finales, el poeta se entrega “a la reverberación de las esperas” (*Poesía* 231), a la agitación de lo

múltiple. Un factor fundamental del bilingüismo, es, por tanto, su simultaneidad. Sólo desde esta perspectiva es posible pensar en las particiones del bilingüismo en Alfredo Gangotena. El gozne, es decir, la zona de coexistencia, es tan importante como los momentos de alternancia.

Las consideraciones sucesivas parten de esta definición del bilingüismo. Desplazar el ángulo de análisis de la alternancia a la simultaneidad tiene como objetivo debilitar la jerarquía de las lenguas en coexistencia en esta obra, en donde la lengua materna y la segunda lengua se ven subvertidas. Dicha subversión desterritorializa la zona ocupada por cada lengua en relación con su tiempo y espacio. El español y el francés dejan de ser una oposición y, en conjunto, pasan a ser materia para la creación de un lenguaje personal más allá de ambos. Es el primer punto por tratar en este capítulo.

Formentelli habla de gozne, Pérez Firmat recurre a la imagen del nudo/lazo y Deleuze acuñó la categoría de la desterritorialización, todas ellas metáforas espaciales. La lengua y el sujeto son, en efecto, zonas maleables y susceptibles de transformaciones. De esta manera, en el bilingüismo se impone la pregunta por el *dónde*. En el siguiente apartado, a esta interrogante se suma otra, de tiempo. En la poesía de Alfredo Gangotena, la cesura es una dimensión espacio-temporal. Su bilingüismo se juega en los momentos de reposo del verso y en sus espacios en blanco. La aproximación a su lenguaje se desarrolla desde estas coordenadas. El bilingüismo sucedería así en un espacio liminal y en las pausas de la respiración, para luego materializarse en el lenguaje personal de Gangotena, forjado en francés o en español.

En la construcción de este lenguaje poético intervienen diferentes presencias, ideas e imágenes. Su carácter, además de múltiple, es filosófico y científico. Gangotena

estableció deliberadamente no sólo la línea de sus precursores franceses, sino también de sus afinidades en el pensamiento y en la ciencia. Tras situar las características del bilingüismo, se explora la constelación que el poeta trazó para su obra.

El punto final de este capítulo es un factor que antecede a los mencionados hasta aquí. Alfredo Gangotena estuvo enfermo gran parte de su vida. La hemofilia es un diagnóstico hipotético no confirmado. Sin embargo, es un hecho que padeció de una enfermedad. Gangotena incorporó su condición como un elemento constituyente en la construcción de su universo poético. Sin ella, no es posible entender su proyecto estético.

De esta manera, el bilingüismo en Alfredo Gangotena está dado por estos elementos: la enfermedad opera como un prisma de percepción de la realidad que conduce a la creación de una obra poética como salida estética al sufrimiento. Esta obra, fundada en una aguda conciencia de la enfermedad, es una indagación permanente por la condición humana, por lo cual elige recurrir a la filosofía y a la ciencia. Su lenguaje se materializa sobre la base del francés y del español, por tanto, es múltiple. La enfermedad, el poema como vía de conocimiento del ser y el bilingüismo conforman, así, los fundamentos de la obra de Alfredo Gangotena.

Se debe hablar de una realidad bilingüe más que de un estado bicultural porque el problema primordial se funda en el lenguaje: “para un escritor, el exilio es un suceso lingüístico” (Joseph Brodsky qtd. Pérez Firmat 20), pero su sustancia irriga la totalidad de la vida. En Gangotena, la división entre el español y el francés no es, como podría suponerse, simétrica ni estable, sino una continua medición de fuerzas conscientes e inconscientes. La balanza nunca está en reposo. La llegada a París fue fortuita, una decisión familiar y de clase, pero la adopción del francés para su poesía fue personal. Se

basó en su deslumbramiento por esa cultura y por los afectos de los que el poeta se rodeó en Francia. Su circunstancia parisina alcanzó tal plenitud, que fue casi natural el vuelco hacia esa inesperada refundación de sí mismo. Así se invirtieron en el poeta la primera y la segunda lenguas. El francés se convirtió en su lengua “materna” en tanto le dio una nueva biografía.^{viii}

En determinado momento de esta realidad pendular, la lengua materna deja de ser la primera lengua. Este segundo aspecto del bilingüismo constituye la desestabilización del escritor en tanto sujeto, pues cesan en él las identidades y lenguas fijas. Extendido este desequilibrio al acto poético, el texto se convierte en un objeto subversivo en tanto cuestiona las lenguas como asignación de una sola identidad: al subvertir, altera el orden de los factores impuestos con el nacimiento.

Durante los años de Gangotena en Francia, París era el verdadero centro del mundo. El poeta vivió la extranjería como un cosmopolitismo afortunado, capaz de sentar las bases de su experiencia literaria. A su retorno, los Andes, en cambio, fueron el descenso a un estado de turbación. Costa du Rels lo enuncia en esta imagen: “He descendido al fondo de las minas, donde los minerales vuelven locos a los hombres” (qtd. Querejazu Calvo 145). De un lado, se halla el espejismo de la pertenencia, porque escribir en francés es posible. Gangotena es admirado por su maestría. En la inversión de valores, el francés se vuelve la lengua de creación poética, reinención y sentido. El español, en cambio, permanece latente, a la espera de su turno. Este ángulo del problema está dado exactamente por los mismos elementos: el español y el francés, pero en orden contrapuesto. El español son las antípodas, y la construcción del sentido del yo sucede en

francés. La “tierra cabeza abajo” (II 34) de la poesía de Gangotena es un espacio en donde los Andes son el punto remoto que se mantiene a la sombra, como el español.

El bilingüismo tiende a considerar la lengua materna como el referente de partida para establecer relaciones, pero, en realidad, y como sucedió con Gangotena, el deslumbramiento por el francés alteró la condición de sus lenguas en contacto. Entre 1923 y 1940, Alfredo Gangotena fue un poeta de lengua francesa, y así quiso permanecer tras su vuelta a Quito en 1928. Esta subversión tuvo serias implicaciones en sus estados de ánimo, que poetizó alrededor del exilio, la muerte y la enfermedad.

Gustavo Pérez Firmat^{ix} ha descrito este conflicto en el caso de escritores bilingües que migraron del español al inglés: “Aunque para estos escritores el español es la lengua ‘materna’, en algún punto la intrusión del inglés reconfiguró la diada madre-hijo en un triángulo tenso” (5). El lazo inseparable entre la madre y el hijo opera, a la vez, como una metáfora de pertenencia en varios niveles: la nación, la cultura, comparten rasgos “maternos”, de tal manera que romper con ellos supone una transgresión grave.

Fue justamente la subversión de lenguas lo que llevó a Gangotena a producir una obra que no habría sido posible de haber hecho un uso estratégico del francés como medio de divulgación. El poeta se convirtió al francés para crear un lenguaje que era, a la vez, una refundación de sí mismo. “Derek Walcott escribe: ‘Para cambiar tu lengua, debes cambiar tu vida.’ Lo contrario también puede ser cierto: ‘Para cambiar tu vida, debes cambiar tu lengua’” (Pérez Firmat 126).

Aquí aparece lo que debe realmente entenderse como el bilingüismo de Alfredo Gangotena. De un lado, se hallan la lengua francesa, de la que se apropia con absoluta resolución, y la lengua española, latente. Del otro lado, se halla el lenguaje individual que

el poeta construye sobre la base del bilingüismo antes descrito. De esta manera, los elementos cardinales que intervienen en la circunstancia bilingüe de Gangotena son tres, y no dos: el francés más el español frente al lenguaje individual gangoteneano.

Para hablar de la poesía de Mallarmé, Maurice Blanchot desplazó el concepto del bilingüismo como oposición de sistemas lingüísticos y lo elevó a una naturaleza más compleja que rebasa el contraste –el cual parte de las lenguas como entidades autónomas–:

Con una división violenta, Mallarmé ha escindido el lenguaje en dos formas casi sin relación: una, la lengua bruta; otra, el lenguaje esencial. Tal es quizá el verdadero bilingüismo. El escritor está en camino hacia una palabra que ya no se da nunca: que habla, esperando hablar. Realiza esta marcha aproximándose cada vez más a la lengua que históricamente se le destinó, proximidad que, sin embargo, pone en tela de juicio, y a veces gravemente, su pertenencia a toda lengua natal.

¿Se piensa en varias lenguas? Se podría pensar, cada vez, en un lenguaje único que sería el lenguaje del pensamiento. Pero, finalmente, se piensa como se sueña, y es frecuente soñar en una lengua extraña: es el sueño mismo, esta argucia que nos hace hablar en un lenguaje desconocido, diverso, múltiple, oscuro en su transparencia. (*Amistad* 140)

Hay una potencia en el lenguaje que sólo se despliega en cierta poesía. La remotivación de las palabras en que Mallarmé se empeñó obstinadamente le dio al lenguaje poético la cualidad de una cifra: un sistema de correspondencias que opera fuera del dominio público. Gangotena emuló el proyecto de Mallarmé creando para sí un lenguaje que operaba, además, como un espacio propio, distanciado de los otros y de su lengua natal.

Su bilingüismo es también arquitectura, en tanto construye un reducto para la existencia. El lenguaje que describe Blanchot, múltiple y opaco, es un espacio privado para la creación, vuelve sobre sí mismo, es autorreflexivo y exclusivo.

Junto a Mallarmé, aparecen Albert Samain, San Juan de la Cruz, Paul Claudel, presencias afines que alimentan la voluntad de Gangotena de crear un lenguaje privado. Ninguno de estos autores escribió su obra en dos lenguas. En Gangotena y los escritores bilingües, oponer este “lenguaje esencial” a dos lenguas “brutas”, y no sólo una, le da a su expresión una densidad particular.

Como se mencionado reiteradamente, el corpus de Alfredo Gangotena se forja en dualidades que, partiendo del francés o del español, rebasan el sistema de la lengua para convertirse en una construcción única. Dicha construcción debe fijar sus propias motivaciones y significados. Para ello, es necesario que se circunscriba a un número finito de signos que articularán su coherencia. Por ello, es necesario leer la poesía de Gangotena como un alfabeto con su propia sintaxis. Desmontar los temas e imágenes recurrentes y asignarles una valoración abre claves insospechadas que han permanecido ocultas por largo tiempo. El lenguaje de esta poesía no es profuso, es decir, se inscribe en un número limitado de símbolos, imágenes y fragmentos, los cuales, en su reiteración, van apareciendo como letras con un valor específico. He aquí otra cualidad arquitectónica de la poesía de Gangotena: la medida.

El carácter de un alfabeto es limitado porque asegura en la combinación de sus letras una lógica interna. Debe contar con un conjunto repetible de signos que vayan refirmando su significado y el lugar que les corresponde a lo largo de esa repetición. El código de Gangotena se actualiza en un repertorio recurrente y limitado a través de las

letras de su alfabeto, que él mismo debe forjar. En uno de sus primeros poemas, aparece ya lo que será el proyecto de la obra gangoteneana: “Aprendo la gramática de mi pensamiento solitario” (I 29). Por su naturaleza múltiple, individual y poética, este alfabeto no es la materialización diáfana de una coherencia, sino todo lo contrario: se trata de un lenguaje hermético en donde el sentido se halla diferido y plegado. Es la forma de la fisura presente en el poeta, la imagen de su “memoria herida”. Por ello, en Gangotena, la escritura no es inmediata ni directa. La invocación a la palabra poética adopta en ocasiones el tono de una plegaria, en el anhelo de liberar el acto creador:

¡Palabra que dormitas y te demoras en los dédalos de mi oído,

Palabra, impulsa pues este grito de gracia dentro de mí!

Ayuda, por fin, a mi alma a levantarse en su deslumbrante eucaristía (II92)

La invocación de la palabra es lo único capaz de sostener la angustia. Ésta es la tensión en la poesía de Gangotena: al tiempo que el poeta busca sobrellevar su estado por medio de la escritura, lo cultiva de manera tortuosa en forma de pliegues y símbolos personales. Es la “palabra que no se da nunca”, laberíntica. El lenguaje conformado por estos signos no viene del mundo exterior, por tanto, la palabra no *llega*, sino *sale*. A través del oído, los sonidos de la realidad ingresan en el espíritu del poeta, allí se acumula el mundo. La escritura es, por tanto, el medio de transustanciación, el pan y vino en donde se materializa el espíritu en busca de sacramento. En los versos citados aparece un fundamento de esta obra: el mundo es lo que su interiorización produce en la escritura.

En la poesía de Gangotena, el símbolo como recurso de exploración sigue el camino trazado para él por Leibniz, Kant y luego Mallarmé: “[...] la noción de símbolo y de conocimiento simbólico, en los primeros momentos de la estética, derivan del

concepto de ‘conocimiento oscuro’ [...] indagación en el conocimiento sensible, referido a un dominio distinto del determinado bajo el conocimiento conceptual” (Varo Zafra 139). Hay un itinerario de la experiencia que va más allá del entendimiento diáfano de la realidad y de su ordenamiento en conceptos. Con Schelling, el entendimiento intelectual y el estético encuentran una forma, y lo simbólico se convierte en forma de expresión (Varo Zafra 140). De ahí que no se pueda trazar líneas, sino secuencias, progresiones, caminos intrincados que en lugar de mostrar el “a-b-c” de la intelección, lo rodean para construir su “a-z” personal.

En las *Metamorfosis* de Ovidio, Dédalo construyó un laberinto tan difícil que casi no logró salir de él: “innumerables de error, sus vías, y apenas él regresar/ al umbral pudo: tanta es la falacia de ese techo” (Libro Octavo). En la espera lírica están presentes las intrincaciones de ese laberinto. Entre el dédalo-palabra de Gangotena y el Dédalo arquitecto, el elemento común es la construcción de una obra compleja que se convierte en la única morada donde el ser halla una manera de transitar. El laberinto es un edificio destinado al extravío, está hecho para la duda, el retroceder y el recaminar. En un laberinto no se avanza, se camina a tientas. Es una oscuridad creada no por la ausencia de luz, sino por las infinitas encrucijadas. El símbolo también funciona como una intersección hecha para dudar y explorar posibles sentidos. La obra de Alfredo Gangotena inscribe un itinerario laberíntico en donde los significados tardan en salir cuando el poema sucede.

Para escapar de algunos laberintos, hay que crearse otros. En *El retrato de un artista adolescente*, Stephen Dedalus recurre a una imagen similar para hablar de algo que se puede extrapolar a la realidad de Alfredo Gangotena: “Cuando el alma de un

hombre nace en este país, hay redes arrojadas sobre ella para impedirle el vuelo. Me hablas de nacionalidad, de lenguaje, de religión. Yo intentaré escapar de esas redes” (Joyce^x 238). El lenguaje de Gangotena son sus dominios, que se hallan atravesados, a su vez, por redes similares a aquellas de las que Stephen Dedalus busca escapar.

El francés aparece como un paraje de esa fuga, y sirve como punto de partida y materia para el lenguaje individual del poeta. Las divisiones en el bilingüismo de Gangotena, cualesquiera que éstas sean, terminan por oponerse, de una en una o en conjuntos, a su lenguaje individual, ya sea en español o en francés. Cuando volvió al español durante los últimos años de su vida, el código del poeta se individualizó aún más, en el sentido de que potenció su hermetismo y su repertorio de imágenes se volvió más concéntrico (Pérez, *Huésped* 14). En Alfredo Gangotena, las redes y los laberintos no son sólo una cuestión de lengua, sino también de su sistema exclusivo de signos.

El lenguaje gangoteneano, construido a partir de la necesidad de sobrellevar la enfermedad, condición existencial problemática, se halla sostenido, así, en su propio alfabeto, en donde cada signo contribuye a la formación de una sintaxis forjada en el símbolo. Su bilingüismo está formado por este lenguaje en oposición a las lenguas de los otros: el español y el francés. Como obra, se trata de una arquitectura intrincada cuya posibilidad de entrada es el desciframiento paciente de los símbolos que la conforman.

2.1.CESURA Y GUIÑOL

La lengua única no es una lengua. Lo Único, de lo cual participan los hombres como la sola verdad materna posible (materna, es decir, común) siempre está ya dividido: en el instante preciso en que alcanzan la palabra única, deben tomar partido, y elegir una lengua.
Giorgio Agamben

Si, como lo afirma Blanchot, el lenguaje esencial, intrincado y elusivo se halla siempre aguardando, la pregunta es entonces, por el lugar de dicha espera. Éste es uno de los temas recurrentes en la poesía de Gangotena. La palabra invocada, el laberinto que dormita en su oído, se halla en potencia, animada por las lenguas y los mundos que coexisten en el interior del poeta. En Alfredo Gangotena, la dimensión interior es siempre concreta y material. Al invocar la palabra, también tiene lugar una invocación al cuerpo: “Alinea, oh frente, el asalto de las venas/ Incertezas, pensamientos de la eterna espera” (II 67). El ordenamiento del pensamiento a punto de salir en el poema es impreciso, y cuando se cristaliza en el texto, no hace más que hallar una forma para mantener su naturaleza diferida: la forma del laberinto. Ésta es la única posibilidad de la escritura, allí el poeta se juega el sentido al establecer su defensa de las redes del mundo:

La salvación está aquí: en esta espera vigorosa,
en esta voz vehemente donde el alma,
tal un ala de luz^{xi}, vuela delante de la visión. (II 82)

La conciencia se manifiesta en la escritura, adopta una forma luminosa que anuncia el advenimiento de un sentido, un ala de luz. Esta retórica aparentemente celestial busca, en

realidad, la concreción de la luz que ilumina los cuerpos para poder percibir y comprender el mundo, por eso se halla allí la salvación, aunque el sentido que se persigue evada al poema.

Todo esto aún no responde a la pregunta del *dónde*. La espera lírica es decisiva en la poesía de Gangotena. En ella se organiza el pensamiento y por ella cruzan las lenguas y los mundos a punto de ser poetizados. En qué lengua pensaba el poeta antes de escribir, si tenía lugar una traducción interna o una escritura directa, son interrogantes decisivas.

¿Cuál es la línea que divide una traducción interna de una escritura directa? ¿Se piensa sólo en una lengua? En sus reflexiones sobre el bilingüismo, en donde curiosamente habla también de salvación –su obra se titula *La lengua salvada. Historia de una juventud*–, Elias Canetti fija este trabajo en lo que Blanchot llama la lengua extraña del sueño, o del pensamiento, único lugar donde puede hablarse: en el “dédalo del oído”: “No tengo la impresión de estar cambiando o transformando nada, en absoluto. No es como la traducción literaria de un libro de una lengua a otra; es una traducción que ha tenido lugar espontáneamente, en mi inconsciente” (Canetti qtd. Amati Mehler, Argentieri, Canestri 191).

En una expresión bilingüe no necesariamente prevalece la operación traductora de la transformación deliberada de un texto. Hay una etapa anterior que no se halla en el ámbito de lo consciente, cuando sucede la liberación de los mundos simultáneos en juego, que se permean uno a otro. Canetti habla del inconsciente, Blanchot, del lenguaje del pensamiento, y Gangotena recurre al mundo del sueño: “Mi palabra te guiará en la aventura del sueño” (II 84). El “lenguaje oscuro en su transparencia”, en torno al cual

Blanchot especula, es un cruce de mundos, un momento a partir del cual se organizan las claves y sentidos del poema.

Este momento silente, a la espera, pre-poético, está incorporado, sin embargo, en el poema mismo. La espera lírica y la aparición del lenguaje múltiple y plegado del poeta bilingüe suceden en la cesura: “En vuestra cesura, oh pasos hacia el azur, / Resplandecen las secretas luces del año” (II 70). La naturaleza de esta poesía y su bilingüismo se definen en la pausa, cuando el pensamiento selecciona para su materialización el francés o el español, y dentro de uno o de otro, alberga su propio lenguaje. El bilingüismo en la obra de Alfredo Gangotena sucede entre verso y verso, donde brilla la luz como forma secreta de la realidad.

Hölderlin ve lo más profundo del pensamiento en la cesura: “la palabra pura, la interrupción antirrítmica, que se opone, en el punto culminante, a la sucesión y al hechizo de las representaciones, a fin de que se vuelva manifiesta, en el lugar de su alternancia, la representación misma” (qtd. Agamben *Prose* 27). Para Hölderlin, la encarnación del mundo en la imagen no tiene otra posibilidad que el enmascaramiento, el simulacro de la representación. En Gangotena, el lenguaje encarna en el símbolo, única manera de buscar un sentido en una realidad escindida. La cesura en esta poesía bilingüe alberga una “palabra pura”, aunque intervenida por las lenguas en juego.

En esta poesía, el símbolo es la medida del tiempo y el medio de indagación. La cesura, el espacio en donde se aguarda: “Mis labios prohibidos/ en suspenso” (II 170). La voz, que se tarda en salir, también es una forma de la pausa. Algo se anuncia y vendrá a romper el silencio y la interdicción de la voz del poeta. En *Nuit*, aparecen también imágenes como ésta, en donde aparece una palabra demorada que, a la vez, se convierte

en tiempo: “Mi rostro sumiso a la ablación de las palabras” (II 172). La poesía se debe extirpar del interior pero, al mismo tiempo, el poeta no puede hacer nada sino permanecer fiel, a la espera. No es mediante horas, días, ni años como se mide el tiempo, sino a través de la aparición de las imágenes que forman el símbolo. Los labios en suspenso, el semblante fiel al arribo de la palabra poética, guardan un silencio habitado por el pensar y la imagen que se prepara para materializarse en el lenguaje. Es el pensamiento: “Para el poeta, la cesura del verso, el elemento que dota de una parada en seco al impulso métrico de la voz, no es otra cosa que el pensamiento” (Agamben *Prose* 26).

Las pausas que se permite la escritura son treguas del sentido, instantes entre las formas que va tomando la idea. Se trata de estados: el poeta dirige su mirada al espacio que opera como antesala del sentido, en el mínimo instante entre dos momentos. La cesura se halla habitada por los ecos múltiples de las lenguas que convergen en su lenguaje individual. En la obra gangoteneana, ésta constituye el momento máximo de indeterminación, es decir, de bilingüismo. Cada palabra surge del pensamiento hacia la encrucijada entre dos lenguas, dos historias y múltiples correspondencias, intrazables e indisociables. El bilingüismo tiene lugar en la cesura.

La perplejidad que habita en ella y que da lugar al bilingüismo no separa lenguas ni mundos. Aunque Gangotena seleccione, de manera lógica, el francés o el español para la escritura, la tensión de su obra radica en la multiplicidad de su lenguaje poético. Cabe hablar de aporía, pues se debe pensar la realidad bilingüe como un solo lenguaje, expresado, sin remedio, en una lengua. Es así, en su unicidad, como Paul Celan concibe el bilingüismo, que destaca en su naturaleza paradójica: “Yo no creo en el bilingüismo en poesía. Existe, sí, una lengua doble” (qtd. Agamben *Prose* 30). Para Celan, la

característica doble de cierta poesía contemporánea se debe a la fragmentación del gusto moderno, “tanto políglota como policromo”, y así se convierte en un signo de su tiempo. Pero frente a esta dispersión, la escritura poética debe canalizarse en su tarea única: “La poesía es la unicidad en tanto destino del lenguaje. Entonces no puede ser [...] la duplicidad” (30). Con esta afirmación, Celan defiende la elección del alemán para su escritura, dentro del cual se preserva la existencia de la lengua de la poesía. Esto sucede también en Gangotena, que forja la gramática de su pensamiento más allá del francés y del español.

El carácter paradójico de la unicidad del lenguaje poético escindido aparece expresado en una poderosa imagen de “Carême”, poema de *Orogénie*, el primer volumen de Gangotena. La voz del poeta se ha dividido, y esa es la única posibilidad de la escritura: “Yo aplaco mi sed en la cantimplora del ventrílocuo” (II 35). Gangotena crea una voz que parece venida de otro lado, impostada fuera de su lugar natural. Sin embargo, es justamente esa facultad de convertirse en ventrílocuo lo que permite el surgimiento de la expresión gangoteneana: el artificio creado sobre la plataforma bilingüe del francés y el español da lugar a una voz desplazada que sale de dos cuerpos, dos expresiones, pero que es una sola y en donde no es posible distinguir al ventrílocuo del guiñol. Lo que sí se expone por completo es el artificio: como en la escena del ventrílocuo y su marioneta, los dos cuerpos de la escritura se muestran juntos y dejan ver la impostación de la voz, que en la poesía gangoteneana es una reescritura extranjera de la tradición de la poesía francesa y, más adelante, la reapropiación del español desde un lenguaje particular, cruzado por el francés. La gramática del pensamiento solitario es la gramática del ventrílocuo, creador de voces impostoras. Como las de un impostor, las

voces de la poesía de Alfredo Gangotena se atribuyen cualidades usurpadas y, con ello, forman una nueva naturaleza.

Se ha mencionado el segundo cambio de lengua en Alfredo Gangotena. Si bien hay una etapa inicial de escritura en español, entre 1918 y 1922^{xii}, la segunda, a partir de 1940, no puede considerarse, en rigor, una vuelta. Para ese entonces, el universo poético de Gangotena se ha consolidado, y de los primeros ensayos no queda casi nada. Su migración al español hacia fines de la década del treinta es, en realidad, una tentativa inaugural, y la búsqueda de su propio lenguaje en aquella lengua suya antes incuestionada. La transformación de Alfredo Gangotena en poeta bilingüe abandona toda posibilidad de pertenencia, ya sea al español o al francés. Ni siquiera París permanece como paraíso perdido.

El motivo literario de la travesía se origina en el discurso homérico. Ulises es el viajero por excelencia, por quien el viaje se convierte metáfora de la vida y la extranjería (Khatibi^{xiii} 11). A diferencia de Ulises, en Gangotena no hay Ítaca. No hay retorno posible. La vuelta física y forzada a Quito crea un desfase interior, pues es París lo que persiste en la memoria. Más que un Ulises, Alfredo Gangotena es un Dédalo no sólo en perpetua construcción de laberintos, sino también de alas para abandonarlos. Los puntos de partida y de llegada, como las lenguas, se invierten. Así, la medida del tiempo en los Andes está dada por un compás de espera, y Quito es una antesala para un posible regreso a “la región de los sueños”. Sin embargo, esta posibilidad también se anula cuando el poeta constata que no hay lugar alguno al que volver. Una anécdota amorosa ilustra el signo trágico de su vida:

Llega 1936, Gangotena se encuentra bien [de salud] y acepta un cargo de diplomático en París. [...] Colmado de esperanza, vuelve a la región de los sueños. Pero, por desgracia, de todo aquello que había conocido apenas queda poca cosa. Están, es cierto, la ciudad, los bulevares, el paisaje urbano tan amado, pero la atmósfera ha cambiado. Es un mundo diferente. Además, el círculo de amigos, los pares, los otros poetas, ya no están. La única ilusión que lo sostiene durante este periodo es la posibilidad de conocer a Marie Lalou. (Berchenko 160)

El poeta permaneció en París cerca de un año. Durante ese tiempo, continuó la relación epistolar que había iniciado desde Quito con la poeta francesa Marie Lalou años antes. París era la ciudad deseada pero también el encuentro con la Amada de sus poemas *Cruautés* y *Jocaste*, de los años treinta. Su destinataria, Lalou, le había escrito a Gangotena una carta a fin de hacerle conocer su admiración por *Orogénie*, y esto derivó en una pasión amorosa. Una vez que Gangotena pudo volver a París, estaba seguro e impaciente de conocerla en persona: “El 15 de abril de 1936, le envía un mensaje apremiante: ‘Heme aquí, de vuelta en Francia, a París, cerca de ti. ¿Me permitirás el día de nuestro encuentro? Vivo de esta asombrosa esperanza. La noche íntima por compartir. Respóndeme, amor mío, ¿me has olvidado ya?’” (Berchenko 160).

Lalou se negó a ver al poeta. La etapa terminal de una mielitis aguda la había postrado. En 1936, Alfredo Gangotena volvió a Ecuador una vez más, seriamente afectado por la negativa de Marie Lalou, y por haber encontrado una París vacía e indiferente a su presencia. Al inicio de *Nuit* (1938), el poeta lamentaba el olvido en que constataba que había caído su obra en Francia: “Todo ha vivido/ La sangre fresca de los

homenajes/ [...]” (II 168). Alfredo Gangotena *había pasado*, y lo comprobó en carne propia. Uno de sus escasos amigos fieles fue, sin embargo, Jules Supervielle, quien le dedicó “Message”, en donde le daba la despedida. Este poema abre *Nuit*, y confirma el adiós de parte de los amigos del poeta:

Pienso en ti en tu meseta de alta geología,
Tú, que te abres un camino entre los Indios, los volcanes
Cabalgando al pie de los Andes en donde los espacios
Son mucho más espaciosos que en otros lados.

Pienso en ti que te encuentras solo en el mundo en tu Ecuador. (II 165)

Gangotena se había convertido en el gran ausente. Ahora el único espacio habitable eran los Andes. Con “Message”, Supervielle le confirmaba al poeta que no volvería y que Francia quedaba en el recuerdo. La última memoria que Supervielle obsequia es un encuentro en su casa de veraneo de Port-Cros. Allí se encontraban Jean Cocteau, Jean Paulhan, Max Jacob. Gangotena se reunió con ellos una última vez.

No prestes atención a tantas semanas que han pasado
Desde la última conversación de Port-Cros
Bajo la higuera que conoce Michaux y a la cual
Te hicimos venir después por los caminos del espíritu
Y sentarte en el lugar de honor
Que se le reserva al ausente. (II 165)

En 1937, Alfredo Gangotena cumplió con una corta misión diplomática en Santiago de Chile. Tras esta temporada, volvió definitivamente a Ecuador. Con ese viaje quemaba naves. Publicó *Nuit* en Bruselas en 1938, que había estado trabajando años antes, y en

1940 apareció *Tempestad secreta*, en español. Si en 1928 el viaje físico chocaba con la travesía interior que continuaba con su poesía en francés, en 1937 la vuelta a los Andes coincidía con la vuelta al español, quizá como la confirmación de un exilio autoimpuesto respecto al francés y a Francia, en donde se había convertido en “al ausente” del poema de Supervielle.

No es posible conocer las causas concretas del segundo cambio de lengua en Alfredo Gangotena. Como lo afirma Formentelli respecto de la poesía de Paul Celan, el bilingüismo sólo puede apreciarse en sus efectos y no en sus propósitos:

No me he situado en la intención de Celan [...] lo que me interesa aquí es el origen del acto poético. No he interrogado la intención [...] sino su relación con la lengua materna. Dependiendo si este acceso está abierto o cerrado, la escritura poética se encuentra modificada: hay *efectos por estudiar*. (121)

La única concreción del bilingüismo es la forma. La vuelta de Gangotena al español es una forma de la cual se pueden ver los efectos concretos, en un lenguaje individual que sigue oponiéndose al francés y español como conjunto, en un más allá poético de las lenguas.

2.2.CONSTELACIÓN^{xiv} FILOSÓFICA Y POÉTICA

En su poesía, Alfredo Gangotena recurre al símbolo y con frecuencia alcanza momentos de hermetismo. Por ello ha sido leído como un neosimbolista y un poeta hermético, aunque eso deja fuera su poesía más íntima y descarnada, en la que alcanza varios de sus momentos más altos. Adriana Castillo Berchenko ha señalado esta generalidad como un problema, pues este “lirismo reputado como hermético” (177) deja al margen aspectos importantes de su obra. Por su parte, Virginia Pérez señala en varias ocasiones que “el de Gangotena es un lenguaje hermético que expresa la densidad de una realidad opaca y yerma” (*Huésped* 51). En efecto, la poesía hermética que “busca expresar el misterio de la realidad” (51) es un signo de la obra gangoteneana, pero no el único. El hermetismo ha sido uno de sus lugares comunes, y aunque alcanza momentos oscuros, no es consistentemente hermética.

La crítica ha sistematizado la lectura de la obra de Alfredo Gangotena como algo sombrío, llamándolo “desadaptado de nacimiento” (Vacas qtd. en Arias 615), y por ende imposible de leer. También se la ha caracterizado como “misteriosa”, de actitud “insular”, “extravagante”, (Andrade 618, 619, Pavletich 620, qtd. en Arias). Es cierta la afirmación de Pérez de que el universo de Gangotena es denso, pero dispone también de umbrales para abordarlo. Frente a la cifra, en donde la expresión poética se halla mediada por la dificultad, se halla la procacidad, el cuerpo expuesto como organismo en sus

procesos y en su fisiología. En esta otra fibra de su obra, el poeta se revela por completo al exhibir su circunstancialidad, por eso su poesía es mundana: expone su intimidad consigo mismo y con la realidad más concreta.

En ella, las preocupaciones a través de las cuales se manifiesta la exploración del ser son, como las define Pérez, obsesivas y concéntricas. La obra gangoteneana tiende hacia una suma más bien limitada de temas: la enfermedad, la angustia, la poesía, el amor, el exilio y la soledad conforman, en conjunto, su carácter general. El poeta toma dichos temas como punto de partida para conformar un código que se define al mismo tiempo como simbólico y antisimbólico. Con la revelación más límpida de los estados, conviven en su obra momentos de cerrazón, en donde la búsqueda formal no permite sino percibir su escritura como forma, como experimento a secas.

Como totalidad, la obra de Alfredo Gangotena libera sus sentidos y características por medio de un lenguaje particular que irá apareciendo con rasgos definidos a partir de 1923, cuando el poeta cuenta con sólo 19 años y ha llegado a París. Ha cambiado de lengua después de una primera etapa juvenil en español. Sus primeros experimentos son aún modernistas, pero el viaje a Francia lo lleva no solamente a nutrirse de nuevas fuentes, sino a volcarse hacia el universo de una nueva lengua.

Dentro de la caracterización de esta obra como conjunto se halla el simbolismo como base y, la simbolización, como uno de los procedimientos poéticos primordiales. De manera más específica, Mallarmé y Albert Samain le proporcionan a Gangotena numerosos recursos para construir su propio código. Paul Claudel, Max Jacob, y la poesía católica francesa de los años veinte, son también una fuente con la que Gangotena alimenta la construcción de su código.

En cuanto a Albert Samain, es probable que Gangotena lo haya leído en Ecuador siendo muy joven. El simbolista francés fue una influencia importante para los modernistas latinoamericanos, a la par con Baudelaire, José María de Heredia y Jean Moréas. Ecuador no fue la excepción: “En Fierro, en Arturo Borja [...], en tantos otros, el arquetipo de Samain, de Merrill, de Tristan Klingsor, de Paul Fort ha crecido hasta borrar casi el original” (Pino 98). Los modernistas ecuatorianos tradujeron a Samain con mucha frecuencia. El crítico inglés Henry Klein, que realizó en los años noventa una relectura cabal del modernismo ecuatoriano, lo confirma: “es obvio que la melancolía y añoranza, las imágenes sensuales y ritmos lánguidos del poeta francés, han tenido bastante efecto sobre los modernistas ecuatorianos” (Klein 54).

En el caso particular de Gangotena, es la manera de construir el símbolo lo que hace de Samain una presencia importante en su obra. El poeta toma de Albert Samain los procedimientos con que ensambla imágenes que, repetidas a lo largo de varios poemas, hacen que surja un significado, una sugerencia. Más que ideas explícitamente expresadas, hay una liberación paulatina de sentido que va surgiendo de las imágenes.

Samain no es un poeta filosófico, pero sí un poeta que indaga en las correspondencias del espíritu con la idea través de la poesía. Esta es una afinidad importante con la poesía de Gangotena. En 1907, Alfred Jarry le dedica al poeta una obra colectiva que lleva por título su nombre, *Albert Samain (souvenirs)*. Allí se describe el carácter de su obra: “Y si Albert Samain es un pensador, amigo de las filosofías y curioso del misterio irresoluble, esto se *siente* en *Le jardin de l’Infante*, pero sólo se siente, pues es demasiado artista para ver allí materia para perpetrar el horrible ‘poema filosófico’” (Vallette qtd. Jarry 15). El énfasis en lo sentido y no lo pensado define la naturaleza de

esta obra, en donde no hay intelección pura, sino acercamientos a los estados, las ideas, el mundo, mediados por la sugerencia y la ambigüedad del discurso poético. Esto es lo que toma Gangotena: la imagen plegada que busca ser sugestiva. El poeta incluso toma versos completos de Samain que reinscribe en su poesía.

Este ejemplo describe los procedimientos de Gangotena para la construcción de sus símbolos. En *Le jardin de l'Infante*, de 1893, hay una imagen que se repite en varias ocasiones de maneras similares: “le manteau des solitudes”. En sus diferentes escenarios, lo que predomina es la instauración del silencio y el misterio de la noche: “Sobre los bosques violetas que invitan al misterio / El gran manto de las soledades se extiende.” (*Jardin 27*) En “Veillée”, poema de *Orogénie*, Gangotena reinscribe la misma imagen: “En la nieve y en las cenizas, como el manto de las soledades, / El viento recio de la náusea me trastorna el ombligo.” (II 52)

Esta muestra evidencia los procedimientos de apropiación de la poesía del siglo XIX, de la que parte Gangotena para transfigurar sus imágenes en una clave existencial marcada por la reflexión en torno a la angustia y la enfermedad. El “manto de las soledades” ya no es, como en Samain, intangible, sino que afecta al cuerpo. La sensibilidad de Gangotena, repartida entre la melancolía del siglo XIX y la angustia del siglo XX, lo lleva del símbolo a su propia cifra, a la liberación del símbolo como materia para la reflexión existencial. En los versos que abren “Carême”, el poeta reconfigura dos imágenes frecuentes de Samain para expresar una vez más su desasosiego:

Ahora que una fuerza extraña me hace crujir los dientes,
Que un silbido oceánico de tromba me quiebra los ojos:
En mi alma sopla el eco de una voz profunda. (II 31)

En Samain, la sensación del “claquer des dents” está expresada en una imagen de decadencia: “Lujo, fruta de muerte en el árbol de la vida, / Fruta prohibida que hace crujir los dientes de caprichos.” (*Oeuvres* 121) La otra imagen aparece en *Poèmes inachevés*: “En una habitación cerrada donde el día flota apenas / [...] / Vibra aún el eco de una antigua pena.” (245) Las imágenes de ecos y vientos que preceden la soledad y la angustia se convertirán en predilectas de Gangotena. Dos imágenes de dos épocas distintas de Samain convergen en un poema dotado de una profunda reflexión en torno a la angustia como es “Carême”.

De esta manera, Gangotena extrema el hábito de citar el simbolismo y el romanticismo con que se forjó el modernismo hispanoamericano. No sólo cambia de lengua, sino que se apropia de imágenes con intención de acrecentar su “peso intelectual”, y las hace más concretas al combinarlas con su poetización del cuerpo. Así, las desplaza en el tiempo y las hace carne de su angustia de hombre entreguerras.

Le jardin de l'Infante lleva un epígrafe de Mallarmé, contemporáneo de Samain. Mallarmé es un modelo para la concepción misma del poema. La reunión de la idea con la forma poética es central, y base de la obra de Gangotena en su voluntad de alejarse del lenguaje común para pensar su condición. A propósito de Mallarmé, Jacques Rancière describe lo que podría ser la base de la escritura gangoteneana: “El símbolo, por su parte, pretende tomar por anticipado, inscribir el sentido que no domina en la materia que no es capaz de poner en forma. Deja ver el trabajo de una intención que se esfuerza, sin lograrlo, de poner una idea en una materia” (86-87).

Hay un sentido irrealizable en el mundo, y la tarea poética es inquirirlo, preguntarse por él a través de la imagen una vez que, paradójicamente, se ha comprobado

el vacío de la existencia. En la carta que Mallarmé le escribe a Henri Cazalis en 1866, el hallazgo de la Nada aparece como el origen de la búsqueda formal:

Infortunadamente, ahondando en el verso en ese punto, encontré dos abismos, que me desesperaron. Uno es la Nada, al cual llegué sin conocer el Budismo, y aún me hallo demasiado desolado para poder creer siquiera en mi poesía y ponerme a trabajar de nuevo, pues este pensamiento aplastante me hace abandonarla. Sí, *lo sé*, no somos sino vanas formas de la materia –aunque por demás sublimes, para haber inventado a Dios y nuestra alma. (*Correspondencia* 297)

La concreción de la vida en materia está despojada de un fin último. Las vanas formas de lo humano son capaces, sin embargo, de sostener la existencia. Mallarmé y su encuentro con la nada evidencian la amenaza de la parálisis absoluta, pero el verso se presenta como espacio de expresión de la angustia. El símbolo se muestra así en su imposibilidad y en su posibilidad al mismo tiempo: puede acoger una idea aunque no logre encarnarla en su integridad. Gangotena se ve sujeto a una sensación de puerilidad similar a la de Mallarmé. Así, se establece una tensión en donde el vacío se inscribe en el texto y cobra materialidad:

Hace un siglo, Señor,

He perdido todo lugar en el espíritu.

Desde entonces mi alma levanta un murmullo de desolación (II 122)

En ese lugar de vacío tiene lugar su búsqueda de sentido, dada por la escritura del estado interior del poeta. El símbolo desnuda el acto del pensar. En *Orogénie*, Gangotena define el pensamiento como un órgano vivo y latente, atento a los sonidos del mundo: “La sien

sonora de mi pensamiento” (II 65), dice. El cuerpo delata la tarea del pensar y produce su propio sonido mientras escucha el del mundo. Por otro lado, la que podría ser la “sien sonora” de Mallarmé, en consonancia con el gesto gangoteneano, define el pensamiento del poeta en “El rito de la Idea”:

Cuando se aísla para la mirada un signo de la dispersa belleza general, flor, onda, nube y joya, etc., el medio exclusivo de saberlo consiste en yuxtaponer allí el aspecto a nuestra desnudez espiritual a fin de que ella lo sienta análogo y se le adapte en alguna confusión exquisita de ella con esta forma robada –nada sino a través del rito, allí, enunciado de la Idea [...] (Mallarmé qtd. Rancière 124-125)

El absoluto en Mallarmé es el deseo de vestir la desnudez espiritual con las formas que la naturaleza proporciona al lenguaje, el cual las recoge en símbolos robados a la realidad. La forma y el sentido se funden en una entidad. Aquélla se convierte en piel del sentido al vestirlo a través de lo tangible de la naturaleza cuando el ojo aísla un fragmento del mundo y lo dota de una nueva motivación. La condición limitada de lo humano se opone al absoluto. En Mallarmé, se expresa en los límites de lo visible: “Las constelaciones empiezan a brillar: cómo quisiera [que] entre la oscuridad que corre sobre la ciega manada, también algunos puntos de claridad, tal pensamiento de inmediato, se fijase, a pesar de que estos ojos sellados no lo distinguieran [...]” (Mallarmé qtd. Rancière 119).

Los límites de la mirada impiden captar la totalidad de las formas disponibles en el mundo, no hay posibilidad de la escritura de lo absoluto. Los ojos del poeta están sellados, sólo puede aspirar a poetizar –pensar– el mundo. En Gangotena, su reflexión sobre los límites dados por la contingencia y la luz tiene una remarcable cercanía con

Mallarmé. En *Hermenéutica de Perenne Luz*, la oscuridad se traduce en los límites del cuerpo –en él, un cuerpo enfermo–, su contingencia pura:

Con todos sus atractivos, la tierra, mi sustento, se me aparece.

Pero esta tierra es una limitación, una contingencia, y mi cuerpo,

[concomitante en ella,

SE DESPRENDE EN CENIZAS. (*Poesía* 248)

Tanto en Mallarmé como en Gangotena, la poetización del mundo parte de la constatación de una condición limitada e incompleta. En ellos, la ceguera, la enfermedad, la contingencia, ocupan ese espacio. Allí se refleja la condición general del sujeto moderno: “no se trata de un suceso datable de algún modo [...], sino de una transformación en curso del posicionamiento [del sujeto] respecto de la categoría central de la Modernidad” (Bürger 13), en donde la única manera disponible de entender la existencia desde la subjetividad es “un esquema quebrado en sí” (13).

La afinidad de Gangotena con Mallarmé se puede percibir en la poetización de esa condición general. Esta similitud hace no sólo que el tome imágenes de su obra, sino que se plantee la concepción de la escritura y de sí mismo a la manera mallarmeana. En Gangotena, el pensar afecta siempre al cuerpo, ya sea a la voz, la boca, la epidermis. Hay una incidencia real –sus ojos y su cuerpo están “sellados”, limitados–, y en Mallarmé también puede verse la dimensión corporal de la angustia: “La carne está triste”, dice en su “Brisa marina”. La escritura revela no sólo el acto de reflexión sino cómo dicho acto tiene repercusiones en el cuerpo o se genera a raíz de la interacción de éste con la realidad, ya sean los otros, la enfermedad o el mundo exterior. Esto confluye en la idea y,

en la poesía gangoteneana, en la reflexión y en el uso de las facultades para pensar la angustia, el exilio y la enfermedad.

La formalización de este conflicto, marcado por la negatividad, pues no son posibles el sosiego, la salud ni el retorno a un origen, avanza contra la marca de la imposibilidad que lo constituye. El absoluto, la Gran Obra que Mallarmé buscó toda su vida, se traduce en la búsqueda gangoteneana en la conciencia de la contingencia, que llevará al cuerpo a deshacerse en cenizas en su intento por poetizar el mundo. El poema es la expresión de una tensión, y con ello se convierte en heredero de la sensibilidad poética que halló su espacio de expresión en la melancolía, el tedio, la tragedia.

Para la poetización de los sentimientos negativos de autorreflexión, Gangotena recurrió a algunos temas del romanticismo. Su poesía no se dejó llevar por el *ennui* de sus antecesores, pero se volcó hacia la poesía de lo nocturno y lo interior, que es donde Peter Bürger traza una línea de la literatura contemporánea:

Se tiene la sensación de que no hubiera escapatoria alguna, como si el individuo estuviera desesperanzadamente entregado a esta situación. Sin embargo, entonces se perfila, al principio de un modo más bien incidental, pero cada vez más nítidamente con el paso del tiempo, una transvaloración peculiar: los artistas descubren en el *ennui* una fuerza que se puede utilizar estéticamente. (181)

El sentimiento del *ennui* halla una derivación en la conciencia de la contingencia. El ser contingente, como lo define Gangotena —el poeta de ojos sellados de Mallarmé— es un espacio plegado en tensión con el mundo. Su despliegue en la escritura será un relato arduo, ésa es su motivación y la transvaloración particular de su obra, en términos de

Bürger. Tanto la sintaxis del ser como su circunstancia se van forjando en el transcurso de este despliegue. Esta idea se expresa claramente en el vocablo alemán *ausschreiben*: escribir hacia fuera (*aus*), abriendo. Durante la construcción del símbolo, se escribe hacia fuera, liberando ciertos sentidos, y hacia adentro, cifrando.

La escritura del símbolo es la escritura de un relato ontológico tentativo, imposibilitado de una apertura total. El relato del ser, como lo llama Gangotena, tiene lugar en la imagen poética y no en el espacio de la idea filosófica, o más bien, en el espacio en que la poesía se sitúa para ser idea, pues es allí en donde se hallan la posibilidad de la reflexión y el acto estético en conjunto. Esta confluencia de idea y símbolo, en combinación con una sensibilidad negativa, según la descrita por Bürger, contribuye a configurar el espacio literario gangoteneano.

Al mismo tiempo que la búsqueda de sentido entraña una exploración del ser y del mundo, el poema mantiene sus posibilidades latentes. Su naturaleza y sus significados son parcialmente opacos, y demandan un continuo desciframiento. En el espacio del poema gangoteneano, es posible perpetuar la pregunta que se hospeda en la forma de la imagen, como Mallarmé hiciera en sus versos, cerrándolos para generar una pregunta infinita, y como lo deseara el simbolismo: “El poder del pensamiento del poema era al mismo tiempo el poder del espíritu que niega toda determinación acabada y todo sentido fijo, y el poder de la vida que no cesa de elevarse, por su reflexión sobre sí, a formas nuevas” (Rancière 84). La clave para mantener viva la reflexión sobre la existencia es, por tanto, la búsqueda de nuevas formas. El poema urde dentro de sí un pensar que se halla formalizado. La idea va hacia la forma, y ésta es, a la vez, el resultado de la pregunta por la existencia y el mundo.

En la obra de Alfredo Gangotena, la existencia y el mundo son pura contingencia. Su concepción de la existencia contingente se define en un mundo concreto y grávido en donde se sucede una existencia preeminentemente material. Gangotena se nutre de la filosofía proveniente del existencialismo, junto con la física, y en especial la óptica. Con ello, “aporta una dimensión de angustia absolutamente moderna, heredera de Pascal, de Kierkegaard, de Nietzsche y de los efectos del conocimiento científico. Gangotena leyó a Einstein y, al final de su vida, a Sartre y a Heidegger” (Carvajal 215). *Ser y tiempo*, de Martín Heidegger, se publicó en 1927, un año antes de la publicación de *Orange secret* (1926-1927), compilación de los primeros poemas de Gangotena, marcados por las ideas en torno a la inmediatez del mundo, la concreción de la vida y la materialidad del vivir.

En el prólogo a *Poesía* (1956), la primera edición de la obra poética gangoteneana en español, el filósofo español David García Bacca recuerda las lecturas que hiciera con Gangotena durante su exilio en Ecuador. Uno de los filósofos presentes con frecuencia en sus conversaciones fue, precisamente, Martin Heidegger:

El concepto de Mundo, introducido y puesto en circulación por la filosofía existencialista, alemana y francesa, que el poeta conocía por Sartre, y por los trozos fundamentales que tradujo Corbin (N.R.F.) al francés del original alemán de Heidegger, parecía, un poco optimistamente, ofrecerle un refugio y un alivio. (Bacca qtd. Gangotena *Poesía* 15)

En *Ser y tiempo*, Heidegger define al mundo en su “mundaneidad”. Es una entidad previamente ahí, “*schon da*” (90): “El mundo es aquello desde lo cual lo a la mano está a la mano”. En Gangotena, también, el mundo circunda, es una concreción material y

próxima, está ahí para ser explorado: “¡Oh! indolente cadena de montañas bajo mi peso” (II 87), dice el poeta sobre los Andes. El peso de quien está en el mundo lo confirma en la cercanía con ese mismo mundo, y en la naturaleza circundante de éste. La montaña está bajo el ser, confirma su gravedad y naturaleza física, pero también lo rodea y lo cubre, como un cielo mineral –su bóveda diáfana–. Este mundo que ve el poeta no sólo es un cerco macizo, sino algo que se lleva en el cuerpo y se padece por su peso y gravedad: “Triste Tierra cabeza abajo, / ¡Eres pesada para llevar sobre las rodillas!” (II 34).

El pasaje proviene de “Carême”, poema que abre *Orogénie*. En este volumen, los motivos gangoteneanos recurrentes empiezan a aparecer en versos largos y cargados. El mundo es físico: es tierra, aglomeración y peso. También aquí el orden vertical del Universo se ha trastocado. La Tierra no se halla debajo, sino sobre el cuerpo, amenazándolo con su peso. El mundo lindante con dicho cuerpo se cierne sobre él y también lo rodea, pero esta proximidad no hace de la realidad algo cercano. Esta intimidad abre un abismo entre el poeta y el mundo. Las dimensiones en las que se forja la poesía gangoteneana siempre están dadas por esa tensión.

En *Hermenéutica de Perenne Luz*, esbozado en sus últimos años y recogido por sus amigos tras su muerte, el poeta establece una relación de simultánea continuidad y ajenidad con el mundo, que se reconoce como fuente de experiencia, pero siempre avocada al interior: “En suma, el descubrimiento por el espíritu, en este mundo y en mi implicación vital, de esta existencia.”(*Poesía* 245) Lo exegético constituye un movimiento hacia fuera, una salida del verso hacia lo que dicho verso establece como contacto con el mundo mediante su forma y significado, y luego vuelve a él para buscar

ahí el sentido del mundo. La obra gangoteneana se nutre así de los procedimientos simbolistas, pero también de la filosofía existencialista de su tiempo.

Sin embargo, la relación inquisitiva y pendular entre lo interior y lo exterior no significa que el aspecto hermenéutico del poema conduzca indefectiblemente a un conocimiento del mundo, pues la naturaleza del símbolo no permite que éste abra su sentido por completo, lo cual genera una resistencia en el movimiento de interpretación. Tampoco significa que las dos dimensiones se diferencien claramente. Subsiste la indeterminación de *cuánto* hay del mundo en el ser y viceversa.

En su *Teoría estética*, Theodor W. Adorno explica esta tensión como la aporía de la expresión artística: “Lo que adquiere lenguaje entra en el movimiento de algo humano que todavía no es y que se agita en virtud de su propio desamparo, que lo obliga a hablar” (161). En Gangotena, hay una conexión entre su poesía y las regiones más íntimas de lo humano, movimiento del que habla Adorno. Dicho movimiento no es progresivo dentro de la linealidad del verso, sino que avanza y retrocede en medio de dobleces, sin “vectores, ni herramientas de otra fuerza” (241), como lo dice el poeta en “Perenne Luz”. Ése es su desamparo: la “más ardua noche”. Continúa Adorno: “la estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; en la situación actual, lo que habría que entender es su incomprendibilidad” (161-162). De ahí que *Hermenéutica* sea un título desorientador para el arte poética gangoteneana. No se trata de dilucidar un sentido del mundo, sino de ir hacia su indagación. En la *Hermenéutica*, el mundo es, a la vez, el cuerpo, y lo exterior está ahí como materia de creación de analogías con el paisaje interior del poeta, su desnudez espiritual:

Me veo entrar de lleno en esta soledad, en esta reversible
acumulación de mí mismo, del ser en mí, entrar tan cargado de relación,
de experiencias concomitantes a un mundo que en esta circunstancia, sin
embargo, trato de eludir, en voluntad expresa de primeramente
encontrarme a mí mismo, y en vista de la ulterior y capital experiencia,
aquella de la vuelta al mundo. (*Poesía* 245)

En este desplazamiento hacia el centro del ser y en la salida posterior al mundo, las correspondencias entre las palabras y la realidad no son armónicas, al contrario, se hallan dislocadas. Por eso hay que emprender una reflexión en donde el lenguaje cobre nuevos significados. Dichas correspondencias se fundan, paradójicamente, en la tensión con el mundo y no en armonía con él. Este es un rasgo de la incomprensibilidad de esta obra.

El pensamiento que, como se ve en la obra virtualmente bilingüe de Gangotena, sucede en la cesura, es el lugar donde el poeta es capaz de hallar una tregua con el mundo. Allí se genera una obra que toma una forma poética y que tiene lugar en ese mundo inmediato. Al ingresar en este espacio, el estar del cuerpo acumulado, su *Dasein*, el espacio que ocupa en la forma de su presencia potencia aquel “ser en mí”. El interior parece plegarse, y en ese pliegue la interioridad cobra mayor densidad –una de sus dimensiones es su naturaleza bilingüe, la densidad que hace que tenga lugar la cesura–. El espacio del ser constituye así dicho pliegue, en donde la experiencia acontece al tiempo que éste se resguarda del mundo.

En Gangotena, el sentido se pliega no sólo en los cruces y ecos de las lenguas en que se concreta, el español y el francés, sino que, además, se cifra en ese símbolo fragmentado donde es posible articular un nuevo sistema de relaciones. La relación del

cuerpo con el mundo, de la lengua con el ser, del español con el francés, son los ámbitos más amplios de un establecimiento de correspondencias que irá hallando escalas cada vez más reducidas. En esas relaciones transcurre el relato del ser del que habla Gangotena en su *Hermenéutica*. El símbolo gangoteneano puede considerarse hermético, pero es también comunicante. No hay una simbolización sostenida sino alternante con momentos descarnados, como los señalados en relación con la enfermedad, por ejemplo.

En la etapa final de su obra, en “Perenne Luz”, es clara la dificultad de relacionar el cuerpo con el mundo, ya sea a través del símbolo o en imágenes más abiertas. Gangotena sitúa al “espíritu denodado” entre “abultados cortinajes, como otras tantas cabelleras de lo oscuro” (*Poesía* 240). En los escondrijos de ese tapiz espeso tiene lugar el movimiento de la escritura del poema, obligada así a avanzar a tientas a fin de alcanzar el fin del verso. El breve paraje en la exégesis del ser sucede, nuevamente, en la cesura. Allí tiene lugar la pregunta, entre dos mundos y dos lenguas.

Si cabe hablar de hermetismo, es necesario precisar que la poesía gangoteneana se halla bajo el doble signo de Hermes: lo hermético y lo hermenéutico, la sombra y la interpretación de la luz sobre los cuerpos. Este paisaje claroscuro debe ser recorrido como un contramovimiento, pues la relación entre el mundo y el poema no consiste en una dinámica de representaciones y mimesis, sino en el establecimiento de correspondencias dado por un lenguaje individual. En esos aspectos Gangotena responde, además, a la escena vanguardista de su tiempo y al quiebre que se produce entre representación del mundo y expresión del interior:

En general, la hermenéutica de las obras de arte es la traducción de sus aspectos formales a contenidos. Sin embargo, las obras de arte no los

obtienen directamente, como si simplemente tomaran el contenido de la realidad. El contenido se constituye en un contramovimiento. El contenido se imprime en las obras que se alejan de él. [...] Este movimiento participa en el contenido mediante la negación determinada de éste. (Adorno 189)

Es justamente a partir del sentimiento de rechazo del mundo cuando Gangotena empieza a escribir y a reflexionar sobre la escritura, como lo afirma en la *Hermenéutica*. La ruptura con la representación, la diafanidad y la explicación abierta del mundo sostienen su poesía, como texto, como gesto y como idea.

A inicios de 1928, Alfredo Gangotena vuelve a Quito obligado por su familia para cumplir con ciertas expectativas sociales. Se espera que administre las haciendas familiares y que ejerza su profesión como geólogo^{xv}, grado que obtuvo en París. No hay evidencias de que haya cuestionado la decisión paterna. Entonces, escribe *Absence. 1928-1930* (publicado en 1932), poemario en donde se condensa su mayor momento de angustia frente al desconcierto que le producen los Andes, la lejanía de París y la obligación de existir en un mundo para él incomprensible, marcado por la extrañeza del indígena, lo amenazante y sombrío de la montaña. La soledad y la nostalgia lo llevan a un estado de impotencia, y es justamente esa imposibilidad lo que lo obliga a llevar el lenguaje a sus extremos, a recombinarlo, a violentarlo a fin de intentar hallar un sentido para ese momento y esa geografía.

En el fragmento que abre *Absence. 1928-1930*, el mundo se presenta como algo ajeno y sin forma: “El mundo, en este minuto, no es más que el hálito de un pensamiento” (II 108). Sólo se puede constatar el presente inmediato, y el mundo no es nada más que un aire hostil, intangible pero capaz de revolver el cuerpo. El mundo, el

débil aliento de una idea, es enorme y mínimo al mismo tiempo. Al hallarse fragmentada la relación con dicho mundo, el lenguaje se encuentra solo, desmotivado. En ese vacío opera la escritura gangoteneana.

La dificultad para entender los sentidos que organizan el mundo despoja a la poesía de la representación, ésta ya no ofrece certezas. Al separarse de la mimesis, la literatura queda sin modelo, sin lugar a dónde mirar. “El poeta ya no tiene modelo a imitar, celeste o humano. En adelante, será únicamente por la ‘sola dialéctica del verso’ como podrá avivar el sello de la idea, agrupando según un ritmo esencial ‘todas las vetas dispersas, ignoradas y flotantes’” (Rancière 30). Sin modelo que establezca una sintaxis previa capaz de leer el mundo, el poema articula un nuevo orden, que empieza y termina en sí mismo, pues va forjando sus propias relaciones. Al ser un acto no representativo, el único mundo del que puede hablar el texto es interior. El mundo exterior se convierte en una interrogante. A pesar de su inmediatez, se muestra opaco, reacio a la liberación de significados. En *Nuit*, es una entidad silenciosa y vasta:

Sobre la estepa lunar de este gran afuera

El mundo calla, sin embargo, alrededor

El mundo, y la extensión (II 177)

La luz, que antes pudiera haber dotado al mundo de formas y sentido, se halla ahora solo en las cavidades secas y cerradas de los muertos. Concebir el poema se torna doloroso, aun físicamente: “¡No puede más!, mi lengua no puede más, asfixiada por ampollas” (II 184). En esta poesía, el dolor y la angustia se materializan en los órganos, y especialmente en los del habla. La lengua, la boca, la garganta, aparecen como recipientes del dolor, a la vez que intentan articular su voz.

Sin embargo, en ocasiones, esta luz, que en *Nuit* se extingue en la boca de los muertos, se muestra de nuevo en el mundo y permite su exploración. No se trata de un ciclo de amaneceres y crepúsculos, tampoco de una idea cronológica de la luz y la oscuridad, sino de un plegarse del mundo en sí mismo. La única manera de recorrer esos recodos es acudir a las zonas de luz liberadas por momentos. En “*Carême*”, por ejemplo, aparecen momentos de posibilidad:

El misterio del mundo abierto a mi conocimiento. No tengo el don de las
[sutiles Matemáticas:

Pero los trucos y los números, los hilos del Algebra,

Me ayudarán a presentirte,

¡Tácita estrella de Magnesio!

Luminosa, te anuncias en la turbación de mi pensamiento (II 37)

El indagar en el mundo está dado por tretas, cálculos ciegos y símbolos –hilos– algebraicos, y justamente ese es el sentido: guiarse por esas tretas y esos hilos:

[...] Gangotena plantea esta desesperante contradicción en términos que nos recuerdan tanto a Pascal como a Leibniz, en la alusión que el poeta hace al “secreto de las sutiles Matemáticas”, las cuales, de existir, nos permitirían acceder al orden (divino) del mundo. Si bien se carece del secreto de las sutiles Matemáticas, de la “Matemática universal” (Leibniz), el conocimiento algebraico, evidentemente de grado menor en sentido ontológico (“ardides”, “números” e “hilos”, que caracterizan con precisión al conocimiento matemático), es con todo la vía

con la que cuenta el pensamiento para “husmear” en el sentido del mundo.

(Carvajal *Extrañamiento* 212)

El mundo gangoteneano sólo puede “husmearse”, además, como fenómeno, en tanto *sucede* como resultado de la luz que baña los cuerpos de la realidad. En conexión con la teoría de la relatividad, las concepciones del espacio y el tiempo de las primeras décadas del siglo XX, Gangotena se dejó seducir por la luz. En su obra, más que mística, la luz es literal: un fenómeno físico es lo que permite conocer el mundo. Más allá de la angustia, la enfermedad, la duda, sólo la luz prevalece, como lo afirma en su *Hermenéutica*: “algo en este ir de contingencias aparece como invariante: la luz” (*Poesía* 249).

Al hacer su semblanza de Gangotena, David García Bacca precisa que las lecturas y las ideas que éste reinscribió en su poesía eran, sobre todo, científicas y filosóficas, una vía de entendimiento del Universo: “[...] a ratos le servía la fusión relativista de espacio y tiempo, la función cósmica de la luz [...]” (qtd. Gangotena, *Poesía* 13). El filósofo español menciona, además de Becquerel, a Albert Einstein, a Hermann Minkowski y a Blaise Pascal entre las lecturas. En su poesía, la ciencia cobra una valoración filosófica, y esta reflexión cruzada dota de una densidad enorme a la imagen poética. Uno de los ejemplos más citados de la relación entre Gangotena y la ciencia pertenece a “Carême”:

Oh Pascal:

El espíritu de aventura, de geometría,

En avalancha me prende,

¡Y acaso yo no soy sino el acróbata

Sobre las geodésicas, los meridianos! (II 31)

Los límites del conocimiento científico del mundo se presentan como fuente de angustia. El “espíritu de geometría”, definición pascaliana de la interpretación exacta del mundo, busca una evidencia imposible de hallar, así que este “espíritu” resulta insuficiente para el poeta, y lo coloca en un estado de inestabilidad. Al inicio de lo que hoy se conoce como sus *Pensées*, Pascal define el espíritu de geometría como una manera de concebir el mundo en que “los principios son palpables” (1) y buscan el orden. El geómetra quiere “comenzar por las definiciones y enseguida por los principios” (2), hay fórmulas y modelos del mundo preestablecidos. Quien procede de manera geométrica va a la confirmación del orden de la realidad en dichas fórmulas. El “espíritu de fineza”, por el contrario, busca las razones del corazón y el entendimiento desde un espíritu sensible opuesto al racionalismo.

El acróbata en el poema asume la paradoja del entendimiento científico y sensible-religioso del mundo en su cuerpo, reproduce la tensión de Pascal y evidencia la imposibilidad de la medición de la tierra. Dicha paradoja es fuente de la angustia frente a la conciencia de lo humano, tanto en Blaise Pascal como en Gangotena: “la inquietud del alma que se mueve entre la soledad y la infinitud del universo, entre la abstracción geométrica y la fe” (Carvajal, *Extrañamiento* 209).

El poeta intenta un precario equilibrio para caminar en la tierra sobre sus líneas de medición en una aventura que, en lugar de liberarlo, se apodera de él. A través de esas mismas líneas se dimensiona un mundo que no logra conocer, a pesar de lo medible. El acróbata se expone incesantemente a la caída. La línea de medición termina por ser una cuerda floja que le permite avanzar sólo por medio de piruetas. Ante esta relación que se

establece entre el cuerpo y el espacio, el conocimiento no proporciona certezas. Por tanto, sólo cabe buscar refugio:

Pero como tú antaño, pequeño Blas,
De espaldas bajo las sillas,
Con gran estrépito carcomo los travesaños.

Dichos tablones, como si fueran miniaturas de las líneas geodésicas, son devorados por el desasosiego ante la imposibilidad de conocer. La salida a la realidad impone la vuelta a sí mismo. Ante la posibilidad científica de conocer el mundo, experimentada de manera angustiosa, el poeta se repliega. Si Gangotena llamó *Orogénie* a su primer poemario, no fue la posibilidad de conocer la tierra lo que estaba afirmando. Lo orogénico aparece como evocación de un temblor telúrico capaz de sacudir el cuerpo del acróbata que intenta atravesar un fragmento del mundo. La orogenia es la constatación de la precariedad de la existencia en el espacio-tiempo. En el momento en que el ser y el mundo se acumulan y producen angustia, el desasosiego empuja al poeta bajo las sillas, al nivel más inferior del mundo, al suelo, en una especie de aplastamiento que aparece también en otras imágenes de la gravedad.

La densidad de este espacio que habita el ser en la poesía de Alfredo Gangotena se concibe desde un entendimiento del mundo como fenómeno, pero no desde el orden de lo calculable. Los principios de la física dotan al mundo gangoteneano de densidad y gravedad: “Perenne luz significaba –y la vivía el poeta– como ‘dos vocablos asimilados en un conjunto espacio-temporal, en una presencia física’ (Hermenéutica). Juntos espacio y tiempo, bien juntos, fundidos en una fórmula –mística, la llamaba Minkowski [...]” (García Bacca 13). La breve mención de Hermann Minkowski ayuda a entender las

relaciones que Gangotena pudo haber establecido entre el trabajo del primero y las reflexiones de orden más filosófico de Albert Einstein, pues sus fuentes, aunque provenientes de la ciencia, terminan reconfigurándose en consonancia con sus preocupaciones existenciales en la imagen poética. El hallazgo que hace Minkowski de la dimensión espacio-tiempo en la década de 1910, es exactamente lo que toma Gangotena para su *Hermenéutica*. La noción de una dimensión espacio-temporal se puede contextualizar de manera muy elemental a partir de esta explicación:

[...] Albert Einstein cambió totalmente nuestra noción del tiempo, a través de la formulación de la teoría especial de la relatividad y afirmando, en particular, que el tiempo fluía a diferente velocidad para diferentes observadores. Tres años más tarde, Hermann Minkowski unió formalmente los parámetros de tiempo y espacio, dando lugar a la noción de una entidad fundamental cuatridimensional, el espacio-tiempo. Citando a Minkowski (discurso pronunciado en la Octagésima Asamblea de Científicos Naturales y Físicos, 21 de septiembre de 1908): “En adelante, el espacio por sí mismo, y el tiempo por sí mismo, están condenados a apagarse hasta llegar a ser meras sombras, y sólo un tipo de unión de ambos preservará una realidad independiente” (Grondin 396).

Como lo afirma García Bacca, es muy peculiar la manera en que Alfredo Gangotena construye su discurso poético: “Extraña, y para mí desconocida, fusión de relatividad y existencialismo” (15). En la imagen poética gangoteneana intervienen, de esta manera, la relatividad, el simbolismo y el existencialismo.

En cuanto a la luz, ha sido motivo para leer la poesía gangoteneana en clave religiosa. En efecto, hay en ella un hombre que se debate con la duda de Dios y con su catolicismo. Con frecuencia sus poemas adoptan un tono de plegaria o se inflaman a la manera de San Juan de la Cruz, como lo ha señalado el mismo García Bacca, quien ha descrito la obra gangoteneana como una “Llaga de amor viva” (qtd. Gangotena 1956 10), parafraseando al poeta español. La duda religiosa es fundamental en Gangotena:

[...] sobre todo [en] “Christophorus” y “Avent” –primera versión de “Carême”, poema fundamental de su primer libro, *Orogénie*–, se advierte que el poeta, educado en Quito con los jesuitas, formado por tanto en la tradición católica y barroca durante sus primeros años, al recibir la influencia de Pascal, explícitamente aludida en “Carême”, y posiblemente de Kierkegaard y Unamuno, se vuelca hacia una experiencia religiosa agonística, marcada por la duda que, en la exacerbada hambre de Dios que trasluce, manifiesta también la angustia escéptica. (Carvajal, *Extrañamiento* 201)

A esta duda fundamental, se opone la fascinación por los fenómenos ópticos, que es a la vez conciencia de los límites de lo humano. La luz como imagen y vector de esta obra debe ser entendida en su manifestación física. Gangotena y su poetización de la luz se apoyan más bien, en ese caso, en la línea científica que pasa por Leibniz, Newton y Goethe. El pensamiento de Schelling es un ejemplo paradigmático de la fusión de los conceptos filosóficos con los científicos. Aunque proveniente de principios del siglo XIX, se puede proyectar a las elucubraciones poéticas de todo ese siglo y a los principios del siglo XX. En su *Sistema de idealismo trascendental* dice:

Pero ahora debe haber un límite absoluto para la intuición de la inteligencia; este límite, para nosotros, es la luz. Pues, aunque extiende nuestra esfera de intuición casi a lo inconmensurable, el límite de la luz no puede ser el límite del universo y no es una mera hipótesis que más allá del mundo de la luz brilla con un resplandor desconocido para nosotros un mundo que ya no cae en la esfera de la intuición. (125)

Lo que se puede poetizar, además de la luz misma, son las formas que se pueden percibir en ella. Por otro lado, la materia para la poesía no es sólo lo visible, sino lo que se intuye más allá de lo manifiesto. Lo luminoso, lo no iluminable y la luz misma pueden verse como las categorías en que se divide el mundo en términos de percepción.

En la afirmación de Schelling se puede ver también la angustia de Mallarmé: el deseo de claridad sobre la ciega manada, la imposibilidad de ir más allá de lo que la luz decide alumbrar. El hecho de saber que existe algo, pero que ese algo esquiva la iluminación y, por tanto, la percepción, es fuente de angustia. Los confines de la luz no son los del Universo, pero sí del sujeto, condenado a un entendimiento parcial del mundo y a la poetización de sus fragmentos.

El pensamiento científico y filosófico alrededor de la óptica define la obra de Gangotena, sobre todo a partir de *Nuit* (1938). Allí, son más frecuentes que antes las imágenes de reflexiones, superficies y espejos. De vuelta al mundo conocido de la luz y el mundo misterioso de las sombras de Schelling, en Gangotena la expresión de esa dualidad se prolonga en varios pasajes. En el fragmento cuarto de *Nuit*, la oposición entre la certeza y el misterio del ser se halla presente en varias imágenes de la luz y la oscuridad:

Astros injustos de mi luz,
¿Por qué cambiantes espejismos me habéis pues abandonado de este
[modo?
Decidme, ¿qué hay de extraño,
De sospechoso, de abrupto, en el fondo, bajo las apariencias carnales?
¿Y quién me empuña y me arranca de mi zócalo,
Y me aprehende por el recio haz de mis venas? (II 181)

La luz fugaz deja al poeta entre los destellos engañosos de la oscuridad; ella da forma a su existencia. ¿Qué hay bajo la piel que la luz ilumina, que parece producirle mal? La luz corre por las venas como la sangre, y el cuerpo que se muestra ante la luz o gracias a ella se vulnera. Alguien lo violenta. En este pasaje del cuerpo sujeto a los caprichos de la luz pueden intuirse las imágenes que pueblan la mente del poeta. Haces, sombras, velocidad, caminos inesperados de la luz, como los ensueños, pueblan los versos.

2.3.INDICIOS. LA ENFERMEDAD COMO CONOCIMIENTO DEL MUNDO

*Impelido sobre la tormenta y el pulso de mis venas,
Respiro hacia delante y mi destino me precede.
Alfredo Gangotena*

La poesía de Alfredo Gangotena se comporta como un solo verso, fragmentado a lo largo de sus diferentes poemas. La reaparición de imágenes y estados de ánimo específicos labora un mapa del paisaje interior del poeta, definido por la enfermedad, prisma desde donde se despliega el conjunto de haces conformadores de su obra.

Alfredo Gangotena fue un hombre enfermo, pero no se conoce un diagnóstico concluyente de su condición. Sucesivamente, se ha afirmado y negado que padeciera de hemofilia. Esta primera hipótesis se sostiene en una afirmación de Henri Michaux, uno de los amigos íntimos de Gangotena en París y su compañero de viaje en el primer regreso a Ecuador. En 1934, Michaux publicó una reseña de *Absence. 1928-1930* para *Cahiers du Sud*. Allí escribió: “el autor, siendo joven, sufrió de varias enfermedades, entre ellas la hemofilia” (Michaux, *Herne* 342).

Por su parte, Virginia Pérez, quien en 2004 entrevistó a la sobrina de Gangotena, Monna Mouradian, se limita a afirmar que Gangotena “habitaba un cuerpo enfermo” (*Huésped* 14), aseveración que cede ante la insistencia de la familia en negar la hipótesis de la hemofilia. Para la edición del libro de ensayos de Pérez dedicado a Gangotena, *Huésped de sangre* (Quito, Orogenia, 2004), Mouradian insistió en hacer corregir la

impresión ya hecha de un cuadernillo en donde aparecía la palabra “hemofilia”, y se cambió el párrafo a “cuerpo enfermo”^{xvi}. La página corregida y reintegrada una vez impreso el libro, evidencia la ambigüedad en que se mantiene el tema de la enfermedad en Alfredo Gangotena.

Dicha elusión, persistente durante los últimos sesenta años, desde la muerte del poeta en 1944, resalta la ambigüedad más que disimularla. ¿Qué es “un cuerpo enfermo”? Los caminos de la enfermedad son infinitos, pero el padecimiento se vuelve particular e irrepetible en su especificidad. Esta definición es insuficiente para comprender la obra de Alfredo Gangotena. Si se da curso a la hipótesis de la hemofilia, todo un mundo sale a la luz. Los signos de esta enfermedad coinciden estrechamente con la condición que Gangotena recrea en su poesía. Si se determinara el mundo gangoteneano como un universo poético hemofílico, la reflexión se desarrollaría como sigue.

PRIMERA HIPÓTESIS. ALFREDO GANGOTENA PADECIÓ DE HEMOFILIA

Durante la época de Gangotena, la hemofilia aún se situaba en una línea estigmatizante que se originaba en la lepra. Aunque socialmente operaba de una manera distinta, era temida como manifestación de la sangre contaminada, y por tanto, el hemofílico podía llegar a enfrentar la exclusión social.

Herederero de una enfermedad de la sangre, no por contagio ni por los juegos de Eros, el hemofílico es un enfermo inocente afectado al nacer por su propia madre, lo que vuelve aún más trágica su condición. La hemofilia no se contrae, se transmite, es la antesala de la llegada al mundo y un factor determinante en la relación de una persona con su realidad.

Definida como un trastorno genético de la coagulación de la sangre, la enfermedad produce hemorragias persistentes, no más veloces, sino riesgosas en tanto la sangre no es capaz de condensarse en coágulos para detener los sangrados. El movimiento perpetuo y pulsátil del torrente sanguíneo es peligroso, y sume al hemofílico en un constante estado de incertidumbre. La mayor parte de las hemorragias son internas, pero la presencia frecuente de hematomas genera confusión al no saberse si el daño al cuerpo viene de su interior o del exterior. Así, no sólo el propio cuerpo, sino la realidad exterior, se tornan amenazantes.

El hemofílico no es un sifilítico ni un tuberculoso, y su mal no ha sido mistificado con tanta frecuencia como la tuberculosis o la sífilis, definidas en la historia de la medicina y de la literatura de manera más “poética” que otros males. Por ejemplo: “se pensaba que la tuberculosis provenía de un exceso de pasión que afectaba a quien pecaba de temerario y sensual” (Sontag 11.) La tuberculosis es la enfermedad de Deleuze, de Keats, de Kafka. La sífilis es la de Baudelaire y tal vez de Nietzsche.

¿Pero quién ha poetizado la lepra, la hemofilia? ¿Cómo se incorporan a la poesía los males de la sangre contaminada? En *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag reparte los síntomas de la melancolía y la personalidad artística entre la tuberculosis y la sífilis durante el siglo XIX. En el siglo XX, aparecen la locura y el cáncer para reemplazar a algunos de ellos –basta pensar en todo lo que se ha escrito en torno al cáncer de mandíbula de Freud–. En ningún lado aparece la hemofilia, no se trata precisamente de una enfermedad “poética”:

El punto de vista romántico es que la enfermedad exagera la conciencia. Antes la enfermedad era la tuberculosis; hoy se piensa que lo

que lleva la conciencia al paroxismo de la iluminación es la locura. El romantizar la locura es el reflejo más vehemente del prestigio de que goza hoy el comportamiento (representación teatral) irracional o grosero (espontáneo), de ese mismo apasionamiento cuya represión, antes, debía ser causa de tuberculosis y, hoy, de cáncer. (14)

A pesar del silencio que rodea a la hemofilia en el discurso literario, y de su escasa romantización, un motivo literario esconde su presencia y puede haber pasado desapercibido en este sentido: el pinchazo de la espina en los dedos. El motivo de la rosa se vincula al exangüe Rainer Maria Rilke, uno de los pocos en acompañar a Gangotena en la poetización de este mal. Rilke en realidad padecía de leucemia, pero se ha atribuido su muerte al desangramiento por el pinchazo con una espina. Así se han leído los versos de *Testamento* extraídos para su epitafio: “Rosa, oh contradicción pura, placer/ ser el sueño de nadie bajo tantos párpados” (Rilke qtd. Ródenas de Moya 74).^{xvii} Al parecer, Rilke prefirió la hemofilia a la leucemia como explicación de su muerte. La contradicción de la rosa es la contradicción de la sangre hemofílica: incontrolable y enferma, es un torrente vital y una amenaza al mismo tiempo. Gangotena no acudió al motivo de la rosa para hablar de la enfermedad. El suyo es un código que bebe de otras fuentes, pero vivió la misma dualidad.

La enfermedad define de manera absoluta las condiciones en que se forja su poesía, como lo dice en los años iniciales de su obra, en 1925, al final de *Christophorus*:

Y tú, lector, considera
La sangre tórrida de mis arterias.
Tras la vergüenza, el acceso de ira;

El ojo vernal, el rostro árido; tras
El entumecimiento y la náusea,
El poeta abandona su bello lenguaje
Pues angelical al fin se irisa
La bóveda diáfana de su torpeza. (I 82)

La advertencia al lector no es sólo para este poema, sino para toda la obra. Éstas son sus condiciones materiales e intelectuales tomadas en su valor literal: la materia es el delgado muro líquido del cuerpo, frágil separación entre el poeta y el mundo. A partir de ella, percibe su realidad y la convierte en materia de escritura. Al regarse en hemorragias internas y externas, la sangre conduce a la extenuación, y el poeta muestra entonces su verdadera escritura, producto de dicho agotamiento.

A primera vista, el poema terminaría donde inicia la torpeza por la turbación de la enfermedad. Es precisamente el punto de partida de la obra gangoteneana. Cuando “el poeta abandona su bello lenguaje”, empieza a operar otro, dominado por la persistencia del padecimiento y compuesto por imágenes descarnadas. La obra por escribirse bajo este signo es antipoética en estos términos, pues se halla a punto de violentar la convención literaria y hacerla explotar mediante la intensidad de la experiencia. La “bóveda diáfana” tan cara al romanticismo es, en estas líneas, metáfora de la consternación.

Gangotena transfigura motivos románticos, simbolistas y modernistas para asociarlos de maneras inesperadas. El cielo gangoteneano no es celestial. Su universo se constituye en la enfermedad y es diáfano en tanto expone bajo su cúpula condición del poeta. Es una luz que no da forma a lo bello, sino a lo enfermo. La renovación que tiene lugar al irisarse este cielo de torpeza viene, por un lado, impuesta por la imposibilidad de

una expresión “bella”, como dice el poeta de manera irónica. Sin embargo, dicha imposición se transforma en la elección deliberada de la poetización de la enfermedad, que terminará siendo el fundamento de su poesía.

La enfermedad no es sólo uno de los temas centrales en la poesía de Alfredo Gangotena, constituye de hecho su razón de ser. Cuando se reduce a tema, aparece una escritura transparente, como la descrita en *Christophorus*, y con frecuencia se halla despojada de simbolismo:

¿Y el insólito chirrido de mis rótulas;
esta hipócrita y temible sequedad, este gusto
de árnica en mis tendones? (I 91)

El sangrado interno de rodillas y articulaciones es común en los hemofílicos. Produce una sensación de desecación, y los dolores suelen aliviarse con ungüentos de árnica. La distancia entre la vivencia de la enfermedad y la materia poética se acorta en lo descarnado de las imágenes. Por el contrario, en los poemas que expresan una dimensión menos física y más existencial del dolor, la simbolización reemplaza a las imágenes directas. El canto de agonía gangoteneano, como se titula uno de los poemas de 1927, es la expresión indisociable del padecimiento y la angustia. En esta obra, el dolor no purifica ni se vive como sacrificio. Es un presente intenso sin salida, estado de angustia en el espíritu que a la vez es concreción y materialidad: “mis venas, cargadas de lágrimas, que pesan en mi cerebro” (II 106), dice el poeta, reuniendo lo físico, lo espiritual y lo intelectual.

La simultaneidad intensa de las dimensiones de la existencia no sólo es central como tema. La intimidad entre lo material y lo considerado inmaterial –lo espiritual, lo

intelectual– es la manera en que el poeta se relaciona con el entorno. El mundo gangoteneano es inmediato, concreto y tangible, y aun lo más incorpóreo se vuelve materia. El pensamiento carga el peso de las lágrimas, y éstas circulan en la sangre. En esta poesía, en donde el pensamiento es materia, la misma indisociabilidad se cristaliza en el texto. El fondo es la forma misma, la concreción del lenguaje. El cuerpo en el poema gangoteneano es una “corteza bien ajustada” (II 106) que aloja el sentido en la superficie, en las formas que toma el poema para constituirse como tal. El sentido en esta poesía se halla en la corteza estriada y manifiesta de la forma. Así como se muestra diáfano, también se pliega en sí mismo, en los momentos en que los poemas van en busca de la forma misma, la forma de la forma:

Amadas formas en alamedas,
Formas pasadas que murmuráis a guisa de estos encajes de arena y humo,
Hacia vosotros aspiro, y la carne se hincha en la ansiedad de su dolor;
Profundamente os acecho y os llamo
en el rocío nocturno,
en la febril humedad del párpado. (II 93)

El cuerpo busca, a la vez, la forma inasible y las formas dispuestas en el mundo. La poesía de Gangotena, en su circunstancia de padecimiento, dolorida y angustiada como es, no se limita, sin embargo, al lamento, sino que lo rebasa para buscarse en la multiplicidad de formas de la realidad.

Hacia el final de su vida, el poeta vincula íntimamente la enfermedad a la naturaleza constituyente e inexorable del ser. Ambas entidades se articulan de manera cada vez más indisociable. Si en este poema de su primera etapa poetizaba sobre la

búsqueda formal, más tarde la fundió completamente con su existencia. En Gangotena, la búsqueda de la forma es vital. Al escribir los de *Hermenéutica de Perenne Luz*, dice: “¿Qué me propongo? Nada más que el relato de mi ser en la existencia a lo largo, en el proceso de un poema. Esto será PERENNE LUZ”. (*Poesía* 243) La escritura constituye por ende la reflexión sobre una realidad que indiferencia existencia y obra, y también es una “poesía sobre la poesía”, como lo explica Philippe Lacoue Labarthe (24) al establecer una línea que parte de Friedrich Hördelin y el romanticismo. En Gangotena, que puede situarse en esta misma línea, todo sucede en el poema, última plataforma para el registro de la existencia. Su obra consiste en igualar el hecho poético a la existencia y encontrar allí la posibilidad de la escritura. El acecho a las formas que aparecen en el rocío, el rostro, el cuerpo, es lo que dota de aliento a la voz poética. El relato de sí en el poema es su poetizar mismo. Es la puesta en evidencia de la primacía de la forma.

El viaje hacia el sentido en Gangotena está dado por los itinerarios de experimentación formal. De nuevo, es en la línea del verso en donde tiene lugar la búsqueda, pues esas formas, que podrían parecer autorreferenciales, despliegan en realidad una reflexión sostenida y ardua sobre la existencia y el mundo. En su ensayo *De la seducción*, Baudrillard otorga preponderancia a la forma en términos de lo que seduce. Es decir, desencadena una aproximación activa hacia algo. La seducción es la puesta en marcha de una forma que provoca su propio desciframiento.

Así, no es más allá, en un *Hinterwelt* o en un inconsciente en donde hay que buscar aquello que desvía un discurso: aquello que lo desplaza verdaderamente, lo “seduce” en sentido estricto, y lo vuelve seductor, es su apariencia misma, la circulación aleatoria y delirante, o

ritual y minuciosa, de sus signos en superficie, sus inflexiones, sus matices, es todo aquello que borra el contenido del sentido, y es esto lo seductor, mientras que el sentido de un discurso jamás ha seducido a nadie. (Baudrillard 77-78)

No sólo el discurso emerge en la forma poética, también las profundidades del cuerpo salen a la luz. De esta manera tiene lugar una aparición de sus signos internos en la superficie del texto. Las venas, la sangre, las arterias, las articulaciones, quedan expuestas en la retórica del cuerpo, que se organiza para mostrarlo. No hay *hinter-*, ni una realidad posterior y anterior, ni anverso y reverso, sino un lado siempre al descubierto. La interioridad en Gangotena es profunda, justamente porque muestra todas sus capas de manera flagrante y las trae *a flor de piel*: “¡Y malditos estos huesos que se quiebran / Y más malditos estos nervios que destilan sangre, esta sangre oscura de mi dolor!” (II 133).

Las tragedias de la enfermedad están llamadas a traer los rincones del cuerpo al plano del texto, y una vez allí, se convierten en materia que, en busca de la forma poética, se pliega y repliega en una superficie dual, cuerpo y texto, establecida como lugar abierto para el sentido. El poeta revela su búsqueda de la forma, por tanto de sentido, al tiempo que advierte de su expresión afectada por la enfermedad.

En esta poesía todo sucede, pasa, fuga, y a la vez todo lo que acontece se condensa en el poema. Por esa razón, partiendo de la enfermedad, la obra gangoteneana se construye en torno a la experiencia. El poema cristaliza el acontecimiento. Philippe Lacoue-Labarthe define la experiencia en ese sentido: “*experiencia*, bajo la condición de entender estrictamente la palabra, el *ex-periri* latín, el atravesar un peligro, y cuidarse de referir la cuestión a algo ‘vivido’, o a la anécdota. *Erfahrung*, entonces, y no *Erlebnis*.”

Digo *experiencia* porque es allí donde ‘surge’ el poema [...]” (30). La *Erfahrung* lleva en sí la idea del movimiento: *fahren* significa conducir, ir. La experiencia es exposición, no es *Erlebnis*, lo que se vive como anécdota, sino el conocimiento que se gana en la acción, *Erfahrung*. La experiencia está constituida por el riesgo y por los movimientos del cuerpo, sobre su propio eje y en el mundo.

Para hablar de experiencia y creación de un lenguaje literario, Giorgio Agamben recurre a la definición que hace Walter Lüssi de experimento para la obra de Robert Walser. Lüssi retira el horizonte de verdad del experimento en la literatura, pues no hay necesidad ni posibilidad de comprobación. Al crear su lenguaje poético, Gangotena tampoco tienen fines metafísicos ni de definición de la experiencia en términos de verdad. La experiencia y el experimento poéticos se inician conociendo de antemano la naturaleza indeterminada de su empresa, pues: “no conciernen a la verdad o a la falsedad de una hipótesis, a la verificación o a la falsación, sino que cuestionan el ser mismo, antes o más allá de su verdad o falsedad. Son experimentos sin verdad, porque en ellos no se trata de la verdad” (Agamben 119).

En Gangotena, el “relato del ser” como fin de la escritura es la exposición de dicho ser en el mundo a fin de mostrar su inestabilidad y su vulnerabilidad, como sujeto y como materia. El “cuestionamiento del ser” en esta poesía se expresa en una alternancia marcada por periodos de serenidad y de padecimiento. Dentro de dicho ritmo, el *estado de salud*, no existe la posibilidad de un horizonte continuo y fluido de la vida. Todo proyecto de ser se ve vencido por el anuncio reiterado de la enfermedad. El mundo son estados, breves periodos de tiempo cuya unidad mínima es el latido del corazón. La existencia, más que transcurrir, muta, toma formas de la enfermedad y de la salud, de la

angustia y de la calma. Dicho cuerpo se transforma en espacio múltiple y va tomando sus formas en las intermitencias del mal: los fluidos, las arterias, la coloración de la piel, el ritmo de la respiración, producen muchos cuerpos en el mismo cuerpo: más o menos enfermos, más o menos lúcidos, siempre cambiantes.

El núcleo central de comprensión de la obra del gran poeta –tanto lo que estructura su obra a lo largo de los años, como los poemas en su significado más profundo– está en la insistencia en plasmar en ellos un movimiento sin desplazamiento, un golpeteo obsesivo sobre un mismo punto. [...] Los poemas progresivamente se convierten en expresión de una angustia concéntrica. (Pérez, *Huésped* 14)

El mundo gangoteneano, como lo afirma Pérez, es en efecto una expresión de la angustia. Éste se ve cercado por la inminencia del peligro, no se proyecta hacia el futuro sino que se pliega en el latido del instante. La palpitación del cuerpo, que ritma un torrente sanguíneo enfermo, varía según el estado de salud y el estado del ser en relación con su padecimiento, el cual modifica, a su vez, su relación con el mundo. Por tanto, *el ser*, tema central en la poesía gangoteneana, se expresa en el *estar*: en la intermitencia entre forma y forma, entre la efusión de sangre y su cese, entre el instante previo al dolor y su acaecimiento. Este es el cuestionamiento del ser en el experimento gangoteneano: el desplazamiento del ser al estar.

La hemofilia como membrana de la percepción del mundo, concreta y traducida en la materialidad del cuerpo, genera entonces el ritmo vital, el estado del ser. La experiencia atraviesa la obra de Alfredo Gangotena en su expresión más tangible, definida no sólo como el exponerse sino también como captación de lo real desde los

sentidos, no sólo desde las facultades intelectuales, sino desde las físicas. En la confluencia de las facultades se define la naturaleza de la textualidad de esta poesía, conformada por el cuerpo, la búsqueda de la forma y la reflexión frente a la existencia. Dicha textualidad no puede ser despojada de lo vital y de las circunstancias más particulares del poeta. En *The World, the Text and the Critic*, Edward Said enfatiza en lo que tiene de acontecimiento una escritura de estas características, que no puede ser concebida ni entendida sin la experiencia. El texto no puede ser aislado de las circunstancias de su apareamiento:

Mi posición –afirma Said– es que los textos son mundanos, en cierta medida son acontecimientos, y aun cuando parecen negarlo, son sin embargo una parte del mundo social, la vida humana, y por supuesto los momentos históricos en los cuales se hallan situados e interpretados. (4)

La mundanidad en Gangotena está expresada en la relación entre esta membrana pilosa que es su cuerpo y el mundo que roza cada una de sus diminutas antenas, los vasos, las arterias, los folículos. Sus sentidos aparecen agudizados, como dotados de una hiperconciencia. El poema acontece cuando la captación intensa del mundo desciende al poema, mediada por la visión afectada del mundo. En *Absence 1928-1930*, como en “Christophorus”, Gangotena vuelve a apelar a los otros para advertirles de su “momento histórico”, su aquí y ahora: “Yo os lo digo, os lo aseguro/ Aquí hay alguien que sangra” (II 129).

SEGUNDA HIPÓTESIS. ALFREDO GANGOTENA PADECIÓ DE LUPUS^{xviii}

La hipótesis de la hemofilia podría ser falsa. Si se sustituyera “hemofilia” por “enfermedad”, la reflexión aún se sostendría, porque la experiencia, el cuerpo expuesto y la vulnerabilidad frente al mundo de todas maneras se imponen como clave en esta poesía. Sin embargo, el hecho de leer en ella una enfermedad genérica le restaría fuerza a la poetización de la sangre a lo largo de la obra de Alfredo Gangotena. En la hemofilia, es el factor de coagulación en la sangre, y no otro síntoma, el que altera la relación del hemofílico con todo aquello que lo rodea. Para apoyar esa interpretación, la única aseveración existente es la frase de Henri Michaux, de 1934.

Para la segunda hipótesis, se halla como única fuente una especulación de José María Jiménez Alfaro, hijo de Monna Mouradian y sobrino nieto de Gangotena. El día 17 de mayo de 2011, recibí un correo electrónico suyo en donde, por primera vez, relacionaba la ambigüedad de la enfermedad en Gangotena con su familia y con su propia experiencia: “Desde mi punto de vista personal y sin ninguna prueba médica que pudiéramos obtener ahora, te confieso que creo que podría tener LUPUS. Yo tengo LUPUS, una enfermedad genética, muy rara para poder ser diagnosticada en esos años” (Jiménez Alfaro 17 May 2011). Según Jiménez Alfaro, el lupus eritematosos sistémico no corría en el lado francés de la descendencia de Gangotena, pero quizá sí en el lado ecuatoriano. La enfermedad no es directamente hereditaria, pero “la predisposición genética al lupus se hereda como un rasgo complejo con el que pueden estar asociados varios genes” (*Avances en LES* 23).

La importancia de este documento es que nunca antes se ha vinculado a Gangotena ni a su poesía con el lupus. El rechazo vehemente de sus descendientes a la hipótesis de la hemofilia era sospechoso y parecía querer ocultar la carga vergonzante que esta enfermedad pone sobre las familias, pues este mal se asocia a la endogamia y el incesto. No le han dado validez alguna a la afirmación de Henri Michaux^{xix}. Más allá del dato biográfico y de la comprobación de una enfermedad específica en Alfredo Gangotena, este halo de misterio en torno a su enfermedad, que conduce a la especulación, tiene dos consecuencias. La primera ilumina un tema de su poesía hasta ahora leído de una manera retórica y parcial: el mundo de la luz y de la sombra en relación con el cuerpo. La segunda visibiliza una dimensión más de la indeterminación y dualidad en que se sucedió su vida. Esta ansiedad frente a lo desconocido se tradujo en una constante búsqueda de un diagnóstico para su condición, como lo afirma García Bacca en 1953:

Alfredo fue en busca de aislantes, de piel suplementaria. Y creyó, con una cierta dosis de duda, que las matemáticas y la filosofía servirían el efecto. [...] En sus cuadernos de física y matemáticas de la Escuela de Minas de París, la herida de Amor –no transformada aún en Llaga–, se divertía un poco cruelmente, entreverando versos con fórmulas, por si acaso surgiera una especie híbrida, matemático-poética, remedio ambiguo de su ambigua dolencia. (*Letras* 3)

El conocimiento se presentaba como un paliativo para la resistencia del cuerpo del poeta al diagnóstico médico, pero resultaba insuficiente. No se trataba sólo de identificar la enfermedad, sino que ésta búsqueda se extendía a la angustia existencial que Gangotena

sobrellevó como parte de sí: “Agravada la vida –en herida en vida– en llaga, ya en sus últimos años –ahora sabemos que eran los últimos– todavía buscaba en las teorías físico-matemáticas más recientes improbable y desesperado remedio; una epidermis para sus males, para su alma y cuerpo en carne viva” (García Bacca 3).

La enfermedad es un estado anómalo del cuerpo. Cuando es crónica, el malestar se convierte en parte constituyente del sujeto. No hay manera de relacionarse con el mundo si no es a través de esta condición, real y permanente. Por ello, en la caracterización general de la poesía de Alfredo Gangotena no puede obviarse el sentimiento de inexorabilidad y, en el fondo, la inminencia de la muerte. García Bacca situó la enfermedad en el centro de su subjetividad:

Que no se le dio su vida al poeta Alfredo Gangotena como forma sustancial bien avenida con un cuerpo físico perfectamente organizado – así la sentía un griego clásico–, ni como espíritu de inatacable núcleo sustancial, rector de una máquina montada de geometría y álgebra –tal Descartes– vivía su vida Alfredo “en este cuerpo de soledad y golpes” (Vigilia adentro). (3)

El aspecto más concreto de la realidad del cuerpo está incorporado en la poesía de Alfredo Gangotena no sólo como tema, sino como una lupa capaz de potenciar ciertas cualidades del mundo y de las cosas. La enfermedad interviene de manera aún más terminante en la percepción de la realidad debido a la lucidez y aguda conciencia del poeta. Su cuerpo, desorganizado y endeble, no le ofrecía la predictibilidad de un organismo funcional. La máquina gangoteneana estaba regida por lo inesperado. En García Bacca se percibe la concepción clásica de un cuerpo sano como reflejo de una

mente íntegra. Si la “forma sustancial” falla, el espíritu sufre las consecuencias del mal funcionamiento del organismo. El cuerpo de Gangotena no es una entidad organizada, sino humanidad caótica que ostenta las manifestaciones súbitas del mal.

Mientras Michaux coloca la sangre en el centro del mal de Gangotena –“la sangre, que tantas veces y tan gravemente abandonó su cuerpo, estaba por doquier en su obra” (*Herne* 342) –, García Bacca habla de la “llaga de amor viva” en el poeta, jugando con la misma intensidad corporal de la poesía de San Juan de la Cruz. “En carne viva, sin dermis ni epidermis protectoras, vivía Alfredo Gangotena” (3). La explicación de García Bacca podría referirse también a la hemofilia, como la de Michaux, si no fuera por el énfasis que éste último hace en dos elementos en la enfermedad de Gangotena: además de la llaga, menciona la fragilidad de la piel en varios pasajes de su semblanza. En cuanto a lo primero, la imagen del cuerpo de Gangotena como llaga viva desemboca en una imagen de la lepra –un motivo poético importante en la coherencia interna de esta obra, como se verá en el tercer capítulo–: “Oh, esta gran tristeza en la memoria. /Leproso, ciego” (II 100).

En 1900 y durante las décadas siguientes, el lupus tendía a relacionarse con la lepra: “la patología [la] coloca hoy [...] al lado de la lepra y el impétigo, presenta todos los caracteres que la medicina moderna exige para proclamarlas tuberculosas” (Barros 496). Debido a sus manifestaciones dermatológicas y a las relaciones que su origen guarda con la tuberculosis y el herpes, el lupus, como la hemofilia, cargaba con un estigma social. Sólo en 1948 pasó a su etapa “moderna”, por los avances en los estudios del comportamiento celular^{xx}. Hasta ese entonces, los cambios físicos que provocaba en el aspecto de los enfermos se comparaban a menudo con los de la lepra.

Si la hipótesis del lupus se considera, junto con la de la hemofilia, como un desorden genérico de la sangre, portador de los estigmas del leproso y del excluido, la reiteración de las menciones a Lázaro deja de ser religiosa y retórica para convertirse en un símbolo de la condición del poeta. Estas menciones, que aparecen a partir de 1927 hasta los últimos años, han sido pasadas por alto, pero son muy reveladoras de la percepción que tenía Alfredo Gangotena de sí mismo.

Sobre todo en *Orogénie*, terminado justo antes de dejar París, el poeta acude a la imagen de Lázaro para expresar su soledad y su exclusión del mundo. En este momento, Gangotena ya sabía que debía volver a Quito, y su poesía se tornó melancólica, consumando el exilio antes de tiempo. También se concentró más en su enfermedad. En “Boisson trouble”, por ejemplo, dice:

Pero, oh Lázaro, ¿quién mojará mis labios en estos parajes?

¿Quién de este mundo podrá rumiar la maleza de mi exilio?

El infortunio toma en mí las formas del continente. (II 48)

La invocación a Lázaro, patrón de los leprosos, hace de Gangotena un retirado del mundo, como se consideraba a los enfermos considerados infecciosos. El poeta retrocede a los tiempos de los enterrados vivos para identificarse con ellos. Su siguiente poemario, *Absence.1928-1930*, confirma el sentimiento terrible de haber sido enterrado en los Andes: “He venido hacia ti, de lejos, como un cadáver” (II 120). La tragedia del exilio es ser transportado a los Andes. Como un cadáver, el poeta regresa junto con su enfermedad, “la forma del continente”. En el verso original, “contenant” se refiere al cuerpo que contiene al poeta, el infortunio es su cuerpo mismo, su cerco y su cadáver.

En otro poema de *Orogénie*, “Orgía”, la imagen del menesteroso evoca la parábola bíblica de Lázaro y el rico, en la que Lázaro recoge las sobras que caen mientras los perros que se hallan junto a él lamen sus heridas. Gangotena utiliza el lenguaje para situarse en el lugar de los perros que, junto a Lázaro, ocupan el lugar de la escoria: “Luego yo, el indigente, me quedo junto a Lázaro/ Para recoger sus cortezas y migas de pan” (II 44). En la evocación de Lázaro y en el hecho de abreviar la distancia entre él y los perros, Gangotena pierde, deliberadamente, su valor como sujeto. El sentimiento extremo de exclusión llega al punto de descender a los espacios animales y vive la enfermedad como una ineludible forma adversa, una muerte en vida y una proscripción. La anomalía le da una característica propia a esta poesía en la poetización del exilio, y de ninguna manera puede concebirse como un conjunto de recursos retóricos. Aunque no se pueda comprobar un diagnóstico científicamente, la poesía de Alfredo Gangotena es una experiencia de enfermedad. En ella se halla un conocimiento consistente de la enfermedad.

En Gangotena, la poesía de la enfermedad debe verse también en su valor literal, muchas veces despojada toda de mediación. Lo que sucede con Nietzsche y su filosofar, sucede también con el poeta y su obra poética:

Si es cierto que la filosofía suele hacer abstracción de la corporalidad del pensador y que, cuando hace referencia a la misma lo hace de manera “accidental” o “anecdótica”, en el caso de Nietzsche esta referencia es ineludible. Y lo es porque Nietzsche filosofa “con”, “desde” y “a pesar de” su corporalidad. Tengamos presente que el cuerpo es el “campo” y “lugar de cruce” de las fuerzas, de los quanta de la voluntad de

poder. Por ello, la corporalidad no remite solamente al “individuo” sino a la sociedad, y a todo lo que constituye la subjetividad en el cruce con los otros y las circunstancias. (Cragolini, *Nietzscheana*)

El leproso es un excluido de *los otros, de todos*. Pierde su valor humano. El cuerpo enfermo visiblemente es rechazado porque disgusta, inquieta y recuerda la muerte. Al igual que Nietzsche se sostiene en la filosofía para luchar contra la enfermedad y la locura, Gangotena escribe, y en el lenguaje legitima su lugar de exiliado. La escritura “con”, “desde” y “a pesar de” su cuerpo es la manifestación del mal como exceso físico y psíquico, un derramamiento.

Por ello, cabe especular con matices dados por las cualidades específicas de la hemofilia o del lupus. Con la segunda hipótesis, en realidad, no se puede ir mucho más lejos. Sirve como un lente de corto alcance a fin de inquirir por los mundos médicos y poéticos a los que recurría Alfredo Gangotena. Las imágenes, los síntomas y los motivos relacionados con los desórdenes de la sangre no son siempre identificables. Sin embargo, al intentar darle interpretaciones específicas a la enfermedad de Gangotena, se emula la búsqueda del poeta, que quiso saber de qué padecía, y en ello se forjó su obra, como lo afirma repetidamente García Bacca. Una de las dimensiones de su tragedia fue la resistencia de su mal al diagnóstico, “el silencio trágico de mi cuerpo” (II 80). El silencio de su cuerpo consistió en mantener el síntoma incierto, obligando a Gangotena a preguntar indefinidamente, enfrentándose a sí mismo como a un oráculo sin desciframiento posible.

Usar las hipótesis, sobre todo la primera, mucho más consistente –afirmación textual de Michaux– sirve para indagar y discurrir en torno a las maneras en que el poeta

forjó su subjetividad por medio del conocimiento médico disponible, y de la presencia de dicho conocimiento en otros reinos discursivos, como la filosofía, el mito y la poesía. Como se mencionó antes en términos de Giorgio Agamben, el “experimento sin verdad” de la poesía de Alfredo Gangotena entraña, sin embargo, un conocimiento del mundo. Los umbrales dispuestos por esta obra para acceder al conocimiento son la conciencia de la enfermedad, la certeza de la insuficiencia de la ciencia y el distanciamiento del lenguaje común. Dicho gesto de distanciamiento es, a la vez, la vindicación del lenguaje poético en sí como un universo autónomo de sentido, aunque sea incesantemente elusivo.

En estos versos del decimocuarto fragmento de *Absence.1928-1930*, Alfredo Gangotena condensa todos estos cruces, a través de los cuales se sale hacia el espacio liminal de su circunstancia y de su obra:

Pero el enfermo, si contempla

A contraluz esta membrana sanguinolenta en el intersticio de sus dedos,

¡Ah! cómo se lamenta

Por este indefinible, perpetuo gemido (II 145)

La luz y la vista son limitadas, el ojo no puede acceder al conocimiento. Aunque la membrana se deje iluminar y consienta en mostrar sus venas, su sangre, su misma transparencia, al mismo tiempo esconde el mal que circula dentro de la “tempestad secreta” que es el cuerpo gangoteneano. La situación aterradora que describen estas imágenes está dada por la completa exposición de un cuerpo que, a la vez, encubre la causa de su deterioro tras la delgada capa epidérmica. En otro verso contrastante pero que confirma esta tensión, el poeta revela la oscuridad como la piel que le da forma: “Ahora que la sombra es epidermis en mí” (II 57).

En la obra de Alfredo Gangotena el conocimiento científico no tiene un valor referencial, sino que es parte de la pregunta por la existencia. No hay comprobación ni cálculo, sino lo contrario, reconocimiento de la imposibilidad de evidencia, pues la misma evidencia es engañosa, un claroscuro alrededor del cual se construye un sentido sin llegar jamás a su centro. La elucidación de esa mínima membrana entre los dedos en la cual el poeta busca reconocerse, es la máquina de la escritura. En esta tensión, lo que termina por afirmarse es la construcción de un universo que apuesta por las tentativas del sentido: el alfabeto y la sintaxis del lenguaje gangoteneano.

3. El alfabeto gangoteneano

Construcción del código sobre el símbolo y lo antisimbólico

*...l'alphabet des astres, seul, ainsi, s'indique,
ébauché ou interrompu;
l'homme poursuit noir sur blanc
Stéphane Mallarmé*

INTENSIDADES DE LA CIFRA

Es posible leer la poesía de Alfredo Gangotena como un código. Los signos que la componen cobran un valor determinado que se va afirmando en su repetición a lo largo de los diferentes poemarios. Dichos signos van adquiriendo consistencia tanto en francés como en español a lo largo de más de veinte años –entre 1921 y 1944, partiendo de las primeras publicaciones de Gangotena en *Repertorio Americano* y luego en *Intentions y Philosophies*, en 1923–. En el universo gangoteneano, un número finito de signos opera dentro de los diferentes contextos poéticos de su obra y, al repetirse, libera determinados sentidos que permiten adentrarse en una coherencia. Dicho alfabeto está propiciado por el bilingüismo, la enfermedad, la fascinación por la ciencia y una exploración filosófica de la realidad en sus líneas de sentido. Para organizar su gramática, Gangotena formó una suma de signos exclusivos que funcionaran dentro de esa lógica. Ahora tenía su alfabeto y su sintaxis para emprender los itinerarios del pensamiento solitario.

A fin de comprender su construcción paulatina, es necesario ubicar las coordenadas en donde se genera. El carácter de sus signos, a menudo generados en los

mismos procedimientos de significación del simbolismo, alterna con imágenes antisimbólicas y recursos vanguardistas. Se puede hablar de una poesía en donde confluyen las sensibilidades de varias literaturas, de Mallarmé a Artaud. En estas zonas del lenguaje poético se gestan “las sílabas inciertas” (II 37) del alfabeto gangoteneano, dado por una relación inquisitiva, y no afirmativa, con la realidad. Su razón de ser es la búsqueda de sentido de su circunstancia: “El himno exultante de la palabra nos sostiene” (II 32), dice el poeta, y con ello hace de la tarea poética el centro de la existencia.

La obra de Alfredo Gangotena deja permear las preguntas más hondas de su época. Su contemporáneo Eduardo Samaniego y Álvarez la caracteriza directamente como un “existencialismo filosófico” (qtd. Arias 606). Ésta no sólo se nutre del existencialismo, las vanguardias y Heidegger. La obra de Gangotena está marcada, sobre todo, por el significativo desplazamiento de la filosofía hacia el lenguaje, problema central entre fines del siglo XIX e inicios del XX para Nietzsche, Wittgenstein, Freud. Si Gangotena fue resultado de los desfases de la modernidad americana, fue también testigo y consecuencia de los quiebres que sufrió esta misma modernidad en el centro de Occidente. Una de las consecuencias de dichos quiebres fue la pregunta por el lenguaje en sí, en el pensamiento, el psicoanálisis y el arte.

En Europa, la Primera Guerra Mundial, desatada por el asesinato de Franz Ferdinand, puso en crisis el mundo conocido. La caída del Imperio Austrohúngaro tuvo alcances colosales, y junto con la caída del Imperio Otomano y el zarista, los sistemas que habían amparado un orden político quedaron fragmentados (Espinosa 141). En 1916 apareció el primer poema conocido de Alfredo Gangotena. Se refería, justamente, a la Primera Guerra Mundial. (Arias 609, Pérez Pimentel 173). En ese momento, el joven

poeta no podía prever que, una vez terminada la guerra sobre la cual había escrito desde Ecuador, él pasaría a formar parte de la intensa escena artística de los años veinte parisinos, donde el clima de “los años locos”^{xxi} contrastaba con la turbación que la hecatombe había dejado atrás, y que sacudía el arte y la cultura.

Traducir el colapso posguerra a términos del sentido suponía la constatación de que ningún orden era infalible o, más aún, no había orden, ni una organización única del mundo que, en su caos, era capaz de generar la posibilidad de su propia destrucción. El lenguaje, su ruptura con el mundo como organización del sentido y el impacto en la concepción de la existencia se convirtieron en un problema central del pensamiento.

Este clima de época tiende a ignorarse en relación con la obra gangoteneana, marcada profundamente por un sentimiento de desintegración. Por momentos, la turbación de la época se traduce en esta poesía en la conciencia extrema de la fragmentación del mundo, perceptible apenas en “las sílabas de mi lenguaje” (II 80), horizonte máximo del sentido, reducido a una mínima unidad. La sílaba se opone a la obra, y el fragmento, a la fluidez del sentido.

En este contexto, la pregunta filosófica se desplazó hacia la palabra: “filósofos tan diferentes como Heidegger y Wittgenstein tratan de lidiar con los problemas haciéndolos problemas del lenguaje” (Waldrop 111). En sus *Observaciones filosóficas* (1929-1930), Wittgenstein expone la insuficiencia de “un lenguaje perfectamente significativo en sí mismo” (Bodei 100), en donde los actos de la lengua “conservan en torno a sí un halo de indeterminación.” Para explicar una palabra, dice el filósofo en su *Tractatus lógico-philosophicus* (1922-1923), debemos recurrir a otras que llevan en sí fragmentos limitados de sentido, los cuales, por otro lado, nos permiten conocer la realidad no en sí

misma, sino sólo a través de formas (33, 35): “Lo que la figura representa es su sentido” (21). El lenguaje es forma, y permite el acceso al sentido del mundo únicamente por vía de fragmentos que buscan representar una realidad también fraccionada.

Wittgenstein no es una influencia “declarada” en la constelación de Gangotena, pero su concepción del lenguaje subyace en su quehacer poético en tanto el alfabeto gangoteneano se construye sobre fragmentos de la realidad que se repiten en la poetización a fin de mostrar sus partes, las cuales, a su vez, evidencian la imposibilidad de acceder a un todo. El mundo, el cuerpo, la Amada, la poesía, son entidades de las que sólo vemos fracciones o detalles. Su universo poético “opera apasionadamente por fragmentos y líneas rotas” (Pérez 42). Las ideas en torno a los límites del lenguaje, la influencia de la ciencia respecto a la insuficiencia de la demostración científica y la concepción del acto lingüístico destinado a la incompletud, son líneas que operan en el alfabeto gangoteneano y que ayudan a comprender cómo se construye en tanto reordenamiento trunco del mundo. Estas líneas se identifican, a la vez, en el pensamiento de Wittgenstein como síntoma y condición de su época.

La obra de Gangotena se sitúa en este contexto y descarta la idea de totalidad. Como se ve en los poemas, las partes del mundo se materializan en imágenes, símbolos y figuras fragmentadas del lenguaje. El poeta son “mis manos”, “mis miembros”, “mis ojos”; el mundo es la montaña, la piedra. Vale para esta poesía la afirmación de Bertrand Russell respecto al hallazgo que hace Wittgenstein en el *Tractatus*: “Es imposible decir nada sobre el mundo como un todo, y [que] cualquier cosa que pueda decirse ha de ser sobre partes del mundo” (qtd. Wittgenstein 6).

Esta segmentación posee una lógica. En Gangotena, la búsqueda de sentido está dada por el ciframiento de la experiencia del mundo en símbolos e imágenes, y por un alfabeto en donde los diferentes conjuntos de signos se comportan como palabras, pues cada uno de ellos cobra un valor reiterativo en oposición a otros. A lo largo del gran poema gangoteneano irán apareciendo alas, pájaros, párpados, saliva, aguas, venas, sienes, dentro de símbolos variados, versos largos y versículos. La sangre, la angustia, el cuerpo enfermo, el exilio interior, son preocupaciones dominantes. A medida que se intenta recrear los itinerarios de escritura de esta obra, algunas imágenes empiezan a insistir con cierta frecuencia, se convierten en variaciones de sí mismas y liberan significados y asociaciones que las colocan dentro de cierta atmósfera, a menudo identificable con un estado del espíritu, jamás figurado, sino aludido en el espacio de esa imagen. Se pueden tomar pasajes de la obra de Gangotena y ver cómo su lenguaje se abre a la expresión de su angustia existencial pero nunca termina de revelarla, y al mismo tiempo se puede percibir cómo el poeta va ciñendo los pliegues de su propia escritura. En estos procedimientos poéticos, va fraguándose una sintaxis particular, capaz de desarrollar su propio sistema de valores, como lo afirma Virginia Pérez:

La poesía de Alfredo Gangotena posee, pues, su propia gramática, su propia “lógica” interna. Justamente, porque esta “lógica” poética corresponde a dislocados procesos alimentados desde las más diversas fuentes y porque el poeta busca contener en sus poemas la diversidad de aquello que en el mundo de los procesos cotidianos aparece como dispersión pura, sin conexión alguna, su poesía resulta hermética. (34)

En efecto, la gramática del lenguaje gangoteneano pretende contrarrestar el sentimiento de dispersión presente en el poeta y en el mundo, pero esto no resulta en una poesía exclusivamente hermética, como se ha explicado en el capítulo anterior. El alfabeto gangoteneano en realidad, alterna entre el símbolo y la literalidad. Ésta última ha sido sistemáticamente ignorada al leer su poesía. Hay momentos en donde el código se abre completamente, se expone y se impone con un sentido claro y categórico. Esto es fundamental para leer, por ejemplo, *Absence. 1928-1930*, como se ha señalado. El sentimiento de desolación frente a la enfermedad se muestra de manera transparente en fragmentos como éste: “Esta enfermedad mortal, al fondo de mí, me vuelve triste y loco, Señor./ Triste y solitario” (II 132). Al caer en la afirmación totalizadora de que la poesía gangoteneana es hermética, estos instantes quedan fuera, por lo cual es necesario calibrar un ángulo para su análisis.

Al enfocar el conjunto de esta obra como la construcción paulatina de un alfabeto, el objetivo es afirmar su inteligibilidad al desplegarla en su propio espesor: hay una obra en Gangotena que rebasa el hermetismo y que se ubica en un espacio literario más complejo. Uno de los amigos más cercanos de Gangotena en París, el poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, fue uno de los pocos en resistir la tendencia general a “cerrar” la obra gangoteneana: “Era un poeta difícil, y no porque cultivase el hermetismo, si no por la densidad de su lirismo y la riqueza de sus facultades” (qtd. en Arias 611).

Los procedimientos poéticos de Gangotena, aunque se nutren del hermetismo, del simbolismo y de la poesía mística, rebasan todos sus discursos. En general, los bloques de significado que operan como palabras componen un texto a medias abierto en donde puede leerse el “relato del espíritu” (1956) de Alfredo Gangotena, como él mismo llamó

a la experiencia literaria. Al mismo tiempo, dichas “palabras” constituyen mínimos bloques en sí, pues se hallan ensambladas por los ecos que se cruzan entre el español y el francés, esconden multiplicidad de significados y se descomponen en su sonido y en sus connotaciones. Por estas razones, el símbolo en Gangotena no es el símbolo mallarmeano, como tampoco su lenguaje poético se reduce al simbolismo, pues no hay un sistema de correspondencias cerrado.

En rigor, no existen cambios cronológicos en el itinerario de los símbolos gangoteneanos, ya que sus preocupaciones apenas cambian entre 1921 y 1944. De hecho, los temas recurrentes se vuelven más intensos, se despliegan en versículos o alcanzan mayor intensidad en ciertos poemarios. Se trata de un espacio de escritura y no de una línea progresiva temporal. Es necesario volver a Minkowski para entender el corpus gangoteneano como un solo poema en donde el tiempo no es una dimensión autónoma, sino un acontecimiento espacio-temporal materializado en imágenes. Las imágenes del cuerpo, la enfermedad, la escritura, el amor, no *cambian* con los años, no progresan ni maduran, sino que retornan y se repiten con variaciones.

El poema gangoteneano como procedimiento poético se asemeja al poema de Mallarmé, en tanto se construye también en torno a un símbolo central. La sangre, la montaña, la voz del poeta, son un signo alrededor del cual se derivan los sentidos del poema. Este símbolo, rodeado de otros confluente y repartido en diferentes imágenes, opera como un haz en la construcción del texto. En “Crise de vers” (1895), Mallarmé definió el poetizar justamente como la distribución del sentido en las imágenes: “el acto poético consiste en ver de pronto que una idea se fracciona en un número de motivos iguales por valor y agruparlos [...]” (243)

De esta manera, el símbolo central del poema cobra motivación en torno a una idea y va tomando forma en las diferentes imágenes alrededor suyo. En poetas como Mallarmé y Gangotena, el verso tiende a ser autorreflexivo. Además del tema abordado, incluye en su construcción el ritmo, la rima, la reflexión sobre el acto poético. Esta es otra razón para la finitud del alfabeto de Gangotena. Sus símbolos convergen en el pensamiento sobre el poema, como dice su último texto: “Mas mi voz, el camino del lenguaje, del espíritu, prevalece en esta acumulación de dualidades: ...EN MI ESPESURA” (*Poesía* 249). El lenguaje dota de materialidad al poeta, le da su “espesura”.

En el alfabeto gangoteneano alternan por lo menos dos intensidades de la expresión. La primera, mediada por la simbolización, acoge, en general, la poetización de ciertos momentos de la enfermedad, el desasosiego y el erotismo, así como la reflexión sobre la poesía misma. La segunda, más inmediata, poetiza otros momentos de la impotencia frente a la enfermedad, la tierra y, especialmente, el sentimiento de rechazo frente al retorno a los Andes. Este código opera como un sistema de vibraciones en donde no siempre se percibe la misma intensidad. Entre el simbolismo y el trabajo antisimbólico, hay una diferencia importante en ciertos timbres que permanecerían silentes de caracterizarla en uno solo de sus aspectos.

Entre el simbolismo y el trabajo antisimbólico, hay campos de sentido con ciertos elementos centrales. En cuanto al cuerpo enfermo, su poetización tiene lugar principalmente por medio de símbolos e imágenes establecidos a partir de sus fluidos y sus miembros, valores del código que insisten a lo largo de la obra. Por otro lado, la escritura sobre la tierra y el retorno se sostiene más bien en un trabajo de imágenes e ideas abiertas, despojadas de simbolización. Este tema se concentra casi por completo en

Absence. 1928-1930. El tema de la luz, por su parte, se cifra en símbolos más bien densos que recurren a la poetización del pensamiento científico.

Por último, más que un tema, la poesía de Gangotena se caracteriza por una estrategia que consiste en recurrir a imágenes del simbolismo francés para socavarlas con versos existenciales, más cercanos a la filosofía del siglo XX que al simbolismo. Estas son algunas de las líneas desarrolladas a continuación, con objeto de ver cómo opera el alfabeto gangoteneano.

3.1. EL CUERPO Y LOS FLUIDOS

Al crear su propio alfabeto, el poeta descompone su cuerpo interior como descompone su cuerpo físico en el poema al separar la boca, los dientes, los párpados, la garganta, las rodillas. Tiene lugar una redistribución de significados y de la angustia. El cuerpo cumple la función de canalizar el malestar y el desasosiego a través de sus fibras, venas y flujos.

Para hablar del cuerpo fragmentado y enfermo que es el centro de la poesía de Alfredo Gangotena, es necesario reflexionar en torno a su interioridad y su exterioridad. En esta poesía, hay dos instancias de lo interior. La primera, la más corporal y orgánica, sale a la superficie del cuerpo y del poema. Los órganos, los miembros y los fluidos se materializan en la imagen poética. Así, se convierten en exterioridad por medio del lenguaje. El otro nivel de esta interioridad revertida se complementa con el anterior en los contenidos de esas imágenes. En el alfabeto gangoteneano, la poetización del cuerpo se halla caracterizada por cierta impudicia, en la medida en que la intimidad corporal, sus procesos y debilidades quedan al descubierto. No sólo se habla del cuerpo, sino que se expone su condición enferma, orgánica y carnal: “¿Mis manos? ¡Abiertas, descoyuntadas, abiertas a la sangre!” (II 105)

El cuerpo enfermo en Gangotena no es “el cuerpo sensible y complejo de la concupiscencia”, como llama Foucault al cuerpo vivo, animado, “sede de las intensidades múltiples de placer y delectación” (187). Sin embargo, existe en él una dimensión carnal

que desplaza la concupiscencia a una intensidad, ya no de placer, sino de dolor. El apetito carnal se ve sustituido por la angustia frente a la muerte, pero ambos se igualan –en su oposición extrema– en el despertar del cuerpo a los estímulos de la realidad. El cuerpo de Gangotena es procazmente exterior, en tanto exhibe la secreción de sus fluidos y enfoca sus detalles por medio de imágenes de sus fragmentos:

Desollándome como Judas el infame

–El alma en la punta de la lengua helada–

Me agito en lo profundo del bosque

Como las entrañas del hambriento. (II 59)

Este impudor sella una intimidad con el orden de lo interior. Así como la imagen de Judas desollado contrasta con la profundidad del bosque y las entrañas, asimismo lo interior y lo exterior se rozan y aun se confunden. La interioridad no es sólo de órganos y entrañas en el poeta, sino, por supuesto, espiritual y mental. Frente a la pregunta de por qué es lo interior lo que define la conciencia, Peter Bürger sitúa el origen de la oposición entre lo interior-inmaterial (en Gangotena, el “espíritu”, el “ser en mí”, versus los otros) con lo exterior en San Agustín: “Manifiestamente, Agustín traduce la oposición platónica de lo material e inmaterial como la de lo interior y exterior” (31). A partir de entonces, afirma Bürger, el conocimiento del ser se metaforiza en imágenes del orden interno: “Que el yo sólo sobre la base de su autoconciencia tiene acceso a sí mismo, se ha convertido en un presupuesto del pensamiento en la Modernidad, de modo que apenas parece representable una forma radicalmente diferente de constitución del yo” (31).

En la poesía de Gangotena, las metáforas de lo interior terminan por salir a la superficie del mundo. El cambio de orden en esta poesía está en la indiferenciación del

orden de lo interior y lo exterior. El “espíritu”, el “ser en mí”, se halla en la piel desollada y en las “entrañas del hambriento”. El organismo es un espacio de convergencia. Asimismo, toda condición existencial termina expresándose a través del cuerpo y manifestándose hacia fuera: “Mis ojos asesinados transpiran su lodo contra los muros./ Flácidas, mis axilas en absoluto me han sostenido” (II 172).

En este sentido, la interioridad-corporalidad de Gangotena se asemeja a la experiencia interior de Antonin Artaud, uno de los destinatarios de *Orogénie* y *Absence.1928-1930*. Artaud, muy afín a la sensibilidad del poeta, desarrolla su obra en espacios semejantes, como lo afirma en la carta^{xxii} que le dirigió al recibir *Orogénie*: “Siento que, como yo, usted ha tocado ciertos bajos fondos, y lo que me trastorna es la revelación de esta fraternidad lejana, proveniente de un país que habita mis sueños hace mucho tiempo” (941). En Artaud y en Gangotena se impone la elección de escribir sobre el dolor y la enfermedad desde la retórica del cuerpo y lo que éste puede decir de sí mismo. En “Bilboquet”, Artaud expresa la misma necesidad de Gangotena de ir al cuerpo a fin de comprenderse: “Imagino un sistema en que todo hombre participaría, el hombre con su carne física y las alturas, la proyección intelectual de su espíritu...” (qtd. André-Carraz 37) Como Nietzsche y su filosofía, la obra de Artaud no puede acontecer sin el cuerpo, dador de sentidos y del sentido.

Como se ve en la poesía de Gangotena, el cuerpo son sus procesos y sus revelaciones a través de los fluidos. No es un cuerpo seco ni aséptico, sino en fermentación y en movimiento. Se descompone y sangra, exuda y expulsa. “Sinapismo de sangre”, “náusea”, “agua podrida”, “bilis”, “orines”, son las maneras en que el cuerpo sugiere estados. Dichos flujos, al mismo tiempo, constituyen el transcurrir de la escritura

y terminan circulando en el texto poético. Uno de los ensamblajes más significativos en el código gangoteneano es precisamente éste: el cuerpo, sus partes y fluidos como “espacio de experiencia” (Pérez 23), como lugar físico en funcionamiento. El cuerpo y el fluir son dos campos del símbolo en donde, en gran medida, acontece esta poesía.

El territorio del cuerpo es a la vez signo, destinatario, fuente de significados y lugar del origen de la experiencia, a menudo concebida como padecimiento. Si bien esta poesía se encuentra forjada en el lugar central del yo, pues se trata de la reflexión sobre el ser en el mundo, este mismo yo se relaciona con su cuerpo de una manera distanciada. No es una relación distante sino disociada, como si el ser y el cuerpo respondieran de manera distinta a la misma realidad.

En “Boisson trouble” poema de *Orogénie* dedicado a Henri Michaux, pueden verse ambas dimensiones. En lo que parece la recreación de una experiencia con drogas, el poeta habla de sí mismo pero también de su cuerpo a través de los sentidos y de lo físico: “Sudor de las lacas, plenitud de los poros./ Me aferro a los muros del antro como las lágrimas de las madreporas” (II 47). Aquí, la distancia entre el ser y el cuerpo no se percibe. La humedad que se exhala a raíz de lo experimentado afecta a ambos como una entidad indiferenciada. Incluso, el ser se confunde con el mismo fluir del cuerpo, como si fuera todo él la lágrima inmóvil del arrecife. Asimismo, la distancia entre la experiencia que se atraviesa y el lenguaje es también mínima en estos versos. Su intensidad aproxima la materialidad de las palabras a la materialidad del cuerpo. En momentos como éste se percibe la indiferenciación entre la experiencia vital y la poética: “[...] el poema, o incluso una sola imagen, puede a su turno convertirse en una experiencia” (Waldrop 76).

Más adelante, se abisma la distancia entre estas dimensiones de la realidad, y tiene lugar una invocación al cuerpo: “¡Por caridad!/ ¡Miembros solidarios de la aventura, modelad el limo de nuestro rostro!” (II 47) Esta exhortación proviene de la falta de correspondencia entre el cuerpo y el espíritu. El primero no responde a la experiencia, o de alguna manera parece ir en dirección contraria. Por otro lado, las partes involucradas en la aventura parecen capaces de modelarse a sí mismas, o al menos ése es su deseo. Este es un eco del acto divino de creación a partir del barro, pero en una variación que expresa la ansiedad por la regeneración del cuerpo enfermo. En ausencia de Dios, el cuerpo se halla solo, así como el ser cercado por dicho cuerpo. Entre ambos, pareciera haber un muro similar al que separa la lágrima del arrecife, casi intangible y en donde se tocan las partes más exteriores de ambas superficies.

El cuerpo gangoteneano es como una cinta de Moebius. Lo físico no se puede distinguir de aquello que no lo es. Al contrario del agua sobre la madrepora, que no logra penetrarla, el limo del rostro se forma con la humedad del sudor y las lágrimas. El cuerpo se hace en sus propios fluidos, pero no puede reconstituirse. “Nuestro rostro” delata a una entidad doble, el ser y el cuerpo demandan una comunión que no es posible. Todo lo contrario, ésta se extrema a medida que avanza en su experiencia: “¡Rasguñadme, uñas! ¡Esta corteza, ay, y estas membranas tan pesadas del sueño!” (II 48) La invocación al cuerpo viene del cuerpo: la voz habla a las uñas, son las partes exhortándose a sí mismas. Al final del poema, “el alma siniestra se encenaga” (II 48), en una inmersión en el espacio de un cuerpo líquido, reverso de la purificación bautismal en tanto es turbio.

El cuerpo desmembrado toma formas aun más fragmentadas en otros poemas. Así como el mundo mineral y el corporal convergen en “Boisson trouble”, en “À l’ombre des

séquoias”, poema de *L’orage secret* (1926-1927), el cuerpo también se confunde con la roca: “¡Oh, boca sonora en las membranas de la tempestad, oh boca en fonolito, / Por ti les lanzo la piedra del desprecio!” (II 77) Esta boca pétreo se desprende del cuerpo para hablar a la membrana de la tormenta que parece un oído. Una vez más, es invocada pero también es una causa y un túnel para canalizar la aversión al mundo.

La “boca en fonolito” funde la imagen de la piedra con el cuerpo. La carne y lo mineral se reúnen y convergen en el sonido. El fonolito, la piedra sonora, es tomado para hacer hablar al cuerpo en medio de una realidad tempestuosa. En esta imagen aparecen simultáneamente lo corporal, lo mineral y lo mítico, todo orientado al sonido proveniente de esta boca-piedra-fuente de sonido: “Como materia más antigua se definió la piedra sonora (el fonolito de los volcanes), del cual en su “enmudecimiento” surgieron las estrellas, los animales e incluso los seres humanos” (Pascha 7). A juzgar por esta explicación, Gangotena, que estudió Geología y Minas en París y se halla marcado por ese universo, está haciendo hablar por su boca al mundo primigenio, el sonido original. La poesía es así el soplo acústico que da origen al mundo^{xxiii}.

Si la boca es el canal por el cual supura el rencor, en este organismo fragmentado que es el cuerpo gangoteneano la relación de hostilidad con su entorno cobra formas aun más explícitas. No sólo el sonido originario sale de esa boca sonora –y a su vez el odio, como si el origen del mundo fuera la angustia– sino también la saliva, fluido permanente del cuerpo, mineral, por cuyas aguas fluye, además, la palabra.

La saliva, vehículo de la voz, es al mismo tiempo una parte del cuerpo y un fluido expulsado, que en la poesía de Gangotena aparece a fin de ocupar el lugar del verso: los fluidos *son* el verso. En “Allure de drame”, poema de *Orogénie*, la poesía es un brote

violento: “Ah, de mí, cáspita, no tendréis/ Sino el chorro malsano de mi saliva” (II 50). En represalia contra el mundo, un resto abyecto y enfermo viene del interior del cuerpo, irrigado con una sangre impura y amenazante. La contaminación de los fluidos es constituyente de su existencia. Al escribir con todo el cuerpo, lo que sucede con éste durante la escritura también es la producción de un resto.

En “Provincias éoliennes”, la saliva es la “savia hirviente de mis fauces trastornadas” (II 68). La intensidad de esta imagen no reside sólo en su animalidad, sino también en la interacción de los elementos del mundo natural, los cuales, lejos de construir una armonía, componen un cuadro feroz. La imagen de la savia hirviente trae lo volcánico mientras desplaza hacia lo vegetal, para conectarse con lo animal al tomar forma de fauces. Los reinos del mundo se unen a fin de construir una voz rabiosa y salivante, bullente, que sale con violencia del cuerpo. Las metamorfosis gangoteneanas tienden hacia lo más fisiológico de lo animal y lo más telúrico de lo mineral. Son transformaciones violentas.

Henri Michaux comparte con Gangotena la visión de un mundo hostil desde un cuerpo enfermo. Compañero de viaje en Ecuador, la voz del poeta de origen belga es, sobre todo durante los años treinta, una expresión gemela de la poesía gangoteneana. La afinidad de estos autores produce, en su respectiva escritura poética, imágenes que se confirman unas a otras, como si armaran un frente común contra el mundo. Jules Supervielle, amigo cercano de ambos, rescata la relación entre la poesía y la idea en la obra de Michaux:

No se trata de que el poeta sea un pensador, sino de que entregue la sed ansiosa, la nostalgia del pensamiento. Amo las imágenes

profundas de Michaux como amo aquellas de Nerval, de Blake, de Lautréamont. Si otros poetas van por el lado de la fantasía, Michaux siempre se entrega a la reflexión. (Supervielle qtd. Michaux 1966 416).

Gangotena participa de esa voluntad de reflexionar. Ambos jóvenes empiezan a intercambiar su poesía hacia 1925, y van forjando una relación cada vez más íntima en términos literarios y personales. Su cercanía se refleja en la manera en que conciben las imágenes de la enfermedad desde la meditación en torno a la angustia. Cuando Gangotena vuelve a Ecuador, la mirada de Michaux lo acompaña en su desconcierto ante el presente.

Por su parte, Michaux escribe en Ecuador uno de sus poemas más conocidos, “Je suis né troué”, que aparece por primera vez en *Ecuador*, su diario de viaje. Allí, la aversión contra el mundo también se expresa a través de un cuerpo afectado. “El cuerpo es el primer problema” (56), dice Raymond Bellour de la poesía de Michaux, y “el mediador inicial de la dificultad de ser” (56). Esta imagen muestra su afinidad con la poesía gangoteneana:

No es sino un pequeño agujero en mi pecho,
pero allí sopla un viento terrible,

En el agujero hay odio (siempre), pavor también, e impotencia (94)

Como la “boca sonora en las membranas de la tempestad”, el corazón de Michaux también es un canal por donde pasa el odio. El poeta padecía del corazón, y la llegada a los Andes lo sumió en una gran angustia. A partir de ese malestar, ambos poetas expresan su odio al mundo desde su cuerpo enfermo. Así como en Michaux el viento es portador

de malestar, en “Provinces éoliennes”, de Gangotena, los vientos llevan la crueldad del mundo: “Alrededor de mi sombra y mi dolor,/ ¡Oh vientos, recogeros ya!” (II 67)

Pasando de lo eólico a lo líquido, de vuelta a los fluidos, no sólo la saliva sirve para expresar la animadversión contra el mundo. Los orines son otra imagen recurrente en esta poesía. En ocasiones, son líquidos expulsados por otros, que se encuentran allí, en el mundo, apestando el espacio del poeta. En “L’homme de Truxillo”, “el ácido y el orín de nuestras armas” (II 63) son parte de la atmósfera que rodea una rebelión contra la autoridad paterna, en medio de un ambiente fétido debido a la presencia “mural de los padres”. En “À l’ombre des séquoias”, la presencia de fluidos se extrema cuando la orina, acumulada en un charco, choca violentamente con la saliva: “¡Yo exulto, escupo sobre qué orinas!” (77) La escena es “los bajos de la ciudad inmunda”, espacio donde la “cólera estalla”. La saliva, resto propio, se cruza con el resto de un cuerpo ajeno, y también es lanzada como agravio. Los orines del cuerpo de otro son la única “parte” contra la que se puede cometer una ofensa, pues reposan inertes, encharcados en la ciudad. Acontece el asco, la contaminación, en donde el poeta, al escupir, es arrojado en sí mismo en ese “chorro malsano”, en el escupitajo. Allí se va su ser.

Los poderes de la perversión, Julia Kristeva equipara el resto con el cuerpo que produce ese mismo resto: “Aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado” (16). Al irse en su propio fluido, este sujeto, al mismo tiempo, se construye un espacio que habita desde dichos fluidos. La imagen del charco de orines y de los bordes de la urbe continúa para expresar el malestar: “Mil veces he recorrido esta horrible teja de lava; y, cierto, me hallo en este punto extremo de la desolación” (II 77). La ciudad también es boqueante, húmeda, y en ese fluir ardiente, líquidos de diferentes cuerpos, restos de seres

que jamás se han visto, se mezclan con sus vapores. En la urbe, un charco abyecto, habita el poeta. “Los restos son sobra de algo, pero sobre todo de alguien. Contaminan en virtud de esa incompletud” (Kristeva 102). Ese resto solitario y truncado es el cuerpo del poeta, además, lacerado por la enfermedad y el dolor.

Si los orines son parte del paisaje pestífero y exterior, las lágrimas reflejan, en cambio, la esfera interior. Este flujo íntimo llega a confundirse con líquidos vitales, y en vez de salir, circula dentro del cuerpo, como un fluido doloroso e integrante que transita sin entrada y sin salida, en un circuito que cancela toda posibilidad de alivio. En el fragmento primero de *Absence. 1928-1930*, sangre y lágrimas se mezclan así en el tubo de ensayo que es el cuerpo: “¡Y mis venas que se asfixian!/ Mis venas, cargadas de lágrimas, que pesan tanto en mi cerebro!” (II 106)

El único fluir habitable es un torrente yermo. La sangre, las lágrimas, lo líquido están constituidos por un movimiento pesaroso, único posible en el transitar del poeta: “Lloro, ¡ay! por una vena más triste y más desgarradora que el ala de los muertos” (II 84), dice justamente “La voix”, en *Orage secret*. Se trata de una tempestad en picada, que se cierne con toda su gravedad, y también de esta tormenta circular que posee el cuerpo gangoteneano. En *La vie dans les plis*, Michaux también retrata el cuerpo como un cerco: “Así, yo circulaba en angustia en mi cuerpo trastornado” (Michaux qtd. Bellour 58). El ser está sometido al cuerpo, y el cuerpo, a sí mismo, sin alcanzar una existencia completa. Al hablar de Michaux, Bellour describe un cuerpo “cerrado sobre sí, siempre en falta” (58), similar al cuerpo gangoteneano.

En otros momentos de esta poesía, por ejemplo en “Veillée”, el agua aparece con connotaciones similares. Más que un elemento de purificación, como lo podría ser

también el llanto, el agua acarrea en sí la descomposición: “Y el viajero no tiene otro vestido/ Que las películas del agua putrefacta” (II 52). No sólo es pútrida, sino que, además, envuelve el cuerpo desamparado, como una extensión de su estado. Además de la piel, que funge como frágil frontera entre el ser y el mundo, la membrana de agua que lo recubre también es un precario confín fluido, como lo define Kristeva:

Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el arrojado no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos [...] cuestionan constantemente su solidez y lo inducen a empezar de nuevo. Constructor infatigable, el arrojado es un extraviado. Un viajero en una noche de huidizo fin. (16)

En Michaux también aparece la imagen del viajero desabrigado, en un poema que escribe en Quito en 1927: “Tened piedad de mí, viajero ya de tantos viajes sin valija” (*Ecuador* 97). Despojado, como el peregrino de Gangotena, que sólo tiene una capa de agua inmunda sobre el cuerpo, el de Michaux expresa el mismo desamparo frente al mundo extraño de los Andes. En ambos, el viaje es hacia el interior. Son los “movimientos del ser interior”, como los llama Michaux en *Labyrinthes* (qtd. Bellour 59).

La producción de la escritura en la poesía gangoteneana está dada por esta separación del mundo: el cuerpo busca tomar distancia, pero al mismo tiempo se encuentra sumergido, separado por una película de agua. Este elemento aparece en otras imágenes en donde la ausencia de movimiento equivale a la soledad absoluta:

“Profundamente conmovida, el alma vela esta agua desierta de mi pupila” (II 98). El estado de contemplación sucede con el propio cuerpo como objeto de la mirada. El lago minúsculo de la pupila es visto desde el interior, como si ambas dimensiones estuvieran

escindidas. En “Chant d’ agonie”, el órgano ocular vuelve a aparecer como el lugar en donde acontece una soledad cercana a la muerte: “Liberadme de esta pupila donde el espíritu se hiela” (II 101). Las imágenes de fluidos que cesan, cambian de estado o se interrumpen, son en esta poesía una marca de tragedia. El hielo, agua capturada, es signo de agotamiento existencial.

Los líquidos del cuerpo, cuando están ausentes, ocasionan dolor. Su no-fluir recuerda las imágenes del agua que sugieren desolación y cercanía de la muerte: “El agua quemante de toda juntura se inmoviliza en tus rodillas” (II 99). Esta congelación ardiente capaz de herir en su calor y en su frío ataca la parte del cuerpo que sostiene el peso del mundo, como en imágenes anteriores. La enfermedad, al atacar las extremidades, vulnera la capacidad del ser para lograr equilibrio. En los estados de salud de este cuerpo, no hay armonía en los fluidos. La sangre se derrama incontrolablemente mientras la angustia congela las lágrimas. A la parálisis de algunas imágenes del agua se opone la fluidez excesiva de la sangre incapaz de coagularse. Reaparece la sombra de la hemofilia.

Esta enfermedad es asociada con males contagiosos, deformantes y hemorrágicos como la lepra, e incluso el escorbuto, también caracterizado por hemorragias. (Ribera 223). Éstos son estigmas que denuncian un cuerpo indigno de estar cerca de otros por hallarse contaminado. En “Chant d’ agonie”, el mismo poeta extrapola el padecimiento de su cuerpo a la lepra, como se mencionó en el capítulo anterior:

O esta gran tristeza de la memoria.

Leproso^{xxiv}, ciego,

¿desde qué siglo he perdido todo contacto con la vida? (II 100)

La lepra como motivo poético también está presente en otros autores, como Joë Bousquet. La enfermedad va elaborando su propio discurso, pero no se trata de una retórica ni de la utilización de la imagen por convención literaria. La condición del leproso es simbólica y a la vez real, como lo afirma Joseph Brami en el caso de Bousquet: “¿Cómo no escuchar este ruido melódico que habita un dolor?” (10) Lo mismo vale para el caso de Gangotena. Debe leerse la poetización en torno a la enfermedad en su dimensión más real, más aun cuando le hemofilia lleva consigo la sombra de la lepra. Las connotaciones de ese estado interior simbolizado en la figura del leproso tienen un alcance que define toda la poesía gangoteneana. En *Los anormales*, Michel Foucault describe su situación histórica:

[La] exclusión del leproso implicaba la descalificación –tal vez no exactamente moral, pero en todo caso sí jurídica y política– de los individuos así excluidos y expulsados. Estos entraban en la muerte y, como sabrán, la exclusión del leproso estaba acompañada regularmente por una especie de ceremonia fúnebre durante la cual se declaraba muertos [...] a los individuos que padecían la enfermedad e iban a partir hacia ese mundo exterior y extranjero. (51)

La condición del leproso no es sólo médica, sino social y, en la poesía de Gangotena, ambos aspectos convergen en la conciencia de la distancia del mundo. El leproso se despide del mundo y, en vida, se encierra para entregarse al camino que toma su enfermedad. Por un lado, el sufrimiento es íntimo y físico, corporal. Por otro, la retirada del mundo es a la vez la renuncia a los otros, el reconocimiento de la imposibilidad de

comunicarse. El “canto de agonía”, tiene lugar en la soledad del poeta y en el espacio del poema, reservado para la expresión de la angustia interior.

El cuerpo enfermo, hemofílico, leproso, se ve a sí mismo como un marginado. El enfermo es el apestado, un cuerpo que puede existir sólo en el espacio retirado del estigma. En Gangotena, el cuerpo, la mente y el espíritu son indisociables y convergen en lo fisiológico. No sólo el cuerpo es el infectado, sino el ser, en su integridad y en su desintegración.

A pesar de concebirse a sí mismo de manera fragmentada, por momentos el cuerpo gangoteneano hace intentos por constituirse como una entidad cabal a fin de relacionarse con la realidad. Descoyuntado, el cuerpo debe converger en un punto a fin de articular un espacio para el ser, aunque sea precario: “De un solo impulso los miembros se agregan entonces al estremecimiento de los labios, / A la llegada del corazón” (II 97). Esta imagen de “Chant d’agonie” continúa con una exhortación a los otros para que constaten la existencia de este cuerpo afiebrado y finito: “¡Palpad esta frente, estos párpados, amigos! / Más tarde, no tendré nada de cuerpo para presentarme a ustedes” (II 97). La extinción constituye el total aislamiento de los otros a causa de la enfermedad, advenimiento de esta desaparición paulatina del cuerpo anunciada en el verso.

Si en *Orage secret* el tema de la enfermedad es el eje constituyente de la poesía de Alfredo Gangotena, en *Absence 1928-1930*, la muerte es algo inminente, casi consumado. El aislamiento, el malestar y la angustia conducen a la escritura a un lugar de producción de imágenes que son una especie de obituario: “Mi cuerpo está ocupado en morir” (II 122), dice el poeta. Una vez más, la sangre es una mensajera fatal: “Es cierto, en mis venas todo ha terminado” (122). Con el cese de la sangre se interrumpe también la

circulación de la sangre familiar. La familia es transmisora no sólo de una sangre enferma, sino también de la angustia, afluencias que en Gangotena forman una sola corriente.

Las partes del cuerpo desmembrado, labios, lengua, garganta, manos, son vehículos de expresión no sólo de la palabra, sino también de los fluidos corporales que encarnan el asco, el desprecio o la angustia. Las imágenes del alfabeto que se concentran en el cuerpo son más literales que metafóricas. Su valor concreto radica en el hecho de retratar el cuerpo y la enfermedad de manera directa. Esa literalidad está al mismo tiempo cifrada, como si el símbolo poseyera un valor literal y figurado al mismo tiempo. Uno de los fragmentos que mejor muestran este plegarse y desplegar es el décimo de *Absence. 1928-1930*. A lo largo de sus versos, el poema enlaza la enfermedad física a la locura y a la muerte. Libera simultáneamente significados literales que hablan del cuerpo al tiempo que hace de ellos cifras de un estado que rebasa lo físico: “Mi corazón se apaga, / Mi voz vibra con un sonido de muerte” (II 132). El mundo y el cuerpo se confabulan para sumir al ser en la desolación: el corazón es un músculo afectado al tiempo que el lugar donde el espíritu late cada vez con mayor dificultad.

¡Y malditos estos huesos que se quiebran

Y más malditos estos nervios que destilan sangre, esta sangre

[oscura de mi dolor!

.....

Me alimento, por doquier, de mi sola tristeza;

Por doquier mi cuerpo amado no tiene otra hambre que morir.(133)

El precario equilibrio del cuerpo se rompe, los huesos no soportan, y los nervios, conexión con el mundo exterior, recipientes de los estímulos, se hallan atrofiados por la sangre enferma. La sangre destilada por el cuerpo y ennegrecida al contacto con el mundo es señal de enfermedad y angustia. El cuerpo, que se corroe como materia viva, corroe también el espíritu. No halla otro camino que la muerte, única manera de detener el fluir de los virulentos líquidos corporales. Quien habla se halla enfermo. Su agonía se extiende a todas las dimensiones de lo humano. Fraccionado, el cuerpo es a la vez relación de un todo, de ahí su constitución prismática, total pero fragmentada, dispersa y convergente, dispar y única.

3.2.LOS ANDES COMO MATERIA POÉTICA Y EL CAMBIO DE LENGUA COMO *ECCE HOMO*

*La geografía es sólo la forma aparente –puramente superficial– del exilio.
Héctor Bianciotti*

Entre 1923, año de publicación de los primeros poemas en francés, y 1927, año de la vuelta a Ecuador, la poesía de Alfredo Gangotena no se refiere especialmente a la relación entre el poeta y la tierra. Los lugares que nombran sus poemas van de lo urbano –tejados, túneles, chimeneas– a los elementos de la naturaleza que estarán siempre en su obra –pájaros, ríos, estrellas–. No hay necesariamente un paisaje por captar en la escritura. Su relación con el espacio se basa en la exploración, expresada en la metáfora frecuente de la figura viajero, por ejemplo en poemas como “Promenade sur le toit”, “Chemin” y “Terrain vague”, todos ellos indicadores de travesías, interiores o exteriores, de corto o largo alcance, pero los Andes y lo orogénico como tal no aparecen como centro de los poemas. En “Promenade sur le toit”, por ejemplo, el movimiento se origina en el interior, y es a la vez el motor de la búsqueda del poeta:

Del fondo del alma, escandido, surge,
chorro de sifón,
El movimiento. (I 27)

La pulsión vital de la existencia, líquida y cargada de energía, sale al mundo como un chorro. El fondo del alma aloja líquidos putrefactos, como un sistema de cañerías. El cuerpo y el alma son conductos que arrojan ese chorro escandido, es decir, medido en

versos y sílabas. El movimiento que se genera desde el interior del cuerpo está destinado, por tanto, a ser poesía. Al mismo tiempo, volverá siempre a confirmar su vivencia en el interior del ser:

En el aire interior,
que mis pulmones destilan,
el ojo navega a la aventura. (I 28)

El poeta se escruta a sí mismo llevado por el soplo producido por su cuerpo. Él es su propio impulso. En el curso de este lance, como suele suceder en esta poesía, la experiencia se torna angustiada y autorreflexiva. En el último verso, la aventura interior se revela como la creación misma del poema, que sin embargo, constituye un acto angustiante: “¡Ah! Haced por lo menos que mi poema termine.”

La conciencia del espacio del mundo y del espacio interior en esta poesía es central para entender cómo el primero será materia del segundo, no como correspondencia, sino, por el contrario, en la medida en que se establece como posibilidad de expresar rupturas, exilios y separaciones. Más adelante, ésta empezará a poblarse de imágenes construidas en torno a grietas, abismos, montañas, y el espacio tomará la forma de un escenario hostil. “Le solitaire”, publicado en *Philosophies* en 1924, describe la trayectoria de un conquistador, aparentemente, que se apresta al descubrimiento de una nueva tierra:

¿Es la ruta de las Indias?
En mi pecho chirría el equipaje.
El zodíaco repentino conmueve su engranaje
Sobre la imponderable cúpula de los Andes. (I 55)

Frente a lo desconocido del camino por recorrerse, el interior se ve sacudido por el bagaje con que avanza el viajero al tiempo que lo sobrecoge la vista sorprendente de las estrellas sobre las oscuras cimas de los Andes. Una vez más, el viaje halla su valor únicamente en la medida en que provoca un movimiento interior, como el rechinar de la existencia misma, expresada en la imagen de los bultos que el viajero acarrea mientras avanza en su aventura.

Muy temprano en la poesía de Gangotena, hacia 1924, los Andes empiezan a figurar cada vez más en la expresión de la angustia. En “La voix” (1926) aparece ya la montaña como presencia colosal y aplastante. Esta asociación va a encontrar lugar cada vez con mayor fuerza en otros poemarios. Por otro lado, se puede ver la extensión de los versos, que tienden más bien hacia el versículo, en donde se acumulan las sensaciones de desasosiego: “Oh indolente cadena de montañas bajo mi peso: / que un insecto razonador, ¡privilegiado por cuáles medidas! te haya recorrido en el delirio y el insomnio, en toda la inmensidad de tu edad” (I 90).

El paisaje montañoso de los Andes tuvo incidencia en Gangotena antes de su partida a Francia, pues aparece como elemento mucho antes de su vuelta a Ecuador, quizá como presagio de la desolación en que lo iba a sumir el retorno años más tarde. Ya sea una sombra temida por la vuelta inescapable o como recuerdo, lo orogénico y lo terrestre en esta poesía se convierten en signo trágico. De hecho, Michaux los separa radicalmente de otros elementos de esta poesía: “Todo lo que es positivo en el universo gangoteneano es angélico y floral. Lo que es negativo es maldito y mineral” (qtd. Gangotena, I 14). El campo de imágenes telúricas alcanza su máximo despliegue en *Absence. 1928-1930*. Pero ya en *Orogénie* (1928) el poeta se muestra de cuerpo entero en su enfermedad y en su

conflicto. Siguiendo las imágenes terrestres, Michaux divide también las dimensiones del mundo gangoteneano en tierra exterior e interior:

Su primer libro lo titula *Orogénie*, el libro de la tierra. Tierra exterior –Gangotena habita el soberbio y casi pavoroso país de las altas mesetas desnudas y los volcanes que es el Ecuador–. Tierra interior también, por una suerte de petrificación personal, y porque el desesperado y el maldito (siempre había estado maldito, si bien por equivocación del resto, pero creía firmemente en esta maldición) tiene naturalmente la piedra como símbolo. (qtd. Gangotena, I 14)

La imagen de la petrificación no cabría del todo en la poesía gangoteneana y en la experiencia vital del poeta si no constituyera una relación de tensión indisociable con su tempestad secreta. El movimiento sanguíneo y la paralización interior suceden juntos, paradójicamente, y no se desplazan. La sangre, que mantiene vivo el cuerpo, a su vez lo contamina, y sume al poeta en la inmovilidad. El mismo Michaux afirma que Gangotena no se encontraba bien sino yacente (14), bajo la amenaza de un golpe o una cortadura que podía acontecer en cualquier momento y poner en peligro su vida.

A partir de la amenaza permanente, el cuerpo enfermo adquiere una dinámica diaria y existencial, cotidiana y absoluta, que resulta en una visión de la vida sostenida por la incertidumbre y la inminencia de la muerte. Lo pétreo y paralizante se encuentra así con lo torrencial y sanguíneo. En este sentido, se puede entender la afirmación de Michaux, lo cual resulta, en efecto, en una maldición, pues Gangotena se halla condenado no sólo por la enfermedad, sino por lo que los otros hacen de él: un excluido.

Lo mineral y lo corporal se encuentran también en “Cuaresma”, el poema que abre *Orogénie*. La sangre constituye una herencia, la transmisión de la estirpe. La madre lega al hijo una sangre enferma, que el poeta acerca a la aridez por medio de la imagen de la cal: “Lustral cal viva en las grietas del cuerpo en andrajos” (II 35). La cal viva reacciona violentamente al contacto con el agua, es capaz de perforar la piel y abrir el cuerpo. La cal y la sangre, a su vez, purifican, como las aguas lustrales de los antiguos ritos de expiación. Así, la sangre constituye el líquido de activación de este polvo de roca que hiere y purifica por medio del dolor, y que se adentra por las grietas donde circula esta misma sangre. Lo lustral puede ser también una medida del tiempo, pues la sangre de la familia Gangotena se preciaba de ser antigua, aristocrática y pura –Gangotena le dedica *Absence.1928-1930* a Lucrecia Borgia, su “amado ancestro” –. Esa voluntad de pureza fue quizá la que desencadenó la hemofilia del poeta, por la mezcla de la misma sangre en diferentes generaciones: “Pues es el verdugo, ¡es la familia!” (II 34)^{xxv}

El reino mineral en esta poesía aparece en los momentos de desamparo y le impone su reciedumbre inquebrantable, su inexorabilidad. Hacia el fin de 1927, la familia se halla preparando su viaje de vuelta, y el poeta sabe que esto le supondrá un profundo remezón. En los versos que abren “Carême”, la condena está declarada de antemano:

En mi alma ventea el eco de una voz profunda.
Soledades de un mundo abstracto,
Soledades a través del espacio melódico de los cielos,
Soledades, yo os presiento. (II 31)

La naturaleza no registra el eco de la voz del poeta, sino su propio interior, espacio vacío que no halla, en ese momento, las formas concretas del mundo que busca como signos

para la escritura. La grandeza de las montañas y las formas minerales no le envían ni siquiera una mínima resonancia. Ante la inevitabilidad del retorno, esta tierra maciza toma formas funestas. En *Orage secret*, el Ecuador empieza a configurarse como un pequeño infierno: “El equinoccio abre hondamente las tumbas” (II 83).

El texto de cierre de *Orogénie* anuncia la partida y, junto con algunos pasajes de *Orage secret*, contiene claves del inaplazable exilio en que Alfredo Gangotena va a declararse cuando llegue a Ecuador. Titulado “Provinces éoliennes”, el poema final lleva en su nombre los vientos andinos y los presagios de la vuelta a estas tierras. La estrofa que abre, dividida en dos columnas, a manera de acotación teatral y parlamento, ubica al poeta en un lugar remoto, en donde no tiene otra opción que internarse:

En las lindes de las montañas, Como la noche, de nuevo me
En la seda de sus murallas, hundo y me repliego
Se oyen las cadencias de mi voz. bajo el manto del dolor. (66)

La vuelta al altiplano aparece a lo largo de esta poesía como signo funesto. La soledad aún un tanto lejana que anuncia *Orogénie* en el primer poema, es una realidad consumada en el último. El poemario prefigura en la sucesión de textos la misma trayectoria que realizará el poeta. En el medio, ya sea que los poemas recreen viajes de conquistadores, como en “L’homme de Truxillo”, o experiencias religiosas, como en “Carême”, intervendrán en la escritura las imágenes terrestres del alfabeto gangoteneano destinadas a la expresión del abatimiento y el repliegue frente a la inexorabilidad del confinamiento.

Sin embargo, y como en la tercera línea de “Provinces éoliennes”, la soledad de Gangotena termina por convertirse en un motivo central de su escritura y ahonda aún más las “cadencias” de su voz. La “cabeza en sus grandes trabajos diseminada” (II 67), como

describe otro momento del poema, se prepara, por medio de la producción textual, para el momento posterior a la llegada a las regiones eólicas ecuatoriales. Una vez instalado el poeta entre Quito y las haciendas de la familia en Puembo, cerca de la capital, en los Andes centrales, lo que era materia poética se torna real. En “Provinces éoliennes”, se avizora ya la sensación: “El firmamento entonces me cerca, / El firmamento me golpea en cataclismos de ceniza y de sal” (II 67).

Orage secret, por otro lado, se puebla de preguntas. La incertidumbre de apodera del poeta. En “La voix”, el verso que cierra expresa el temor en uno de los versículos recargados que acumulan imágenes de asombro frente al destino impuesto:

Príncipe del sonido y de los colores, ¡esta irrisión! yo, el esposo nupcial,
el único, el omnisciente, ¿iré yo en el polvo y los hipos de la agonía –¡mi
recompensa!–, iré yo hacia la más triste de todas las sombras de la noche?
(II 90)

El cielo mineral y ecuatorial era un paradójico descenso al Hades en las alturas de las montañas. La pregunta planteada en *Orage secret* encontró una respuesta desesperanzada en *Absence. 1928-1930*. El “príncipe del sonido”, que hallaba en París el respeto y la admiración de sus contemporáneos, se despojado de la vida que se había construido. Volver a los orígenes dejó a Alfredo Gangotena sin señas particulares. La dimensión infernal expresada antes en las imágenes de *Orogénie* y *Tempestad secreta* se potenció y Gangotena produjo una de sus obras más poderosas.

Absence. 1928-1930 es un poema de largo aliento compuesto por diecisiete fragmentos. Los quince primeros están escritos en francés, y los dos últimos en español. Este volumen recoge en gran medida las preocupaciones de Gangotena: la enfermedad, el

aislamiento, el exilio^{xxvi}, la incomprensión. Asimismo, las imágenes *contra* la Tierra se muestran en toda su dimensión, al tiempo que el sentimiento de frustración por la tarea familiar impuesta y el rechazo a su medio se notan con mayor claridad que en momentos anteriores de una tibia rebeldía. La “Tierra prometida a mis ancestros” (II 119) del fragmento quinto es aborrecida. Quizá ésa sea una de las razones por las que Gangotena mantuvo la escritura en francés durante la mayor parte de esta obra. Su cifra se hallaba doblemente potenciada. Llegaba a Ecuador a fin de amurallarse tras su hermetismo.

Por otro lado, el bilingüismo de este poemario daba cuenta del intersticio en que se hallaba Gangotena. En 1928, año en que empezó a escribir *Absence 1928-1930*, su etapa francesa llevaba siete años. Ya había publicado en *Philosophies, Intentions, Le Roseau d’or, La ligne de coeur*, y *Orogénie* pronto apareció bajo el sello de la Nouvelle Revue Française. Mientras tanto, en Ecuador, como lo ha dicho Castillo Berchenko junto con otros críticos, el recibimiento fue glacial. Sólo en 1930 el poeta volvió brevemente al español. Tras los fragmentos XVI y XVII de *Absence 1928-1930*, pasaron más de diez años antes de que Gangotena volviera a escribir en su lengua materna.

En cuanto al cuerpo francés de esta obra, era la declaración de odio del poeta contra el destino impuesto por la familia. Ya en el primer fragmento se puede leer el talante de lo que será el resto del libro. El estado de aislamiento presente en *Orogénie* y en *Tempestad secreta* se agudizó, y lo que podía ser una primera exploración filosófica de la angustia en estos poemarios, tomó dimensiones inesperadas en el choque que producía la nueva realidad. Si en Francia se sentía incomprendido por su familia, contaba en cambio con el apoyo de sus amigos, que lo legitimaban como poeta. Allí había participado del círculo íntimo de Jean Cocteau, Max Jacob, Jules Supervielle, Jacques

Maritain, quienes habían leído, promovido y comentado su obra. En Ecuador, no sólo se sentía como un descastado, sino que, además, era despojado de sus afectos, de París y de su obra. La llegada a los Andes constituyó una incursión involuntaria en las regiones yermas de su propio ser y de su entorno. Gangotena contaba entonces con 24 años y veía interrumpida su vida como poeta en francés:

Las puertas de mi soledad, vacilantes en los espejos del viento.

Y todas las hojas nacidas de la Naturaleza,

Que velan alrededor en esta iluminación de tristeza y de ansiedad. (II 105)

El poeta no sólo confirmaba el presentimiento de las soledades que anunciaba antes, sino que ahora la dimensión geográfica y la casa de la familia se confabulaban para cercarlo.

Desde las puertas entreabiertas de la casa Gangotena Fernández Salvador se veían las hojas en la noche, expuestas a la precaria luz artificial y amarillenta de la casa paterna.

En general, los elementos de la naturaleza ecuatorial conforman un cuadro abrumador. El fragmento tercero los describe como un peso fatal. El agua vuelve como un signo negativo, no sólo porque se anuncia en las nubes para descargar su tempestad más tarde, sino incluso en sus mínimas materializaciones, como el rocío, nefasto: “Estas pesadas nubes, cargadas de granos, de hojas y de rocío,/ ¡Un día me ahogarán!” (II 112)

En el fragmento quinto, el malestar contra la tierra alcanza un nuevo pico. El poeta, “maldito”, da vuelta a esta condición e injuria a la tierra de sus ancestros. Más allá del abatimiento, en este momento climático de *Absence. 1928-1930* se desata el odio abierto contra el origen y la geografía enloquecedora que cerca al poeta:

¡Oh Tierra! Tierra tres veces maldita, esta vez, ¡oh Tierra! te contemplo
animado de todo el odio de que serán capaces un día mis ojos.

Desde que me han hablado solapadamente de mi desgracia,

Desde esta hora, en verdad la más pesada y la más

triste de todas las horas de mi sangre,

.....

Desde esta súbita herida de abismo en mi cerebro,

Heme aquí, Tierra intratable, heme aquí de regreso de los sueños

¡Oh Tierra! Te aborrezco así: ¡solemnemente!

Y el resto de mi vida sorda y secreta lo consagraré a cultivar

[metódicamente el desprecio y el odio, en todo lo viviente, respecto a ti.

(II 118)

Cuando la familia decidió que Alfredo Gangotena volviera a Ecuador, no fueron capaces de percibir que se había convertido en un poeta. De ello dependía su vida. La vocación literaria del hijo se veía, en realidad, como un ornamento, y lo importante era que se encargara de los negocios familiares. “Solapadamente”, los Gangotena se encargaron de que cumpliera su destino. A ello se suma la “pesada hora de la sangre”, la carga de la enfermedad, que debió sentirse más grave frente a la nueva vida que le esperaba.

Gangotena, sin embargo, había estado enfermo siempre, y muy pronto sintió el lastre de una familia que lo avergonzaba por su risible actitud aristocrática y feudal. En 1928, sin embargo, estas vivencias cotidianas de desazón se veían en un nuevo escenario, y las serranías ecuatorianas se incorporaban con mayor fuerza a su alfabeto. En ellas, el poeta hallaba todo un mundo de elementos y fenómenos que le proporcionaban materia poética para expresar su estado emocional. Los árboles, guijarros, las lluvias torrenciales

y sus deslaves, todo le confirmaba que se hallaba en un pequeño y familiar Hades. La naturaleza era “intratable”, y el único sentimiento que despertaba era el odio.

La relación de Alfredo Gangotena con la Naturaleza es íntima y abisal a la vez. La “herida de abismo” en su pensamiento lo coloca lejos de “todo lo viviente”, en guardia contra el reflejo pavoroso de sí mismo que le ofrece una naturaleza caudalosa y telúrica. En esos años, el poeta se aisló y se dedicó a cultivar la distancia de todo y de los suyos, aún más que en Francia. De esa separación y del abismo que creó Gangotena desde el interior de sí mismo, Michaux extrajo uno de los pocos retratos que se conocen del poeta. Esos elementos que odiaba eran el centro de su reflexión y materia del poema, mientras aquellos que lo rodeaban eran meros objetos inanimados, pero poderosos, de su desprecio:

Yo lo he visto mirar guijarros con una simpatía verdadera, y que a usted lo congelaría (un alienista habría realizado otra reflexión). Lo he visto mirar a amigos de su familia, esos eternos charlatanes ecuatorianos, como se mira las piedras, una mirada fría y rígida ciento por ciento, vaciada, despojada de toda impresión vivificante: mirada espantosa y como mortal. (Michaux qtd. Gangotena II 13)

Tierra, apellido, relaciones, constituyen un todo, un enemigo que lo ha expulsado de sus sueños, y esa odiosa corte es, en definitiva, el verdugo que lo obliga a convertirse de nuevo en un aristócrata y un hacendado ecuatoriano.

¡Ah! Demasiada gente me rodea: todos, amigos, padres

.....

Demasiada gente me desafía.

¡Pero ciertamente... tienen razón, ciertamente!

–Y este hilo interno de sangre, este hilo de sangre que me trabaja los ojos,

Tienen razón, este hilo de sangre bien lo prueba. (II 115)

El “hilo de sangre” de la enfermedad se confunde con una excusa de los padres para guiar la vida del hijo. La ironía con que se expresa refleja la impotencia frente a la decisión familiar, la obediencia y, quizás, la imposibilidad del poeta de verse fuera de la clase a la que pertenecía. El “hilo de sangre”, además, se confunde con la tierra aborrecida. En imágenes como éstas tiene lugar una acumulación en donde distintos ámbitos de la vida del poeta se yuxtaponen y construyen un infiernillo. En el fragmento noveno, la sangre y el magma de la montaña se juntan para hablar de la enfermedad desde la dimensión telúrica que el poeta ha venido modelando en *Absence. 1928-1930*:

Los muros tiemblan, las hojas también.

Yo os lo digo, yo os aseguro:

Aquí hay alguien que sangra.

Alguien que sangra gruesas gotas,

Pesadas como el ácido sepultado en el seno terrible de la montaña. (II 129)

Como en la imagen de las puertas y las hojas que se unen para ser testigos de la desolación, una vez más confluyen la casa familiar y la naturaleza como espectadoras del padecimiento del poeta, que anuncia su enfermedad con obstinación. “Hay alguien que sangra” y que alberga en sí la enfermedad como los flujos profundos de las montañas. La sangre es cáustica, y el ser, el reflejo terrible que su naturaleza le devuelve.

Al “regreso de los sueños”, París, el despertar en los Andes se convierte en la antítesis de la plenitud, un signo negativo *per se*. El fragmento quinto de *Absence. 1928-*

1930 –que en el segundo capítulo se relacionó con la imagen del leproso– finaliza con ese momento en que el poeta, forzosamente, debe reencontrarse con su origen tras un viaje que ha arrasado con él: “He venido hacia ti, de lejos, como un cadáver, / ¡Tierra horrenda, a reconocerte!” (II 120) El retorno y la reunión obligada con la tierra y la familia conducen al poeta al delirio. En el undécimo fragmento, la obra alcanza un nuevo punto de intensidad cuando los Andes se convierten en un enorme cuerpo poroso y húmedo que rodea a un hombre delirante, sumido en los flujos venenosos de un macizo omnipresente y sin tiempo:

¡Señor, la locura me aprehende de nuevo!

Los Andes, al fondo de las edades y de las selvas,

Los Andes desprenden en un vapor cargado de insectos, febril y apestado.

Aquí es muy húmedo; una tarántula, un escorpión y la ortiga color de

[sangre. (II 135)

A manera de un escenario fatal, el poeta identifica a los Andes como origen en el tiempo y en el espacio. A la vez que se presentan como un espacio desencadenante de la locura, estas montañas son también un cuerpo que despide fluidos repugnantes, como el cuerpo del poeta. El vapor viene con pestilencia, como los sudores descritos en las imágenes corporales.

Tras estos versos viene la escena ya mencionada en donde hace su aparición el inca Túpac Yupanqui como parte de la alucinación, y la voz poética sostiene ese diálogo abrumado y confuso en que reclama al inca por la confusión en su mente. El vaho que despide esa tierra sumerge al poeta en una ofuscación que agudiza su percepción de la realidad al obligarlo a respirar un aire para él envenenado. La sucesión de estados de

ánimo da cuenta de lo vertiginoso y arduo del retorno a los Andes, en donde Gangotena pasa del desaliento al odio, y de ahí a la sensación de muerte y a la locura: “¡Dios mío! Me veo presa de perros y de lobos” (II 135).

El único momento de sosiego a lo largo de esta obra es aquél en que la Amada hace su aparición. Especialmente en los fragmentos tercero y cuarto aparece una Ella a quien el poeta dedica largos versos reconociendo su presencia y la pasión que despierta en él. “¡Ah! Saberla, en este día pálido de mi vigésimo cuarto año, saberla extendida y viva, por fin muy cerca de mis arterias, viva, amorosa y bella, muy cerca de este corazón lleno de noche y de pasión” (II 113).

El tema de la Amada en Gangotena aparece en *Absence. 1928-1930* y, más tarde, en *Cruautés* y *Jocaste*, ambos de la segunda mitad de la década del treinta. Este momento de su poesía parece mostrar que hay por lo menos algo alentador en medio de la enfermedad y la zozobra. Al reconocer la presencia de esta figura femenina, el poeta despliega imágenes apasionadas que contrastan con su estado. La Amada es la única presencia luminosa en medio de su “corazón lleno de noche”, y le dedica la apertura del fragmento cuarto: “Vos estáis allí, en medio de la noche, Señora. / Vos os habéis aparecido a mí en el instante, Señora, en medio del invierno de mi noche” (II 115). La presencia de esta figura femenina, sin embargo, no es frecuente ni se halla en fragmentos enteros de *Absence. 1928-1930*. Se trata de visiones momentáneas que proporcionan momentos de alivio. En los fragmentos sucesivos, el cambio de signo muestra que la presencia de la pasión amorosa no logra sacar al poeta de su estado. Tras reposar temporalmente en las imágenes de la Amada, vuelve a su desolación.

En los fragmentos undécimo y duodécimo, los Andes aparecen como un destino fatal. El rechazo da paso a una aceptación forzada y estoica de la imposición de este cerco pétreo y paralizante, no sólo en la realidad exterior, sino en el espíritu: “Y el Este terrible de mi pensamiento, que sopla con todos sus vientos” (II 138). Este interior que le presentaba al poeta el delirio del Inca persiste en dividirlo y colocarlo frente a una lucha debilitadora. El siguiente fragmento comienza con una derrota espiritual: “Visiblemente, me debilito, desaparezco” (II 139). Los Andes son el lugar de la nada, la asfixia del vacío. En los siguientes versos, los símbolos de otros fragmentos van dando paso a un lenguaje más abierto:

Un día hizo buen tiempo en mi cerebro:
El amor, la ciencia, brillaban de mi lado.
Después, ¡nada!
La sequedad, el viento, me han quedado.
Venas y arterias atadas,
Me asigno un lugar en la picota. (II 139)

Los vientos andinos y un aire más delgado e irrespirable son todo lo que le queda al poeta de regreso de París. En el último verso de este fragmento aparece la primera confrontación con los otros, que más adelante se vuelve mucho más categórica: el poeta se adjudica un lugar en la columna de piedra para mostrarse como un ajusticiado. Él mismo entrega su cabeza para que se exhiba, ahora que sabe que sus venas y arterias, el destino de cuerpo, están atadas a la infernal dimensión ecuatorial. En el fragmento decimocuarto sigue un adiós. El poeta, que ha pasado por numerosos estados de angustia y enfermedad, se resigna:

Estos muros de sombra, dejémoslos, estos muros solemnes de arcilla
[somnolienta,

Dejémoslos a su suficiencia familiar bajo los cielos,
¡A su coloquio polvoriento!

.....

El umbral me llama, me solicita. (II 144)

Ya sean las montañas, la casa familiar, el cerco de los Andes, los muros que hay que abandonar están tomados por la familia y sus balbuceos. Allí no hay lugar para el poeta, que siente el llamado de otros espacios. El umbral le muestra las formas oscuras que son su realidad, e intenta atravesarla. Aquí, las sombras actúan como las redes del laberinto. Como una consolación, el poeta, más adelante, intenta equiparar sus mundos, encontrar la familiaridad de lo uno en lo otro: “Todas las cosas, por todo el mundo, se parecen”. Por qué atravesar el umbral, entonces, queda como una razón misteriosa. Sin embargo, está por suceder un cambio.

Absence. 1928-1930 continúa en francés hasta el final del decimoquinto fragmento. El adiós a la lengua se halla implícito en una despedida de la casa y de los perros guardianes. No hay adiós para la familia, de quien incluso los perros deben desconfiar. El poeta se aleja con el mismo tono trágico que ha estado presente en casi todos los fragmentos, sin dejar de reconocer que sólo los animales le han sido leales:

¡Adiós, mis perros!

Vigilad, fieles como el viento,

Los cuatro lados de la casa.

Permaneced en guardia, desconfiad, oh mis perros, de esos troncos

[suculentos,

¡Sucia pitanza! (II 146)

La casa que antes apareció como escenario queda atrás. Las últimas palabras del poeta son para los perros, a los que advierte de los moradores que allí quedan, los “truncos suculentos”, un alimento indigno. Esta fraternidad con los animales remite a la imagen de Lázaro mencionada anteriormente, en donde el poeta se coloca junto a los perros que lamen las heridas del leproso. La lealtad no está en lo humano, sino en lo animal. ¿A quién está dirigido el adiós? Sin duda, hay un abandono, una casa cerrada. En los últimos versos, el poeta evoca las presencias espectrales con las que ha estado viviendo: “¡Adiós! Dulces fantasmas”, refiriéndose, quizás, al mundo que dejó en París, con cuyos habitantes seguía dialogando en su poesía y en su añoranza. El último verso, dirigido a esos fantasmas, es un tanto desorientador: “Creedme, en adelante, no sabréis ya medir la raza de mis perros” (II 146). Quizá, ese mundo pretérito del que hay que despedirse ya no podrá reconocer al poeta, pues esos interlocutores hasta ahora íntimos, no serán capaces de reconocerlo en el vuelco que está a punto de dar, al cambiar de lengua de escritura dentro del mismo poemario. El llamado del umbral está a punto de cumplirse.

Pero queda un último verso, suelto y dispuesto como un poema aparte: “El capricornio almizclado tiene un olor a rosa” (II 146). Este verso –suprimido para la reedición belga de 1938– se aparta completamente de la estética y del tono de *Absence. 1928-1930*. La imagen del coleóptero que, en efecto, suele despedir un olor a rosa, se cierra en contraste con el grito de angustia presente en toda la obra. El verso es más una asociación de corte surrealista que un símbolo, y no da otra pista que su sola presencia, apartada entre la obra en francés y los dos últimos fragmentos en español^{xxvii}. La imagen

del escarabajo acornado cierra la gran primera parte, como último elemento nombrado de la tierra maldita de Gangotena. La ironía se completa con el último aroma percibido, no se sabe si es la confirmación del sinsentido.

En el fragmento XVI, el poeta vuelve a la métrica española con diez cuartetos de rima abab y un solo endecasílabo suelto tras los dos primeros. El adiós del fragmento anterior pareciera haber sido, en efecto, un adiós a la lengua francesa, a la experimentación, al exceso, y ahora vuelve la escritura contenida en el metro, rimada y trabajada en endecasílabos, que contrastan con los largos y abigarrados versos en francés. Las imágenes aún se hallan dentro del repertorio gangoteneano: aves, flujos, ángeles y la sangre: “¿Dónde se esconde, en qué silencio, en qué / Llanuras? La sangre de mis moradas / Sufre en acecho” (*Poesía* 141). La sangre, una vez más, se ve amenazada en medio de la oscuridad. Las llanuras son siniestras, sombrías, y la mirada no halla qué hacer en medio de esos parajes. De ellos quedan, en los versos en español, la tarántula, el escorpión, seres de su geografía que sobreviven el cambio de lengua: “cuatro tinieblas/ ceban tarántulas”; “los negros puñales del escorpión” (*Poesía* 142). En *Absence.1928-1930*, el cambio de lengua conserva la materia poética proporcionada por los Andes. En este umbral que el poeta atraviesa al volver al español, se puede ver cómo emerge su lenguaje más allá del francés y del español, no precisamente como una traducción, sino como la remodelación de la expresión individual forjada en los símbolos que ya había construido en francés:

¡Oh canto de agonía como vuelo

Fatal de sangre en mis oscuras venas!

Ojos de mi llorar, vestid de duelo,

Vestid mis ansias, ensalmas mis penas. (*Poesía* 143)

En estos endecasílabos, el código gangoteneano encuentra una nueva forma y un nuevo sonido, pero su talante y su materia son los mismos. El canto de agonía que aparecía en *L'orage secret* retorna vinculado a imágenes que recuerdan a César Vallejo, como “ojos de mi llorar”. Los dos fragmentos en español buscan su tono al otro lado del umbral, en el revés de la expresión francesa.

En el último fragmento, los versos se alargan de manera considerable hasta convertirse en versículos, son desiguales y se cargan de imágenes como en la escritura en francés. Los temas se acercan mucho, no sólo al cuerpo francés de *Absence. 1928-1930*, sino también a *Orogénie*, *Orage secret* e incluso a *Nuit* (de 1938). La importancia de este fragmento radica en el hecho de que Gangotena incorpora su matriz francesa a su escritura en español por medio de los símbolos, la acumulación de imágenes y la tendencia a alargar los versos. Esto es significativo en la medida en que alcanza una expresividad muy similar en la reformulación de su espíritu en su lenguaje individual, tras haber vuelto a un español más contenido en el fragmento XVI, que sigue la métrica y la rima. La traducción aquí, que de hecho sucede, debe pensarse, sin embargo, en la manera en que la describía Canetti: de una manera pre-textual, anterior a lo consciente.

En los versos del último fragmento confluyen las dos lenguas del poeta, el motivo religioso de la “ardiente espina”, el sentimiento de exilio, signo dominante de su obra, y la enfermedad como tempestad, otro de los puntos cardinales:

Y yo seré la ardiente espina

Cuyo nacimiento buscadle en las arenas del desierto.

Iré por consiguiente sangre adentro y de soslayo, como van las
[tempestades.

Y en mi ansiedad viajaré también en ondas graves

Hacia aquel país lejano de toda mente, país de Khana. (*Poesía* 143)

Desde sus regiones, Gangotena soñaba con alejarse e ir de un exilio forzado a uno buscado. Si en los fragmentos en francés se concentraba en su momento presente, ahora se desplazaba de nuevo hacia los sueños y las proyecciones. En ese momento aún no había descartado buscar una nueva oportunidad de volver a Francia, pero de todas maneras empezó a escribir en español, en parte, para abrir parcialmente la cifra de su obra y mostrar su desolación de manera más categórica.

En el segundo verso, quizás el vocablo “buscadle” pueda verse como la duda en el cambio de lengua, un temblor, pero cabe considerarlo como signo del resquicio en que se halla el poeta. Sin embargo, en este fragmento Gangotena se mostraba de cuerpo entero. Su poesía se volvió mucho más directa en el poema y puso al descubierto no sólo su desesperanza sino también su distancia del resto, su lugar de exiliado en su propio entorno:

“Vuestro estilo me enajena, y mis palabras me las dictan esta sangre
[alborotada y más temblores.

“Y tú, versificador inmundo, considera en mis pupilas esta terrible luz de
[inteligencia.

“Miradme todos con asombro: en verdad, hasta entonces, no habréis visto
[soledad y faz más puras”.

¡Magnates y caciques de la Tierra, embajadores, empolvados sobrestantes,
[cuánto apestan vuestras venas!

Ya me tenéis en duelo y en congoja, harto de vuestra absoluta
[podredumbre. (*Poesía* 144)

Los otros son un abismo sordo, capaz de empeorar los males del poeta. Frente a ellos, el poeta no vacila ya en mostrar su propia inteligencia, que brilla al tiempo que él asume su angustia y su desesperanza. “Miradme”, le dice al resto, en un *ecce homo* patético: miradme en mi desolación y en mi poesía, abismo entre ustedes y yo. El poeta se separa de los charlatanes. Su voz tiene otras vibraciones y su escritura es para otros: “¡Adiós! Mis labios vibran en las cenizas de otros vientos” (*Poesía* 145). Gangotena escribe esta diatriba en español. El cambio de lengua aparece como el afianzamiento de una disidencia deliberada, pero también es un acercamiento y una confrontación. A fin de que los magnates y embajadores comprendan su gesto, el poeta se desplaza hacia su lengua.

A ello se debe la escritura antisimbólica de este poema en particular. Para distanciarse de los otros, era necesario romper con las mediaciones y afirmar un lugar, aunque fuera exterior. Para Gangotena era necesario mostrarse en su desolación: heme aquí, he aquí al leproso, al enfermo, al exiliado. Todas las imágenes de la exclusión convergen en su *ecce homo*, es él mismo, sin jueces, quien se coloca frente a la multitud. La cólera frente a la incomprensión, una vez más, se pone de manifiesto en el cuerpo, en reiterados signos de la enfermedad:

Ardientes manos de mi pesadumbre,
Haced, ¡oh manos!, que vuestros poros viertan la tanta sangre que os
[ahoga.

Mis arterias, en la noche de mi cuerpo, se acrecientan de agonías.

(Poesía 143)

Con esta declaración, el poeta revertía el rechazo y se exhibía como en la imagen de la picota, entregando su cabeza antes de que lo degollaran. Para ello, abrió su lenguaje simbólico a la indignación y al reconocimiento de lo que representaban los Andes para él. El retorno había sacudido su lenguaje, lo llevó a cambiar de lengua y lo expuso como nunca antes.

3.3.REVÉS DE LUZ

*La más ardua noche
de presión continua.
Alfredo Gangotena*

Como se ha reiterado, la luz es central en la poesía de Gangotena. Ésta es posibilitadora del encuentro entre la escritura y la forma. A lo largo de esta poesía, se comporta de maneras variadas y complejas. Al final, será la protagonista de la *Hermenéutica*. La interpretación predominante en relación con la luz en la poesía de Alfredo Gangotena ha ido por la veta mística. Virginia Pérez la atribuye “los ecos de la poesía mística, del barroco y del lenguaje bíblico” (*Huésped* 12) como uno de los elementos centrales. Juan David García Bacca, por su lado, y como ya se mencionó respecto a la poesía del cuerpo, toma de San Juan de la Cruz la imagen de la “llama de amor viva” para hacerla llaga. En efecto, hay en Gangotena resonancias de la poesía de San Juan. En el poeta español, la llama de amor, como en Gangotena, es vívida:

¡O llama de amor viva
Que tiernamente hieres
De mi alma en el más profundo centro!
.....
¡O cauterio suave!
¡O regalada llaga! (263)

El tono inflamado, la invocación y la carnalidad de San Juan están potenciados en la poesía de Gangotena. Por ello, dice García Bacca, el poeta dio paso de la Llama a la Llaga, haciéndolo heredero directo de San Juan: “Quiso interpretarse como Luz, cual Llama, porque se vivía como Llaga de Amor, y por Amor veníale a la Llaga misma calidades de Luz interior” (qtd. *Poesía* 11). En realidad, la “llaga” gangoteneana sólo puede ser luz en tanto es confirmación de las formas que toma la realidad. En San Juan, el fuego amoroso conduce a la iluminación, que en él es virtud. Hay un camino hacia ella que, al final, es el perfeccionamiento de la fe: “la llama de amor hiere en su más profundo centro, es decir, que cuanto alcanza la sustancia, virtud, y fuerza del alma, la hiere y embiste el Espíritu Santo” (Aranguren 236). Esta es una diferencia fundamental: en Gangotena, la luz no es iluminación, y la luz interior de la que habla García Bacca se aparta de San Juan en tanto no *conduce*, sino que termina en sí misma. Ambas llamas se bifurcan en combustiones de diferente naturaleza, pues en Gangotena, la “ardiente espina” que es el cuerpo termina identificándose con la muerte. En su poesía, la forma de los objetos que la luz produce es la constatación de la imposibilidad de conocer. El ojo sólo ve los límites de la llama, su forma espinada, y no amparadora.

La luz en San Juan de la Cruz y la luz en Gangotena, si se la toma en su simbolismo místico, convergen más bien en el misterio, como lo precisa Jorge Guillén en el caso del poeta español: “En el poema se extiende la noche o el día, pero el lenguaje es siempre luminoso, y esta luz ilumina un misterio sin que deje de ser inaccesible” (82). El lenguaje de Gangotena, sin embargo, no es luminoso cuando habla de la luz. He aquí una de las mayores tensiones y rasgos particulares de esta poesía: su luz es opaca. La noche de Gangotena carece de horizonte de amor ni de virtud, a diferencia de la “noche oscura

del alma”. Justamente en su *Nuit* (1938), el poeta le da toda la fuerza a la opacidad en que se conducen los cuerpos alumbrados, informados por una dualidad aterradora:

¡Esas miradas!

Ellas descienden de la luz más nociva.

Sus caminos de acero se precipitan en la profundidad de los muertos.

.....

Antes,

Oh Noche, las habrías empapado profundamente

Con tu desnudez espantosa. (II 176)

La luz es nociva, metálica, y hiere el cristal inyectado de sangre que es el ojo. Ella misma sangra. Previamente al recorrido mortal que hace la luz para detenerse en la forma de la muerte antes de llegar al ojo, la noche se abate sobre la realidad en su abisal lobreguez. La luz no es luminosidad sino irradiación de sombra. No hay misticismo en el sentido estricto, a menos que se dé por el éxtasis del dolor como camino hacia el ser. En todo caso, como lo ha descrito Pérez, en Gangotena hay una religiosidad que funciona en sí misma, sin trascendencia:

El poeta Gangotena no fue un poeta místico, ni siquiera un poeta religioso de tipo confesional. En todo caso, podemos hablar de una religiosidad “sin objeto”, una tensión hacia la unión de lo sagrado en la búsqueda de dar sentido al deseo del hombre, de superar la alienación, la fractura. Búsqueda que es valiosa en tanto que es siempre encuentro frustrado, deseo insatisfecho, herida abierta en el pecho. (*Huésped* 21)

Ante la pregunta de qué es lo sagrado en Gangotena, resulta aventurado adivinar los elementos de la unión que una religiosidad buscaría armonizar, si se tiene en cuenta que al alfabeto del cuerpo describe siempre fragmentos, aspectos o detalles. En cuanto al autoconocimiento, en esta poesía toma la forma de una pregunta, de fracciones de pensamientos. García Bacca y Virginia Pérez parecen encontrar en esta poesía un talante religioso o místico en la práctica del exceso, la poetización obsesiva del dolor, la vivencia de la carne, que también coincide con la religiosidad desencantada y siempre en duda, como la de Artaud. La poesía de la “llama de amor viva” es trastocada en Gangotena por una luz de dispersión y no de iluminación.

La luz es también el revés de la sombra. En esta poesía, el elemento primario de inserción en la realidad es la oscuridad. Al hacer un recorrido por el alfabeto y sus motivos recurrentes, la luz aparece para dar paso a su manifestación negativa, la luz opaca, a fin de colocar en primer plano las tinieblas. De esta manera, la noche de Gangotena evoca a San Juan, en su momento de desolación, pero mucho más a Edgar Allan Poe, como ya lo ha señalado Castillo Berchenko (249). La noche gótica, misteriosa, está muy presente en Gangotena y, paradójicamente, iluminada. El poeta estaba consciente de esta ironía: “¡Qué irrisión! En la onda floral de tus ojos perecerás,/ Sombra, en las fauces de tu propio abismo,” (II 54) Los ojos de la sombra son sus propias fauces, la oscuridad se consume en sí misma, adentrándose en su propia muerte. Si no hay un punto de luz que pueda proyectar esa sombra total, la desolación es absoluta e irredimible, ésa es la irrisión. La sombra muere no en la luz, sino en su propia fatalidad. Así como la luz es opaca, el mundo de las sombras en Gangotena es capaz de mostrarse como una autonomía, sin referente luminoso.

En otros momentos, la proyección que los cuerpos lanzan sobre la superficie del espacio desaparece. La luz se ausenta del mundo, y sin ella sobreviene la turbación. La sombra del poeta se empantana. El deseo de luz para conocer el mundo es urgente, pero irrealizable:

Mil formas solemnes se precisan en esta sombra oscura y temida,
Mil formas solemnes que alardeen frente a mí el hipócrita contorno de sus
[encantos.
El limo de mi sombra aterciopelada
Ofusca mis sentidos y traba mis pasos. (II 59)

El contorno, la forma, la figura, como se ha venido precisando la idea de mundo en la poesía de Gangotena, es la materia necesaria para emprender tentativas de sentido, aunque éste sea “hipócrita”, engañoso. Sin embargo, el deseo de *ver* y de poder distinguir las luces de las sombras sólo se puede cumplir cuando aparece la muerte en el horizonte, y la luz se convierte en la guía última:

Filigrana de los torrentes,
un gran viento luminoso se levanta bajo mi párpado.
El espíritu, el mar, juntos se han disuelto en esta luz. (II 102)

La luz que viaja en el aire, en los vientos, descompuesta en finos haces, despierta en el interior del cuerpo. Si hay luz interior, es de muerte. El ser se dispersa en la luz como en un prisma, tras de lo cual se reconocen particiones, fragmentos. Estos son los versos finales de “Chant d’agonie”, escrito en París entre 1926 y 1927, durante una de las crisis más severas de Gangotena debido a la enfermedad. La luz es casi un delirio, una ola que viene a llevarse el mundo, el mar y el espíritu.

En las imágenes citadas puede verse que el mundo de la luz no viene sólo de la mística, aunque pase por ella. Junto con San Juan de la Cruz y la física, también se halla en esta obra la filosofía como fuente del simbolismo de la luz. En especial, la retórica nietzscheana. Por momentos, la obra de Gangotena coincide con otros autores que situaron en la angustia y la nada el eje de su hacer. Si Samain, Mallarmé, Pascal, Heidegger, Einstein, son presencias documentadas en la poesía de Alfredo Gangotena, su talante está dado también por un estado de ánimo que proviene de fuentes menos evidentes, pero no menos determinantes para su carácter general.

Un ejemplo es la filosofía de Friedrich Nietzsche, apenas mencionada por la crítica en relación con la retórica que usa Gangotena para forjar su código. Éste es un ejemplo de la multiplicidad de influencias indirectas en la obra del poeta, y marca cierta tendencia que es necesario reiterar para la lectura de su código poético. En *La gaya ciencia*, el filósofo alemán expresaba la angustia con imágenes de la caída en la nada. Dentro de esta conceptualización, hay también una simbolización. La retórica que Nietzsche elige se refiere a los astros y a la luz solar:

¿Qué hemos hecho al separar esta tierra de la cadena de su sol?
¿Adónde se dirigen ahora sus movimientos? ¿Lejos de todos los soles?
¿No caemos incesantemente? ¿Hacia adelante, hacia atrás, de lado, de todos lados? ¿Hay aún un arriba y un abajo? ¿No vamos como errantes a través de una nada infinita? ¿No nos persigue el vacío con su aliento?
(209-210)

La presencia de la luz, los cuerpos solares y la desorientación en el mundo a la que recurre Nietzsche se repiten en la poetización gangoteneana de la angustia. Aunque no se

pueda fijar una relación directa entre dicha obra y la filosofía nietzscheana, ambas responden a una retórica presente en su tiempo. Después de 1928, Gangotena da cuenta de una sensibilidad consonante con estas preocupaciones, y se enfrenta a preguntas similares desde su propio sistema de imágenes. “En la boca de los muertos, el sol ha cesado de responder” (II 184), dice en *Nuit*. Los astros ya no amparan, sino que abandonan al poeta, justamente en su “noche”.

En otro momento del poemario, la lejanía de “los soles” de la que habla Nietzsche aparece de manera similar: “Astros injustos de mi luz, / ¿por qué cambiantes espejismos me habéis pues de este modo abandonado?” (II 180) El sol, silencioso y distante, le niega al poeta la luz que le permitiría desentrañar el mundo. En la obra gangoteneana, la luz debe verse como la posibilidad de acceso a las formas del mundo. Sin ella, se cancela la posibilidad de exploración. Más allá del silencio y la oscuridad, el sol no sólo le niega al poeta la luz que irradia, sino también lo castiga. En otro momento, los astros no son sólo silentes, sino hostiles: “¡Este gran sol de astros/ te maldecirá, te maldecirá!” (II 170)

La presencia del pensamiento nietzscheano se suma a la constelación a fin de establecer los valores que cobran las imágenes y los símbolos del alfabeto. Las relaciones más directas ubicadas para la caracterización de esta obra le otorgan los cimientos para forjar su expresión, y las relaciones más indirectas, ahora descritas a través de los ejemplos de San Juan de la Cruz, la mística, Nietzsche, y la mención de Edgar Allan Poe y lo gótico, van asignando ciertos valores a fragmentos de su retórica con la cual construye las imágenes de la luz y la sombra. La poetización de la luz es una exploración filosófica que se permite una multiplicidad de fuentes. En *Hermenéutica de Perenne Luz*, aparecerá de manera extensa su pensamiento acerca de la luz, las sombras y la poesía.

3.4. EL SÍMBOLO COMO REBELIÓN CONTRA EL PADRE. 1924

El lenguaje de Alfredo Gangotena no se limita, en absoluto, al dominio de estrategias poéticas ni a la puesta en marcha de influencias que informen su retórica. Los cambios de intensidad en los movimientos de la escritura son indisociables de los estados del poeta. El lenguaje es un receptáculo de sus estados de ánimo y de salud, a la manera de un sismógrafo de alta sensibilidad. Los pasajes en que elige desplegar imágenes concretas están destinados a la confrontación con los otros. La necesidad de imprecación demanda una diatriba directa, mediada por mínimos recursos de su lenguaje poético.

En los pasajes antisimbólicos, el ímpetu en el tono asciende a medida que disminuye el repliegue en símbolos, a la manera de una curva cuyos vectores avanzan en dos direcciones: el primero avanza en el eje del sentido mientras el segundo desciende en el eje de la simbolización.

Hay otras curvas que describe esta poesía, capaz de generar una multiplicidad de registros. Algunos pasajes en donde el lenguaje se encuentra más cifrado y donde su alfabeto asigna valores difíciles de dilucidar, se encuentran en la poesía escrita contra la familia. Estos fragmentos funcionan a la manera inversa de los momentos más diáfanos de su obra, sobre todo de *Absence. 1928-1930*. Los pasajes contra los padres se concentran en un grupo de poemas de 1924. Al contrario de temas como la enfermedad y el cuerpo, presentes a lo largo de toda su obra, estos fragmentos parecen responder a una época concreta del poeta, de ahí que se pueda fecharlos.

En la París de los años veinte, Jean Cocteau, conocido como “el poeta fiesta”, era una de las cabezas visibles en torno a las cuales giraban los círculos intelectuales. También era un lector entusiasta de la obra de Gangotena. Esta amistad fue decisiva en el joven poeta, que se veía legitimado por uno de los artistas más importantes de su época. Su familia no entendía las motivaciones de estas relaciones, así que empezaron a intervenir en la vida afectiva del hijo, a fin de vincularlo a personalidades menos controversiales:

[Gangotena] mantiene cada vez más y más correspondencia con sus pares. Las cartas se cruzan, los mensajes de amistad llegan al número 15 de la Rue de la Pompe, y entre ellos, los de Cocteau, que no son particularmente apreciados por su entorno. La familia primero, Supervielle y otros amigos después, le aconsejan tomar distancia. (Berchenko 76)

Las cartas que llegaban a la casa de los Gangotena Fernández Salvador llevaban deseos de pronta mejoría. En 1924, el poeta sufrió una de sus más graves crisis de salud, y al verse inmovilizado en casa, vio controladas sus relaciones por parte de sus padres, quienes empezaron a censurar su correspondencia. En ese entonces, Gangotena asistía a la Escuela de Minas en París, tras la negativa del padre de apoyarlo en sus estudios de Bellas Artes. Al mismo tiempo, empezaba a convertirse en un poeta francés reconocido en diferentes círculos, “pasatiempo” que la familia intentaba contener, sobre todo por la relación de Gangotena con artistas como Cocteau. La rebelión se halla en la escritura, como gesto y posibilidad de crearse un lenguaje personal como medio de emancipación. Junto a la simbolización, se hallaba el francés como materia prima del código.

Gustavo Pérez Firmat vincula la elección de una lengua determinada a la reprensión del escritor respecto a los padres. En el caso de Calvert Casey, dice Firmat, el bilingüismo opera como una protección contra esta realidad. El escritor afirma su malestar y su rebelión contra la familia, pero no abiertamente, sino en su lenguaje privado. De esta manera tienen lugar, a la vez, la revelación, la rebelión y la circunspección: “El punto aquí no sería censura o aun autocensura sino una combinación peculiar de reserva y de exhibicionismo que hacía posible [...] alardear en una lengua verdades sobre sí mismo que apenas podían enunciarse en otra” (Pérez Firmat 95). El bilingüismo se convierte entonces en la conquista de un espacio para la expresión de un conflicto. El escritor bilingüe que se “autocifra”, sugiere Firmat, es libre en tanto tiene facultad de enunciación.

Si bien el cambio de lengua respondía a múltiples circunstancias y a una combinación de azar y voluntad, este factor le permitía a Gangotena tomar distancia de los padres, ajenos al discurso literario y usuarios del francés en campos lejanos a la poesía. Así como el exilio inicia, como lo menciona Paul Ilie, antes del viaje efectivo, en el cambio de lengua también podrían identificarse, a posteriori, motivaciones relacionadas con la indisposición de Gangotena contra su familia.

En 1924, año de la crisis de Gangotena e inicio de la separación del grupo de Cocteau, apareció “Orgie” en la revista *Intentions*^{xxviii}. Allí están presentes algunas de las imágenes de la obra de Alfredo Gangotena que forman un ámbito autónomo, pero raramente considerado: el odio contra los padres. En la lectura de la obra gangoteneana, esta zona ha permanecido a la sombra de sus tendencias dominantes. Sin embargo, revela preocupaciones importantes del poeta, así como la elección del simbolismo para su

lenguaje individual como un resguardo de la censura a la que estaban sometidos otros ámbitos de su vida. Una vez más, los procedimientos estéticos son la expresión de una circunstancia existencial y no sólo una estrategia literaria.

En “Orgie”, los símbolos sugieren un festín encabezado por un padre aristocrático e imponente donde se ofrecen venenos como parte del banquete. El hijo, por su parte, que se ve a sí mismo como un huésped, expresa su desolación por la situación a la que se halla sometido:

Corusca, en su boca, la panacea.

Las venas del padre no son

Sino cordeles de azur, ramaje del blasón.

De su cráneo el espíritu ha hecho

La única brújula del pensamiento.

.....

Somos sus huéspedes de gran estirpe.

Así pues nos sirven su ambrosía

–El ajo, la esticnina, el sublimado.

.....

¡Ah! Sobre mi rostro lamentable

Mis lágrimas no son más que gotas de sangre! (I 44)

El remedio universal brilla en la boca del padre, poseedor de la verdad, la única dirección del pensamiento. La sangre azul que circula por sus venas, el linaje de los convidados, se ironizan con amargura. Su ambrosía está viciada. Sólo el hijo, el “huésped”, que rechaza

su pertenencia a la familia, se da cuenta de lo obscuro de la fiesta, que continúa hasta el día siguiente, mientras él se ha retirado del lado de los excluidos:

Atareados a la sombra de los grandes caminos,
Franquean de madrugada las puertas del Edén.
En cuanto a mí, permanezco junto a Lázaro
Para recoger sus costras y migas de pan. (I 45)

Estos dos últimos versos, ya mencionados, contrastan con la escena lujosa y delirante. El poema se convierte en un espacio en el cual el hijo pueda crearse un margen, un lugar apartado de la orgía conducida por el padre. Lázaro, como leproso, era un muerto en vida, y entre sus renunciaciones, se hallaba también el adiós a la familia, a fin de que pudieran realizar sus funerales. El poeta no sólo se ubica a su lado, sino, como se mencionó anteriormente, en el lugar de los perros que solían acompañar a Lázaro. La separación de la familia al verse como un “huésped” se suma a la elección de permanecer al otro lado del umbral de ese Edén corrupto y envenenado. Como se ve, las connotaciones del poema no emergen enseguida, la mediación de los símbolos crea una borrosa atmósfera de delirio, pero al abrir cada imagen, surgen significados que dan coherencia a la idea del encuentro familiar como una orgía.

En el mismo año, aparece “Avent”, en *Philosophies*. El padre figura nuevamente como una presencia negativa que reclama el deber con su linaje. Aparecen la censura al hijo, el reclamo y la autoridad sobre sus afectos. Aquí, los símbolos se abren, de cierta manera, pero a la vez puede percibirse la voluntad de cifrar el sentimiento de frustración:

A mis talones espuma la rabia del padre:
“Ve, corrómpete, miserable hijo,

Bajo las ventosas de tus amigos.

El amor me extravía en la selva del verano.

¿No escuchas mi grito homérico.

Desde mí, el único pájaro que trina

Sobre nuestro árbol genealógico? (*Crueldades* 49)

El hijo, por su parte, habla con sus amigos, sus pares, y halla en la resistencia la única posibilidad de rebelión: “Resistid, hermanos míos, apretad los dientes/.../ Pues es el verdugo, es la familia” (51). Tras esta declaración, a la presencia funesta del padre iracundo le suceden violentas imágenes maternas:

Esas damas en cinta descienden hacia nosotros, ¿de qué tumbado?

Coronas de espinas prometidas: ellas escupen en círculo.

Señor de las zonas y de las tempestades, Os imploro

.....

¡Que ellas revienten estas digitales, estos odres de desgracias! (51)

Estas mujeres llevan dentro de sí el infortunio. En lugar de pedir por la vida de los hijos por nacer, él ora por “que revienten”. Sus vientres son flores venenosas, lugares malditos. Estos símbolos evocan la imagen existencialista del ser arrojado en el mundo. Nacer de una flor envenenada, de la digital, significa llegar enfermo y sin salvación posible. Tras símbolos como estos insiste la pregunta por la hemofilia de Gangotena, que en su poesía aparece, veladamente, como la transmisión culpable de la madre.

“Allure de drame” continúa con imágenes terribles que se concentran en la figura materna. Aquí, las madres son comparadas con llaves que todo lo conocen, y todo lo posibilitan o impiden. El poeta clama por la destrucción de su boca, vehículo de decires,

negaciones, “boca fecal”, como aparece más adelante. La presencia femenina es portadora de rumores destructores:

Pero el peor de los cataclismos
Campea de nuevo en mi hogar
Madres: lo mismo que mujeres de vida airada
.....
Flores nocturnas, llaves yacentes;
Blasones en los muros vivaces del viento.
¡Que se os raspe el esmalte de los dientes!
Que vuestra lengua se precipite en llamas (*Crueldades* 37)

“L’ homme de Truxillo” es otro poema de 1924. Más que el malestar y la impotencia, aquí se enuncia la necesidad de rebelarse, aunque la revuelta sea interior. El poeta parece haber hallado un lugar para su sublevación:

Ni mural, plural, la presencia de mis padres,
¡Rejas enmohecidas!
Me impedirán vencer las fronteras;
.....
No es cosa fácil
Abrirse paso por el sombrío recinto de este bosque.
Allí merodean las bestias, aliento de las flores salvajes (*Crueldades* 19-21)

La familia es el muro, el verdugo, la orgía, lo negativo. Sólo cabe colocarse junto a Lázaro o, como en este último pasaje, al otro lado de la frontera, en donde ellos no se encuentren.

3.5.A CABALLO ENTRE EL SÍMBOLO Y LA NÁUSEA. VIAJES DEL LENGUAJE ENTRE SIGLOS

En “Veillée”, poema ya mencionado, Gangotena recurre a la náusea para hablar de su angustia: “En la nieve y en las cenizas, como el manto de las soledades, / El viento de la náusea me trastorna el ombligo” (II 52). Algo hostil sacude la mínima conexión con el mundo que es el ombligo, marca corporal y agujero donde inicia la existencia. Deudor de Samain en la primera mitad del verso, en la segunda Gangotena se desplaza a una problemática filosófica situada en otro contexto. La náusea, asociada a Nietzsche, a Sartre y al existencialismo, marca, en contraste con los símbolos provenientes de Samain y el simbolismo, la coexistencia de dos tiempos y dos sensibilidades.

Esa misma náusea es aquí síntoma de la angustia. Al igual que aquélla, la desolación también es un movimiento interno de flujos corporales que se desvían de su dirección natural. Este flujo desordenado, imagen fisiológica del asco, es “el manto de las soledades” para Gangotena. La mención de los elementos de la naturaleza en el primer verso cobra una dimensión existencial cuando se conecta con el segundo. Todo vuelve al cuerpo, la experiencia comienza y termina en él. Este manto marca un horizonte interior, una línea en la existencia que separa como un cerco intangible al poeta del mundo.

Este par de versos es bastante contrastante: si en el primero aparece la naturaleza como un trasfondo que evoca el que pudieran haber utilizado los simbolistas o los modernistas, el siguiente se desplaza de un uso “decimonónico” de la imagen a la náusea, contraseña del pensamiento moderno. La náusea, síntoma de descomposición, de

malestar, hace del filósofo y del poeta seres marcados por la enfermedad. Quien piensa, quien cuestiona, es quien padece, y dicho padecimiento es corporal e identificable en flujos, canales del cuerpo concreto. A la vez, la náusea es una metáfora de la tangibilidad de la existencia, de su dimensión más física.

En *Así habló Zaratustra* (ed. definitiva 1887), Nietzsche usa la imagen de la náusea cuando constata la existencia del mundo de los serviles, pacientes, derrotados: “Odioso es para el egoísmo, y nauseabundo, quien no quiere defenderse, quien se traga salivazos venenosos y miradas malvadas, el demasiado paciente, el que todo lo tolera” (117). El mundo de los otros, el asco cuando se comprueba qué es la existencia, es lo que parece haber nutrido las imágenes gangoteneanas. En “Veillé”, se suceden el desasosiego y una profunda desolación frente al camino que constituye la existencia: “¿A dónde va el otro, el desesperado?/ ¿A tientas hacia la noche, hacia las tumbas de qué selva siniestra?” (II 55).

La afinidad con Nietzsche, sin llegar a ser explícita, se percibe en cierta retórica del espanto y de imágenes concretas del cuerpo. En *Zaratustra*, la náusea es tanto filosófica como física: “Has cosechado la náusea como tu *única* verdad. Ninguna palabra es ya en ti auténtica, pero sí lo es tu boca, es decir: la náusea que está pegada a tu boca” (158). Asimismo, el malestar es tangible en el cuerpo a lo largo de la poesía de Gangotena. No hay entidades etéreas para el pensamiento, ni lugares ideales para el espíritu. El síntoma es la comprobación de la existencia y aquello que convierte al cuerpo en el espacio de la vivencia, del pensar. En “Veillé”, el viajero desorientado también padece la angustia en la boca: “¡Misericordia! Ved cómo esta lengua de infierno se

prende en su pústula” (56). Al encenderse en ese mínimo montículo de putrefacción, el cuerpo reacciona al malestar del existir.

La náusea sartreana, por otro lado, es una asociación probable con la obra de Gangotena producida en sus últimos años: “Resuenan en acorde, forjado por el poeta, casi forzado por él, Einstein, Sarte, Heidegger” (García Bacca qtd. *Poesía* 15). En *La nausée* (1938), Jean Paul Sartre define la náusea como la constatación de la contingencia en el mundo: la existencia es inmediata y no causa de sí, pues no hay causa: “Lo esencial es la contingencia. La existencia no es la necesidad. Existir es estar ahí, simplemente (...) Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar... eso es la Náusea” (111). La definición de contingencia y de existencia se aproxima a la reflexión que Gangotena hace alrededor de estos temas en su *Hermenéutica*:

En esta búsqueda del ser, yo contingente no me acumularé sino en una:

ENTIDAD FORTUITA...

Pues sometida a la contingencia,

... A MERCED DE ESCOMBROS

.....

...LA NADA. (249)

Lo fortuito y lo gratuito, el flotar y la búsqueda, pueden verse como pares fundados en la afinidad de Gangotena con el pensamiento existencialista, pero más allá de eso, su preocupación por la contingencia se ve expresada en sus poemas, sobre todo, al hacer del cuerpo el lugar del existir, del pensamiento y de la experiencia. En Gangotena, la contingencia está dada por un cuerpo en padecimiento.

La inmediatez de dicha existencia y su constatación permanente a través del cuerpo es el conocimiento: “Mas, a un conocimiento físico, empecemos por un camino físico y para ello nuestra actualidad en un mundo físico. Y nuestra primera experiencia física nos la darán las sensaciones” (*Hermenéutica* 245). En la escritura, lo recorrido queda cristalizado en el poema, que es, al mismo tiempo, aquello por recorrer. Aunque el poema se fije en una forma y ésta sea siempre la misma, lleva en sí la multiplicidad de su sentido, incompleto y cambiante. Allí se genera el movimiento hacia el conocimiento, percibido a través de la inmediatez de lo físico: los sentidos inquieran por el sentido.

El cuerpo y el mundo se relacionan a través de la sensación en aquello provocado por un cruce con la realidad. Ésta es la experiencia gangoteneana, se funda en la reacción del cuerpo frente a dicha realidad. La idea pasa por el ser físico y lo modifica. La poesía tiene lugar en los órganos corporales y el efecto del mundo en ellos es concreto y vívido: “Mi palabra, como hielo / En la boca, arde y se derrite” (II 56).

La boca, puerta por la cual el mundo entra al cuerpo, es el lugar donde se hospeda la palabra poética. Ella recibe la intensidad del mundo para recrearlo en la imagen. El mundo mismo se transforma dentro de la boca cuando pasa de lo sólido a lo líquido, de lo impenetrable del hielo a la minúscula corriente que éste, derretido, desencadena en la boca, como la palabra poética, que se va forjando en esa misma oquedad hospitalaria y emisora. De esta manera, el cuerpo y el mundo son parte del mismo sistema circulatorio.

Los órganos corporales y sus síntomas son manifestaciones del pensamiento, y viceversa. La existencia, marcada por la búsqueda de conocimiento, se materializa en el cuerpo y en el poema. El símbolo y la náusea convergen en el espacio de la escritura para unir dos intensidades: el trabajo del lenguaje y la carnalidad del cuerpo.

4. Hermenéutica de Perenne Luz

Esbozo para indagar en la poetización de la ciencia

*¿Qué me propongo? Nada más que el relato de mi ser en la existencia
a lo largo, en el proceso de un poema. Este será PERENNE LUZ.*

Alfredo Gangotena

Allí donde otros exponen su obra yo sólo pretendo mostrar mi espíritu.

Antonin Artaud

No se conocen ensayos ni entrevistas de Alfredo Gangotena. Tanto Adriana Castillo Berchenko como Virginia Pérez, ambas autoras de tesis doctorales sobre el poeta, ubican *Hermenéutica de Perenne Luz* como el único texto en prosa del corpus gangoteneano que acompaña su obra poética. Tampoco se trata de una publicación planeada, ni siquiera concluida:

“Hermenéutica de Perenne Luz” es un conjunto de anotaciones que sirvieron, en parte, a Gangotena para dictar, verbalmente, una auto-interpretación de su poesía a un grupo de amigos, pocas semanas antes de su muerte. Del incompleto manuscrito se publicó el texto exacto en el número 2 de la magnífica revista quiteña *Presencia*, correspondiente a diciembre de 1950. (Arias 710)

Este texto, que Gangotena se encontraba esbozando a su muerte, es la explicación del poema “Perenne Luz”, el último que publicó en vida^{xxix}. Dicha exégesis se sostiene en un lenguaje filosófico, científico y poético, pero sin metafísica, fórmulas ni vuelo lírico. Se

trata, más bien, del ensamblaje de un código personal y múltiple por el cual el poeta transita libremente. La teoría de la relatividad, la teoría del espacio-tiempo, la contingencia, la duración, aparecen como claves de interpretación, no sólo de “Perenne Luz”, sino también de su obra y de la misma *Hermenéutica*. Por momentos, Gangotena revela con tanto desahogo sus procesos de simbolización que parecería rozar con la destrucción de su propia obra. “Estos apuntes que pretenden explicar el poema, a veces línea a línea, a primera vista parecen empobrecerlo, pues nos ofrecen un recuento frío del raciocinio detrás de su creación” (Pérez 106).

Sin embargo, la *Hermenéutica*, al tiempo que opera como una suerte de autotraducción del poema, es también un “original”, una apuesta por la creación de un nuevo lenguaje. Dicha obra en progreso, inconclusa e imaginativa, es coherente con la poesía de la que proviene y no cede ante la diafanidad. Se trata de la historia de un poema pero también del “relato de un espíritu” poco común que logra integrar a su sensibilidad encuentros significativos de su época. Gangotena va de su lenguaje poético a su lenguaje filosófico-científico a fin de indagar en las preguntas de su tiempo.

De esta manera, *Hermenéutica de Perenne Luz* es la expresión de otra dimensión del bilingüismo de Alfredo Gangotena, entendido como el transitar por lenguajes forjados con el único fin de sostener la coherencia de un universo poético único. En conjunto, el texto puede leerse como la traducción del simbolismo de Alfredo Gangotena a la prosa. Al mismo tiempo, es lo contrario: la construcción de un pensamiento filosófico-científico-poético muy particular, que recoge preguntas formuladas en varios lenguajes de su tiempo y las extrae a su propio código, muchas veces inaccesible. Por esa razón, en el movimiento de la reflexión tiene lugar una operación traductora, en tanto es exegética

y se remite permanentemente a un texto fuente, el poema “Perenne Luz”. De un lado, se hallan los reinos discursivos de la ciencia, la filosofía y la poesía, que Gangotena organiza en su propio lenguaje. Como se ha visto, así es como se construye su bilingüismo, sostenido a su vez en las bases del francés y del español. Pero aquí, el poeta da un paso más allá. “Perenne Luz”, espacio de concentración de estas preocupaciones, se convierte, a la vez en pre-texto de otra dimensión del lenguaje del poeta, desplegado sólo en *Hermenéutica*. El poema pasa a ser una contraseña, la antesala de un conjunto de claves que serán parcialmente expuestas en forma de apuntes. Gangotena se autotraduce: va de la ciencia y la filosofía a la poesía, y de ésta al conjunto de apuntes que conforman *Hermenéutica*. El suyo no fue un camino frecuente, pero su formación científica, su aguda sensibilidad respecto al presente y su circunstancia conformaron una perfecta combinación entre contingencia, azar y necesidad para que, en 1944, tuviera lugar la escritura de este texto.

El 6 de abril de 1922, en París, en las salas de la Sociedad Francesa de Filosofía, tuvo lugar un encuentro entre Albert Einstein, Henri Bergson, Jean Becquerel y un grupo de intelectuales destacados de la época. La Sociedad le había extendido a Einstein una invitación a fin de confrontar sus reflexiones científicas con varios problemas que ocupaban a sus miembros. En 1916, Einstein había publicado su teoría general de la relatividad, que había completado el año anterior. El Nobel de Física le fue otorgado en 1921, y al año siguiente formó parte del Comité de Cooperación Intelectual de la Liga de las Naciones. Su visita a Francia contribuyó a normalizar las relaciones entre ese país y Alemania. Einstein en París era un acontecimiento intelectual mundial. Su teoría, que sacudía todas las disciplinas del pensamiento, era estudiada vivamente por muchos

intelectuales franceses. Entre ellos se encontraban el filósofo Henri Bergson y el físico Jean Becquerel.

En 1922, Alfredo Gangotena se estaba convirtiendo en un poeta de expresión francesa. Ese año fue el de sus primeras publicaciones y encuentros definitivos en París. A través de Jules Supervielle, Max Jacob y Jean Cocteau, los dos últimos convertidos al catolicismo, conoció la obra de Jacques Maritain, convertido, por su parte, en 1906. A estos poetas están dedicados varios poemas de su primera etapa. Maritain, guía de los intelectuales católicos en Francia, había rechazado la ciencia como único sistema de conocimiento del Universo al renunciar a la Sorbona a inicios del siglo XX. Junto con Raissa Maritain, su esposa, hizo un juramento conjunto de suicidio si no encontraban otro camino para comprender la existencia. Afortunadamente, hallaron una salida en la obra de Henri Bergson. Gangotena vivió muy de cerca todos estos encuentros. Su obra absorbía preocupaciones de distinto orden que prevalecieron hasta su muerte. Entre 1922 y 1923, Jacob le dio a conocer la obra de Maritain y, por medio de él, conoció la de Bergson. Por otro lado, desde la Escuela de Minas experimentaba de primera mano las transformaciones y el enorme revuelo que generaba la presencia de Einstein en París.

Cuando el poeta murió, en 1944, se hallaba inmerso en la obra de estos autores. Bergson resuena mucho en su etapa final, es una presencia central en la cadena de acontecimientos que formaron la expresión gangoteneana, en la cual la conversación entre Einstein, Bergson y Becquerel es uno de los más extraordinarios. Durante veinte años, el poeta se mantuvo fiel a sus preocupaciones. La experiencia intelectual en París, los estudios de Geología y Minas, le habían dejado una materia potente y de larga duración que lo llevaría, finalmente, al esbozo de la *Hermenéutica*. No sólo su infinita

curiosidad y su capacidad de incorporar a su código poético el aire de su tiempo, sino también sus amistades son un factor importante en su obra. En buena parte, el itinerario de la amistad marcó el viaje intelectual de Gangotena. Otros amigos del poeta recuerdan otros elementos de su constelación:

Según diversos testimonios –Michaux, Samaniego y Álvarez, Raúl Andrade, A. Arias, David García Bacca y otros– [...] Las últimas lecturas de Gangotena antes de su muerte, en 1944, según sus amigos más cercanos –C. Tobar, por ejemplo– habrían sido *Ser y tiempo*, de Martin Heidegger, poemas de Aragon, obras de Sartre y obras científicas como *El principio de la relatividad y la teoría de la gravitación*, de Jean Becquerel, así como las teorías del físico Minkowsky. (Castillo Berchenko 119n)

David García Bacca confirma esta afirmación de Castillo Berchenko:

Se nos han conservado las notas marginales a *Le Principe de Relativité et la Théorie de la Gravitation*, obra de Jean Becquerel; todavía recuerdo, allá por los años 40-41, en San José de Puenbo, las noches en que, nuestro poeta [...] por tierra, casi bajo las sillas, el ruido a cuenta de Chopin o de Debussy, [...] leía Becquerel, y anotaba junto a sus fórmulas matemáticas las poéticas que habrían de constituir no mucho más tarde la base de su *Hermenéutica de Perenne Luz*. (García Bacca 3)

En los capítulos anteriores aparecen Minkowsky, Sartre, Heidegger, el existencialismo como fuentes de la obra de Gangotena. La reinscripción de la ciencia y de la filosofía en la imagen poética es un elemento constituyente y posibilitador de esta expresión. En la *Hermenéutica*, en cambio, se ven el sustrato de esa poetización, su plan e intención. En

cada apartado, el texto esboza la cuestión filosófico-científica que se aglomera detrás de los versos. Esta exégesis múltiple de las claves poéticas de “Perenne Luz” se inscribe en un periodo de la Historia de las primeras décadas del siglo XX en donde la teoría de la relatividad desembocó en intensas confluencias entre la ciencia, la filosofía y, en el caso de Alfredo Gangotena, la poesía. Estas nuevas relaciones que proponía el conocimiento llevaron a algunos autores a replantear las preguntas que sostenían su obra literaria y filosófica. La teoría de la relatividad era “matemática en su forma y física en sus contenidos, pero filosófica en su esencia.” (Gordin 518)

El principio einsteniano más general de la teoría de la relatividad dice que el tiempo y el espacio dependen del observador y no del evento. Dos personas pueden tener diferentes percepciones del tiempo y del espacio dependiendo de su posición. Elemental y reducida como es esta aproximación a la teoría que Albert Einstein enunció en 1915, sirve como punto de partida para percibir los cambios en las preguntas que la filosofía y la ciencia se plantearon durante esas décadas. El conocimiento en sí quedaba revuelto en todos sus aspectos: “todo el conocimiento, era, en última instancia, revisable.” (Galison 25) Las ideas clásicas del tiempo eran superadas, y con ello, todo un sistema de percepción de la realidad se venía abajo: “[...] reflexionando en torno a los absolutos de espacio y tiempo que su teoría de la relatividad había destruido, Einstein escribió: ‘Newton, perdóname (‘Newton, verzeih’ mir’); tú hallaste la única vía posible en tu época para un hombre del más alto pensamiento y poder creativo.’” (Galison 14) La teoría newtoniana, que se amparaba en la posibilidad de un tiempo absoluto, ya no era posible en el siglo XX. Cabe recordar nuevamente hechos como la caída del Imperio

Austrohúngaro, la Primera Guerra Mundial, como el otro ángulo del cambio de orden. Con un mundo devastado, la duda se instalaba en todos los ámbitos del pensamiento:

Para un siglo filosófico marcado por vastos cambios en el conocimiento, en un clima hostil a lo eterno, a verdades inflexibles, no había mayor recompensa. [...] De manera muy general, hacia la década del veinte, tanto físicos como filósofos reconocieron que la pregunta de Einstein, ¿qué es el tiempo?, fijó un modelo para conceptos científicos que demandaban algo más finito, más humanamente accesible que el tiempo metafísico absoluto de Newton. (Galison 26)

Por lo tanto, el pensamiento del sujeto ahora se veía confrontado a concepciones más concretas. La innovación en el terreno científico llevaba a la filosofía a absorber la problematicidad del tiempo, de la imposibilidad de lo absoluto, y dirigir nuevas preguntas al universo del ser. Remo Bodei ha llamado a estos nuevos reordenamientos “gramáticas de la mirada” (27). Ante la imposibilidad de confiar en un solo sistema, en un conjunto de reglas, las mentes preocupadas por el presente se veían confrontadas con el cuestionamiento total de la realidad:

Se extingue definitivamente la conveniente la imagen de la existencia de *normas* fijas, naturales, que deben presidir el conocimiento y los comportamientos humanos: de pronto el mundo parece menos coherente, menos remitible a pautas de simplicidad. [...] Ahora, al contrario, los cambios son macroscópicos, ante los ojos de todos, y la ciencia, como *vanguardia externa del sentido común*, los toma a su cargo más directamente [...] Transmite a los “profanos” no sólo los resultados

simplificados de sus operaciones, sino el sentimiento mismo de la inestabilidad, del carácter problemático de lo real. (Bodei 27)

El clima de los “descubrimientos” no afectó a Gangotena solamente por el lado de sus estudios geológicos, sino, en particular, en su centro ontológico. “Los profanos”, como los llama Bodei, sentían el temblor que las ciencias habían provocado. Esto afectó al arte y la cultura en diferentes grados, pero es innegable que pocos poetas y artistas absorbieron con tal intensidad e intimidad los cambios como Gangotena. He ahí un valor particular e incuestionable de la poesía gangoteneana.

Henri Bergson y Jean Becquerel, pensadores predilectos de Alfredo Gangotena, pronto reaccionaron a la teoría de la relatividad en su obra. El poeta recurrió a sus reflexiones como materia para la suya propia, y articuló una compleja conglomeración con lo que le ofrecían la ciencia y la filosofía. Su “relato del ser” estaba dado por la relación entre ellas, la física y las matemáticas, de las que se apropiaba para crear su propio itinerario.

Alfredo Gangotena marchó paralelamente a las vanguardias y nunca adscribió a ningún movimiento concreto. Ni siquiera con los poetas más cercanos como Michaux o Jacob estableció ningún tipo de agrupación. Pero sí fue contemporáneo al surrealismo, algunos de cuyos miembros, como el poeta, siguieron el desarrollo de la ciencia muy de cerca. En esa medida, y por la profundidad con la que se relacionó con la ciencia, Salvador Dalí^{xxx} aparece como un artista afín a Alfredo Gangotena. “La persistencia de la memoria”, de 1931, también parte de sus reflexiones acerca de la teoría de la relatividad, por eso Remo Bodei ilustra ésta última a través de esa obra: “Si la velocidad de la luz es constante, son variables entonces los sistemas métricos. Como en ciertos cuadros de Dalí,

donde relojes y reglas aparecen deformables, blandos, ‘licuados’” (Bodei 29). Los sistemas métricos a los que estamos sujetos son sólo aproximaciones humanas para determinar el movimiento, no hay absoluto, de ahí que el cuadro de Dalí haya causado tanto revuelo cuando fue develado. Sus relojes blandos exponían en una imagen lo que la ciencia estaba cambiando, y no sólo que el artista captó el hecho, sino que se dedicó a estudiarlo:

Así, al amparo de la nueva física einsteniana, Dalí propuso en su primer libro publicado en 1930, bajo el nombre de *La femme visible*, una “nueva geometría del pensamiento poético” a través de la cual planteaba para la poesía una revisión idéntica a la que Einstein había realizado en el campo de la física. Con la propuesta de esta nueva geometría del pensamiento poético Dalí pretendía equiparar el surrealismo con la nueva física de Einstein (Santamaría de Mingo).

“Todo pintor pinta la cosmogonía de sí mismo”, decía Dalí en los años 50 (López Ferrado 126). Gangotena, por su parte, intentaba entender su existencia material y la circunstancia del ser en ese devenir cosmogónico del Universo. Tanto el pintor catalán como el poeta ecuatoriano hallaron en los nuevos impulsos de la ciencia preguntas similares a aquellas que la filosofía y el arte se planteaban a sí mismas. Por ello, no esperaban del experimento científico la constatación ni respuestas fijas para la realidad, sino todo lo contrario: lo que los motivaba era el hecho de que lo conocido se hallaba en suspenso, y esa incertidumbre suscitaba la exploración en el acto estético. Así lo dijo el mismo Dalí, y con ello parecía, también, describir el proyecto literario de Alfredo Gangotena: “El

fenómeno estético va estrechamente ligado a la historia de la ciencia, aunque tan sólo sea por el hecho de que en ambos se da la elección experimental.” (qtd. López Ferrado 131)

En cuanto a la variabilidad de los sistemas métricos respecto a la constante universal de la luz, también es una preocupación central para Gangotena. La medida es aproximación y movimiento, calculada sobre las nociones de espacio y tiempo ante las cuales se impone la luz, fuente de las formas. Esta sistematización habla, al final, del movimiento del vivir, y parte de las medidas: “[La luz] como primera experiencia física. Y la física nos lleva a la idea de medida. Mas toda medida es fuente humana, se ve de hecho sujeta al movimiento. Medir es comparar y comparar es ir de un espacio a otro, es moverse” (244). En ese movimiento se funda la existencia, así que la medida se convierte en lo que define y da nombre al tiempo y al espacio, por ende, a la realidad. La duración de la noche, el volumen del cuerpo, la velocidad de la sangre, el recorrido de una herida, son todas medidas. Nombrar en Gangotena es medir las formas del mundo.

De esta manera, la *Hermenéutica* se inscribe en una tendencia del arte a acercarse al discurso científico posterior a las definiciones clásicas de dato, comprobación y experimento –cabe recordar los experimentos literarios “sin verdad” de Giorgio Agamben mencionados en capítulos anteriores–. Sólo iniciado el siglo XX físico y matemático una poesía como la de Gangotena podía fusionar sus preguntas con la experimentación exacta, pues ésta mostraba ahora la importancia de la pregunta por sí misma y ya no de los datos positivos. Por otro lado, los experimentos de Einstein no eran realizables en el laboratorio ni en la realidad (Galison, Gordin), sino sólo concebibles y expresables en fórmulas teóricas. De ahí que Einstein siempre haya defendido la imaginación y el derecho de la ciencia a abstraer y conjeturar sobre lo que no se podía

comprobar en la realidad. Con ello, el pensamiento se erigía como la dimensión más real de lo real. Einstein reivindicaba la fórmula teórica; Dalí, la experimentación al margen de las coordenadas de lo real; el psicoanálisis se sumaba a los discursos que lo llevaban todo del exterior al interior. Las regiones de la mente –en Gangotena, el ser, el espíritu, el cuerpo– se volvían preponderantes en el conocimiento del mundo.

Si se suma este conjunto de hechos al pensamiento filosófico del lenguaje presente en la poesía del ecuatoriano –como se mencionó antes, Heidegger, Wittgenstein– se puede ver cómo todo un mundo interior cobraba no sólo coherencia sino total primacía frente al mundo externo. Por eso la interiorización permanente en esta obra. En un cuerpo como el de Gangotena, lúcidamente enfermo, consciente de sí mismo en un grado extremo, cabe pensar en la profundidad que alcanzan sus imágenes de la sangre, de la angustia, del exilio. Con el aspecto científico de la obra de Alfredo Gangotena se enriquece la comprensión de la dimensión intensamente real de su obra, y por eso no puede leerse como una mera retórica ni como un código hermético. Gangotena estudió Geología y Minas –como Henri Bergson–, así que su perspectiva de la ciencia no era sólo la del poeta. Hay un Gangotena científico, profesor de Mineralogía en la Universidad Central del Ecuador durante 1936.

En el ámbito de la poetización de la ciencia, “Perenne Luz” y la *Hermenéutica* merecen una indagación por lo menos germinal e intuitiva a fin de apreciar la hondura que alcanzan y cómo se forjan sobre la base material de lenguajes múltiples, de un bilingüismo de características diferentes a las que aparecen en su poesía y exploradas en los capítulos anteriores.

Por ello, cabe tener en cuenta la *Hermenéutica* no sólo como una poética, sino como una declaración de principios en donde rige la tensión entre varios ámbitos del pensamiento. Al geólogo, formado bajo el orden de la comprobación y el dato, acompaña el poeta preocupado por la imagen y marcado por la idea. La *Hermenéutica* da cuenta de las preocupaciones más hondas del sujeto contemporáneo a Alfredo Gangotena, es una expresión de las sacudidas finiseculares y del cambio de situación que llegó con 1900 y se extendió al siglo XX. Gangotena no participó del realismo, del indigenismo, ni de las vanguardias. No escribió manifiestos ni hizo uso público de su palabra. Pero sabía cómo la ciencia, la filosofía y la literatura, juntas, habían transformado al sujeto contemporáneo. Su circunstancia iba más allá de toda circunstancialidad, era un espacio solitario y complejo.

Esta es otra de las razones por las cuales es necesario resistir la definición de su obra bajo las categorías exclusivas del hermetismo, el simbolismo o el misticismo: el hecho de permanecer en esas afueras deja intacta toda una poderosa reflexión. En torno a la *Hermenéutica* en tanto texto poético sólo se puede establecer relaciones y especulaciones si es que no se puede acceder a ella como científico. Pero justamente allí se halla su valor, en su complejidad y en su multiplicidad de fuentes, lenguajes y preguntas. Es arduo ingresar en una reflexión fundada en el conocimiento de las matemáticas, la física, la geología y la filosofía. Los lenguajes, los conceptos y las definiciones escapan todo el tiempo, pero a la vez, el texto tiene tal coherencia y densidad, que permite desarrollar una lectura “profana”, en términos de Bodei. A propósito de su incursión en los terrenos de la física cuántica y la geometría, Salvador Dalí afirmó la capacidad del espíritu artístico de conmocionarse y reaccionar al hecho

científico, y su afirmación bien vale como descargo para una lectura amparada en la ciencia pero no-científica de la obra de Gangotena: “Aunque no sea científico debo confesar que los acontecimientos científicos son los únicos que guían mi imaginación, al mismo tiempo que ilustran las intuiciones poéticas de los filósofos tradicionales, hasta el punto de conseguir una belleza deslumbrante de determinadas estructuras matemáticas [...]” (qtd. López Ferrado 130).

Si la intuición filosófica antecede a la científica, si el arte se adelanta a ambas, las acompaña, o se afectan mutuamente, puede resultar en una cavilación vaga. Pero, de hecho, en alguna región del espíritu, a lo largo de la Historia, tienen lugar temblores que obligan al cuestionamiento de lo conocido. Algo hace que la tendencia al movimiento sea más fuerte que la tendencia al reposo, y surgen nuevas preguntas. Gangotena fue una suerte de sensor para dichos temblores, y vinculó su poesía a la obra de otros autores que intentaban mantenerse atentos a los cambios de sensibilidad, y no sólo en el terreno de las ciencias. La *Hermenéutica* recoge, junto con las científicas, las intuiciones artísticas que el poeta recogía de su pasado y de su presente.

Juan David García Bacca, amigo de Gangotena y afín al poeta en sus referentes literarios, expone en *Azar y necesidad* la idea del artista como un artefacto de su momento (como Dalí, que dejaba crecer un bigote perfilado, a manera de antenas, a fin de captar las vibraciones de su entorno). Esta máquina sensible que es la mente artística se halla en capacidad de captar ciertas ondas de la realidad que no son perceptibles para todo el mundo:

[...] físicos cual Boltzman, Einstein... Born... y poetas como Mallarmé, ¿no serán algo así como excepcionales sismógrafos, contadores

Geiger, electrocardiogramas –o electro-onto-gramas– que estén, de cuando en cuando, enchufados, coajustados con el estrato real básico –átomos, campos electromagnético, gravitatorio, nuclear, fotones...– de su cuerpo viviente y por medio de él con el fondo del universo, del que ellos son y están siendo parte, y sometidos a la vez a las mismas leyes infinitesimales y cuánticas?” (qtd. Pérez 104)

Nada más lejos que lo etéreo y diletante como espacio del artista. García Bacca trae a Mallarmé a habitar un lugar similar al de Einstein: ambos se hallan en la realidad más concreta, de ahí precisamente su sensibilidad para extraer de ella lo más misterioso y sensible. Igualmente, Gangotena optó por situarse en la dimensión más grávida de un mundo. El poeta, a su vez, dejó registradas en su escritura las marcas de estos otros “electro-onto-gramas” con los que trazó el suyo propio.

4.1. PRINCIPIOS DE *HERMENÉUTICA DE PERENNE LUZ*

Antes de empezar la traducción de su poema al lenguaje de la *Hermenéutica*, ya en el primer fragmento de su texto, Gangotena introduce la base de su poética y vector de su obra: “¿Qué me propongo? Nada más que el relato de mi ser en la existencia a lo largo, en el proceso de un poema.” (*Poesía*^{xxvi} 243) La escritura busca indagar en el ser más que en la realidad exterior. Como se ha visto en el alfabeto gangoteneano y en la caracterización de su obra, el cuerpo, la palabra, aun la tierra, son todos reflejos del ser interior. El relato que tiene lugar en los avances de un poema se refiere a la existencia misma: “Este será PERENNE LUZ”.

Enseguida, el relato que será este poema se define en una naturaleza concreta: “dos vocablos asimilados en un conjunto espacio-tiempo, en una presencia física” (243). Los vocablos “Perenne Luz” se fijan en una superficie espacio-temporal. Aquí aparece la obra de Minkowski, mencionada en el segundo capítulo a propósito del espacio que configura Gangotena para su poesía. La noción de la inseparabilidad del espacio y el tiempo, que el matemático alemán había introducido a la ciencia y que también aprovechó Einstein, aparece en la *Hermenéutica* a fin de situar coordenadas concretas para la existencia. “Para Minkowski la realidad no residía en lo que podemos asir con nuestros sentidos ordinarios (el espacio por sí solo, el tiempo por sí solo), sino en las distancias de esta fusión cuatridimensional de espacio y tiempo” (Galison 264). La

presencia física del ser se mide, entonces, en la distancia entre sí y el mundo, pero esta distancia no es sólo espacial, sino espacio-temporal. En términos de la obra gangoteneana, la reclusión del ser respecto al entorno aplastante en el que vive está dada por una conciencia espacial –los Andes, los otros, Ecuador– y, en cuanto al tiempo, hay un desfase, pues el sujeto se siente fuera de su propio presente. A su vuelta a Ecuador, Gangotena vivió una existencia diferida, como se ha dicho, al dirigir todas sus acciones a París, fuera de su tiempo y de su espacio. La lucidez con que el poeta concibe su presencia en el mundo es, a la vez, la fuente de una angustia bastante concreta, despojada de toda retórica. La *Hermenéutica* continúa con una exploración cada vez más científica. El espacio-tiempo cobra importancia en relación con el tema fundamental de la reflexión: la luz.

En el segundo fragmento, el poeta continúa: “Bien veo que el paralelismo lo descubro como consecuencia de una acción: esta luz infra-roja, esta ultra-violeta, ambas como constancia de velocidad propia, ambas reveladoras en cuanto activas por tal o cual sustancia; paralelismo en constancia de velocidad.” (243) El poeta constata su propia existencia en su dimensión más concreta por la presencia de la luz. Pero la luz infrarroja y la ultravioleta no son partes visibles del espectro, pues no son colores. De esta manera, la *Hermenéutica* hace a la luz fundadora de la experiencia de estar en el mundo, pero al mismo tiempo, evidencia que sólo podemos ver una parte del gran espectro luminoso. La descomposición de la luz se traduce en la imposibilidad de acceder a un absoluto. Aun así, aquello que no podemos ver es “revelador”, hay una parte no perceptible que, sin embargo, revela algo. Quizá lo único que podemos constatar a través de lo no visible es la presencia de lo misterioso.

Como la definió Einstein, la luz tiene velocidad propia y es una constante universal. Dicha constante es un dato exacto, lo único permanente e invariable en el Universo. A la vez, es el fenómeno que funda la realidad en el sentido de la vista. Así lo afirma la *Hermenéutica*: la luz es “hacedora de modalidades en las acumulaciones físicas, como una virtual categoría física, la que hace que las formas se nos aparezcan.” (244) La luz da carácter a las formas al amontonar sus partículas en ellas, y así surge la realidad, a través de la percepción. Pero Gangotena no concibe esta constante como un equivalente del conocimiento absoluto. Justamente en la revelación del dato científico reposa lo misterioso: “Un mundo en el que la luz, únicamente ella, guarda esta (misteriosa) fórmula de una velocidad constante en toda circunstancia física (Interna)” (244). Lo físico no es sólo exterior, sino interior. Sin embargo, y como en la poesía gangoteneana del cuerpo, lo interior sólo puede ser exterior, superficie. El ser se halla destinado a la exposición de su interior a través del cuerpo, la materia que lo constituye. De los sentidos al sentido, las formas del mundo –el cuerpo, la materia– sólo cobran significado en relación con quien las ve. Al organizar las superficies y espacios por donde transita el ser, el ojo, lo visible, se convierte en categoría de conocimiento: “La luz en cuanto tal y su significado conceptual y de ahí su presencia en el conocimiento.” (244)

Hasta aquí, la poética de Alfredo Gangotena se sitúa en el reconocimiento de una realidad material, organizada en categorías científicas. El ser habita en el espacio-tiempo fundado en la luz. Las medidas de la realidad regulan los movimientos del ser en el mundo: “Mas toda medida es fuente humana, se ve de hecho sujeta al movimiento.” (244) La realidad constituye una superficie, un tablero en donde se trazan las líneas del devenir de la existencia. Como se vio antes, en su poesía Gangotena se percibe como el

“acróbata” que transita por “geodésicas y meridianos”. Toda medida es forma dada por la luz, y en ella se sostiene la existencia misma. “Perenne Luz” dice:

¡Oh Tiempo me defines de presencia y de universo!

Hoy cuán bien, ¡oh luz!, aciertas entre tejidos y asperezas a descontarme

[espacios,

A circundarme de vecindades el corazón. (240)

La luz acumula espacios ásperos y tejidos. Entre estos últimos, el más próximo es la piel, la parte de la materia que se roza con la realidad. Las “vecindades del corazón”, por su parte, recuerdan a la noción de “vecindad de los cuerpos” presente en las leyes del movimiento. Todo cuerpo se halla vecino a otro, y su movimiento se define por la distancia entre los respectivos contornos. La idea de la vecindad de la materia aparece en las ciencias como recurso para entender el movimiento. Jean Becquerel, a quien Gangotena se hallaba leyendo a su muerte, dice: “El Universo se caracteriza, en cada punto-evento, por sus propiedades geométricas, vinculadas a la presencia o a la vecindad de la materia.” (129). Y aquí, Becquerel aclara la relación de esta noción con el espacio-tiempo de Minkowski: “[...] el campo de gravitación que reina en la vecindad de la materia (o de la energía) no es otra cosa que una deformación del Espacio-Tiempo.” (125) En la poesía de Gangotena, la vecindad de la materia que constituye la realidad empieza en el cuerpo mismo, vehículo de las acciones que el ser desencadena en su existencia.

En estos versos puede verse la pertinencia con que Gangotena utiliza cada concepto de la ciencia para poetizarlo. Aunque se dificulte abrir todas las claves, imágenes como ésta última evidencian su objetivo: ir hacia una nueva retórica para la

escritura de la existencia en la poesía. En este planteamiento de la *Hermenéutica* aparece nuevamente Henri Bergson, autor fundamental en la obra de Gangotena.

También él (Henri Bergson) había tratado de demostrar que los *contornos fijos* que atribuimos a las cosas no son más que el esquema de una influencia que podríamos ejercer sobre ellas, los programas de posibles manipulaciones: “Cuando percibimos las superficies y las aristas de las cosas, no vemos, en realidad, más que el plan de nuestras acciones posibles, que es devuelto a nuestros ojos como un espejo [...]. Decíamos que los cuerpos brutos son cortados en el tejido de la naturaleza por una *percepción* cuyas tijeras en cierto modo van siguiendo el puntillado de las líneas por las cuales la *acción* pasaría.” (Bergson qtd. Bodei 11)

La acción, de acuerdo con lo que Remo Bodei cita de Bergson en *La evolución creadora*, se moviliza a partir de las formas, y nuestra percepción recorta, es decir, selecciona lo que ve para establecer su circunstancia. El contorno de las cosas, afirma Bodei, es en definitiva el accionar en la realidad. En el lenguaje de la *Hermenéutica*, lo que Bergson llama “acción”, se traduce en el movimiento del espíritu, y el camino físico de dicho espíritu constata su existencia por medio de la sensación. Las sensaciones son como el espejo que nos confirma la tangibilidad de la existencia:

En suma, el descubrimiento por el espíritu, en este mundo y en mi implicación vital, de esta existencia. Mas, a un conocimiento físico, empecemos por un camino físico y para ello nuestra actualidad en un mundo físico. Y nuestra primera experiencia nos la darán las sensaciones.
(245)

Esta idea forma parte del tercer fragmento de la *Hermenéutica*. Su parte intermedia resulta un tanto vaga, por repetitiva, y da cuenta del estado en que se hallaban los apuntes a la muerte de Gangotena. Sin embargo, es importante apreciar en esa repetición que la actualidad de la existencia es *física* y se confirma en las impresiones proporcionadas por los sentidos. Los umbrales sensoriales dispuestos en la membrana del cuerpo –como se ve en las imágenes del cuerpo del código gangoteneano– dotan de materialidad a la existencia al organizarse en la percepción, la intuición, el conocimiento.

Es todo lo que Gangotena dice respecto de la sensación. En el mismo párrafo, la reflexión toma un giro un tanto inesperado. La *Hermenéutica* es de la “perenne luz”, de la constante que funda la existencia y el mundo. La luz es el origen del mundo, su posibilidad. Dios no puede dar forma a su mundo sin ella, y su omnipotencia no es traducible en las formas que crea sino por la acción de ésta en el espacio:

La tierra era algo informe y vacío, las tinieblas cubrían el abismo, y el soplo de Dios se aleteaba sobre las aguas. Entonces Dios dijo: “Hágase la luz”. Y la luz se hizo. Dios vio que la luz era buena, y separó la luz de las tinieblas; y llamó Día a la luz y Noche a las tinieblas. Así hubo una tarde y una mañana: este fue el primer día. (*Génesis*, Antiguo Testamento, 1: 1-5)

La luz es origen y nacimiento, coherencia en donde puede manifestarse el espíritu divino. Las tinieblas constituyen, por el contrario, la imposibilidad y el caos. La luz es lo que se desea: “hágase la luz” frente a la oscuridad, que le antecede, pero que en la creación se vuelve posterior: primero es el día, y después es la noche. La ciencia no puede sustraerse a la explicación bíblica y mitológica de la luz completamente, tampoco la mente humana.

La luz es el conocimiento. Pero inmediatamente después de nombrar la sensación, y de haber reflexionado en torno a la luz como el origen de la coherencia del existir, Gangotena se vuelca hacia su contrario. La manera más profunda de acceder al ser es la oscuridad. El fragmento tercero continúa:

Y para mejor llegar a una entidad existencial, nada más conducente que la anulación, en sus circunstancias de ella de todas las otras posibilidades existenciales. En este afán nuestro de todas las posibilidades físicas a las cuales esta entidad, la luz, se halla concomitante y esta anulación, o tal vez sustentación en su anonadamiento, más íntegra sensorial y vitalmente, ¿qué más sino en la tiniebla?, la noche, vitalmente:

LA NOCHE TAN DE CERCA... (245)

Para ver cómo se forma la entidad del ser, es necesaria la anulación de todas las posibilidades que la vida le presenta, es decir, retirarse de las formas, los contornos, la percepción que la luz permite. La vecindad de la materia, siempre presente, reclama, justamente, un repliegue más “íntegro sensorial y vital”. Para acceder al ser, la luz llama a la oscuridad: “La noche tan de cerca”. Esta es la primera imagen de “Perenne Luz”. Para hablar de la luz, Gangotena revierte el orden del mundo y empieza por la noche. A continuación, en el fragmento cuarto, en efecto, hay un desplazamiento del ser, que se veía a sí mismo en el mundo de la luz, hacia un interior que se ve en la necesidad de alejarse del mundo para comprenderlo:

¿A dónde van mis pasos? Me veo entrar de lleno en esta soledad, en esta irreversible acumulación de mí mismo, del ser en mí, entrar tan cargado de relación, de experiencias concomitantes a un mundo que en

esta circunstancia, sin embargo, trato de eludir, en voluntad expresa de primeramente encontrarse en mí mismo, y en vista de la ulterior y capital experiencia, aquella de la vuelta al mundo. (245)

La existencia adquiere una dinámica en la medida en que establece relaciones. El cuerpo con sí mismo, con los otros, con el mundo, suma experiencias y, en la *Hermenéutica*, la suma de los encuentros y desencuentros que implica el existir adquiere un peso específico, la “acumulación”. Vuelven a resonar Bergson y su reflexión en torno a la duración. La acumulación del ser, al tener una cualidad temporal, es también espacial si se sigue el planteamiento gangoteneano proveniente de Minkowski de que todo sucede en el espacio-tiempo. La acumulación es así el recuerdo de las experiencias sucedidas, la capacidad de almacenar lo vivido. Para Bergson, dice Giles Deleuze, “la duración es esencialmente memoria, conciencia, libertad. Es conciencia y libertad porque, primero, es memoria. Ahora bien, esta identidad de la memoria con la duración misma, Bergson la presenta siempre de dos maneras: ‘conservación y acumulación del pasado en el presente.’” (Deleuze, *Bergsonisme* 45) La duración de la experiencia se desplaza en el tiempo de manera acumulativa. Así, la acumulación del pasado en el presente, que para Gangotena es la acumulación de sí mismo, constituye la suma del ser, que ha percibido e interpretado en la intelección de su conocimiento del mundo. En un momento determinado, su duración, su circunstancia, busca interrumpir los estímulos del presente para comprenderlos.

El verdadero conocimiento consiste en el distanciamiento temporal del mundo a fin de indagar en las regiones más internas de la conciencia, “en vista de la ulterior y capital” vuelta al mundo. Si bien el viaje a las zonas interiores del ser es el movimiento

necesario para la comprensión de lo vivido, siempre se impondrá un retorno al mundo de la luz y las formas. En esta tensión aparece la unión del ser consigo mismo. Como se ha mencionado antes, el misticismo de Gangotena no necesariamente tiene objeto, y en la *Hermenéutica* se ve de manera mucho más clara la preocupación material y científica de su viaje intelectual. Sin embargo, el poeta afirma que hay un éxtasis en el conocimiento de sí mismo y del mundo. El fragmento cuarto finaliza así: “Me encuentro en dualidad, entonces, con lo presente físico y la luz, en este encuentro, como hacedora en mí de las formas actuales de las cosas en cuanto yo extático.” (246)

Aquí aparece una nueva dimensión de la dualidad en la obra de Alfredo Gangotena. El ser-noche y el mundo-luz conforman las estaciones por donde transita la conciencia, de las regiones más íntimas a las más luminosas. Esta distinción es fundamental en tanto, en la obra de Gangotena, la luz no es interior, no es la luz de San Juan ni la iluminación religiosa, ni siquiera la luz del conocimiento como estado interior. La luz es el contorno del mundo, y demanda el retorno a la interioridad, el retiro de la conciencia a la reflexión y, por ende, a la escritura. En *Orogénie*, diecisiete años antes de la *Hermenéutica*, Gangotena ya lo sabe:

Y como el topo
Que mina las bóvedas de la tierra,
La frase, urgente misiva, desgarró su envoltura. [...]
Al alfabeto del bosque me restituye las palabras sonoras, todas
[pronunciadas. (II 47)

Por tanto, el conocimiento científico y las ideas desarrolladas en la *Hermenéutica* no están dirigidas a un entendimiento claro ni exacto del mundo. El mundo se halla a la

mano a fin de proporcionar al poeta la materia para su escritura, pero ésta sucede en la oscuridad. De la ciencia, la luz, el espacio y el tiempo, el poeta termina vindicando el misterio y las formas palpables –pero no visibles– de la noche.

Tras los fragmentos I, II, III y IV, que contienen el planteamiento general de la poética-científica de Gangotena, se suceden los fragmentos numerados “3-4”, “5-6” y “7-8 y 9-10-11”, que conforman una segunda parte de la *Hermenéutica* y se refieren a versos específicos.

4.2.DEL POEMA AL LENGUAJE DE LA HERMENÉUTICA. TRADUCCIÓN

Las líneas generales de *Hermenéutica de Perenne Luz* se pueden establecer sólo tras la escritura del poema. “Perenne Luz”, como el resto de la poesía de Alfredo Gangotena, es un texto extremadamente cifrado, pero la autointerpretación hace posible acceder a sus procedimientos poéticos y hacerlos extensivos a principios de su obra en general. En su exégesis se puede ver la traducción de las ideas científicas a los símbolos e imágenes del poema.

Si en el lenguaje matemático la fórmula sintetiza la idea y su lectura supone un despliegue intelectual en el lenguaje “común”, el símbolo poético se desdobra de manera similar. Quizás aquí exista otra confluencia entre la ciencia y la poesía en Gangotena, conocedor del lenguaje formulaico de las ciencias. Así como las medidas de la realidad se pueden cifrar en una fórmula, las formas de la realidad también se condensan en el poema. Pero, a diferencia de la fórmula matemática, el símbolo poético no se relaciona con la exactitud, sino con lo misterioso.

De esta manera, las imágenes y los símbolos de “Perenne Luz” son extraídos por Gangotena de su lugar en el alfabeto para trazar el sistema de relaciones que establece en el texto, del cual deriva la escritura de la poética que los antecede, sellando un vaivén entre sus dos lenguajes. A pesar del sustrato científico, la intención de la *Hermenéutica*

no es la aclaración, sino la exposición de la pregunta. En ella se ve su formalización por medio de la materia del lenguaje. El poema comienza:

La noche tan de cerca, y tan desnudo golpe a expensas de mi corazón.
¡Dolorosa mano mía no aciertas a caer,
suspensa en aquel trasluz de movimiento,
de tu imprescindible exclamación! (*Poesía* 238)

El ser se encuentra expuesto a la opacidad de la realidad. El relato de la existencia inicia en la noche y en el cuerpo, in medias res, al contrario de las mitologías de la creación, que suelen comenzar con la luz del día. No hay un punto de inicio ni una temporalidad clara. Cuando tiene lugar la invocación al cuerpo, el paso del tiempo se ve sólo en el “trasluz de movimiento”, aparentemente estacionado y repetitivo, como el latido del corazón. En *Hermenéutica*, Gangotena procede descomponiendo los versos e introduciendo una contraseña para su desciframiento. El fragmento 3-4 dice:

Me encuentro en dualidad, entonces, con lo presente físico y la luz,
en este encuentro, como hacedora en mí de las formas actuales de las
cosas en cuanto yo extático.

¿En qué? En este cuerpo que me encierra. Pero dotado de vida y la
vida es movimiento. Y este tal movimiento circundante, en ciclos;
polarizado, ¿quién lo agita? Mi corazón... Y TAN DESNUDO GOLPE A
EXPENSAS DE MI CORAZÓN. [...]

Y el tránsito y entonces el movimiento en un trasluz; la presencia
de lo anterior, la presencia de lo consecuente, acumuladas y esta vez

suspendidas en el movimiento, en el existir: ...SUSPENSA EN AQUEL
TRASLUZ DE MOVIMIENTO... (246)

La concentración de conceptos y las elipsis en la elaboración del texto dificultan ordenar y situar sus posibles relaciones con las fuentes que los informan. Aunque sea exegética y traduzca el poema a sus fragmentos, la *Hermenéutica* no sale del lenguaje gangoteneano hacia uno más abierto. La traducción es leal a su fuente y no descifra los símbolos, los despliega en su complejidad, haciendo el desplegar un replegar y siguiendo los mismos movimientos que rigen la obra como un universo.

El encuentro del cuerpo con la luz produce una unión, hay un “yo extático” que alcanza un estado. Aunque sea un cerco, el cuerpo funda la vida y, por tanto, el movimiento repetitivo y estacionado de los latidos del corazón. Más que un movimiento espacial, es el movimiento del tiempo. Así, el palpar del cuerpo marca su propia duración y el cerco es, por ende, temporal. Una vez más, se ve la concepción de ambas dimensiones como inseparables. La medida del tiempo en Gangotena es la duración de su propia circunstancia física y en ese sentido se asemeja a las consideraciones del tiempo presentes en Henri Bergson: “La duración se expresa siempre en extensión. Los términos que designan al tiempo son tomados de la lengua del espacio. Cuando evocamos al tiempo, es el espacio el que responde al llamado.” (Bergson 5)

Sin embargo, dice Bergson, la duración es una experiencia interior, se siente y se vive (4). Para Gangotena, el tránsito del cuerpo en la realidad está dado por la acción de la acumulación. Mientras el cuerpo late, la mano se halla “suspensa en movimiento”, es decir, no hay desplazamiento, y la materia física que se acumula en el espacio respira como un péndulo interior. En Gangotena, este péndulo es líquido: el corazón produce el

movimiento circular de la sangre que, en ciclos, pasa por el cuerpo obedeciendo al latido, al movimiento estacionado que marca su propia duración. En su *Bergsonisme*, Giles Deleuze define la duración en Bergson como la “identidad [de ésta] con la memoria” (45), el recuerdo y la suma de lo que se experimenta. Esta identidad, dice Deleuze, “Bergson la presenta siempre de dos maneras: ‘conservación y acumulación del pasado en el presente’” (45). Aparece de nuevo “la irreversible acumulación de mí mismo” (245) que es la experiencia existencial en la *Hermenéutica*. El ser “cargado de relación” acarrea su memoria.

La imagen espacial del cuerpo como medida circular del tiempo que expone su propia duración es muy cercana a la concepción espacio-temporal de la duración en Antonin Artaud. Se podría decir que en *El Pesa-nervios* hay fragmentos “gangoteneanos”. La exposición del cuerpo como materia orgánica, el cuerpo como espacio de la angustia, se convierten en temas compartidos por un sensorio común a ambos, el cual los lleva a la escritura del malestar y de lo corporal en formas distintas pero que parten de una relación similar con la realidad. Para Artaud, el espíritu, la palabra y el cuerpo son también indisociables, y como entidad conjunta, se hallan marcados por la duración. En él, como en Gangotena, la vida, el cuerpo, son una superficie circular por donde transita el ser:

Me hablan de palabras, pero no se trata de palabras, se trata de la duración del espíritu. Esta corteza de palabras que cae, no hay que imaginarse que el alma no esté allí implicada. Al lado del espíritu está la vida, está el ser humano en el círculo por el cual gira este espíritu, unido a él por una multitud de hilos. (qtd. André-Carraz 52)

Artaud escribió *El Pesa-nervios* en 1927. En 1930, Gangotena le envió *Absence. 1928-1930*, y tuvo lugar un encuentro real de dos sensibilidades que se confirmaban una a la otra. Sobre todo, y como se vio antes, los hermanaba la experiencia de la enfermedad y el dolor. El espejo que ambos colocaban frente al otro producía imágenes con contornos diferentes, pero reconocibles, sobre todo en la relación que establecían con la escritura para verter allí su cuerpo. La reflexión en torno a este tema es muy próxima en ambos, y Bergson aparece como la confirmación en el pensamiento de lo que ellos sienten y poetizan: el cuerpo afectado que los contiene es el artefacto real y tangible del paso del tiempo. La similitud entre algunos pasajes de la *Hermenéutica* y algunos de *El Pesa-nervios* es asombrosa. En donde Gangotena habla del relato del ser “a lo largo”, Artaud dice lo contrario, no “a lo largo”, sino en el tiempo, pero ambos, desde ángulos diferentes, intentan comprenderse dentro de las coordenadas materiales del espacio-tiempo. Respecto al tiempo interior –que se asemeja al concepto de duración en Bergson– Artaud dice:

En cada uno de los estados de mi mecánica pensante, hay agujeros, interrupciones, no quiero decir, compréndanme bien, en el tiempo, quiero decir, en una suerte de espacio (yo me comprendo); no quiero decir un pensamiento a lo largo, un pensamiento en duración de pensamientos, quiero decir UN pensamiento, uno solo, y un PENSAMIENTO INTERIOR (119)

También en Artaud la memoria en tanto comprobación de la acumulación del tiempo es corporal, y se presenta de manera palpitante en los estados de la mecánica de su cuerpo, sus engranajes. Justamente de ahí su “pesa-nervios”: la medida del cuerpo es el cuerpo. *Le Pèse-nerfs* pasó al inglés como *The Nerve Meter*^{xxxiii}, algo así como el “nervómetro”, el

registrador de un cuerpo en constante funcionamiento, por ende, en constante lucha. En la traducción al inglés se ilumina la cuestión de la medida: como lo afirma Gangotena, la existencia está irremediabilmente ligada a la medida, y el cuerpo de Artaud, sujeto al electroshock, al opio, conocía bien lo arduo que podía resultar medir en su propia carne el paso del tiempo y el peso de la realidad. “No he apuntado sino a la relojería del alma, no he transcrito sino el dolor de un ajuste abortado” (104), dice en su *Pesa-nervios*. En efecto, la sujeción a la medida nos confronta a la falibilidad de la existencia.

El fragmento 5-6 es más hermético que el anterior, pero hay un giro que se diferencia del resto del texto: una salida. Dentro de este cerco espacio-temporal que es la existencia, el amor es un camino legítimo para el autoconocimiento:

Exteriorización y pertenencias de la luz.

...DUREZAS EN EL ALMA...

Después de descubrir el mundo, descubro un camino mejor hacia el ser: el cumplimiento de toda suma en el amor. Y, por lo tanto, vuelvo a ti
acumulado a una

SOLEDAD CUMPLIDA.

Y lo exterior, esta luz buscada:

MENGUADA , entonces y

...DE ESCASO ASILO. (247)

La aparición del amor como un camino alternativo es sorprendente, pues el resto del texto de concentra en los temas mencionados hasta ahora. Sólo en este breve fragmento el poeta se desvía hacia el no-pensar, al arrobamiento del amor como posibilidad de ligereza. Las “durezas en el alma” se ven aliviadas por el encuentro amoroso con la

Amada, y quizás ésa sea la “soledad cumplida”, la unión en un solo ser, de ahí que se trate de una soledad consumada como unión.

La poesía amorosa de Alfredo Gangotena alcanza momentos altísimos. Las dos versiones de *Crueldades*, *Jocaste*, el poema que le dedicó a Marie Lalou, y algunos fragmentos de *Absence.1928-1930*, dan cuenta de la intensidad con que el poeta era capaz de escribir sobre la pasión. Estos momentos son, sin embargo, una suerte de descansos dentro del conjunto de su obra, marcado, como se ha visto, por temas ajenos al amor. Gangotena no es precisamente un poeta de la pasión amorosa, sino de la existencia. El hecho de que afirme sólo hacia el final de su vida que el amor es otro camino para la indagación en la existencia hace más visible su signo trágico. Tras un breve matrimonio que pasó inadvertido y la pérdida de Marie Lalou, no se conocieron otras relaciones del poeta.

Por otro lado, la poesía amorosa de Gangotena no es puramente amorosa. Es decir, sus poemas van de la pasión a la nostalgia, al desamor, y es necesario buscar y situar en ellos los momentos de erotismo a fin de tratar el tema, que en realidad no se extiende por fragmentos muy largos. En “Perenne Luz”, los fragmentos eróticos alternan con los otros, que se refieren, como se ha dicho, a la existencia, a la materialidad del tiempo y el espacio. Así, el amor generalmente aparece en la poesía de Gangotena como un fragmento dentro de sus temas “mayores” y más recurrentes. Como lo ha señalado Virginia Pérez, la *Hermenéutica* no revela ninguna clave erótica ni elabora en torno el tema: “El poeta omite, esconde detrás de la estructura física de la luz la pasión y los sentimientos anárquicos que articula.” (106) Así, fragmentos como éste quedan sin interpretar:

¡Oh metal tan fresco
Bajo el calor de la epidermis!
¡Oh clara huella de su tránsito
En el campo deseado,
en las congruentes potestades de tu sexo!
De clamores y destellos me consuma,
Habiendo de sosegar tu desnudez. (238)

La piel también puede ser la superficie que, cómplice, cobija la circulación excitada de la sangre, animada por los efectos del deseo en el cuerpo. Súbitamente, este cuerpo otra vez enfermo se comporta de una manera diferente, su estímulo ya no es el dolor, sino la presencia de otro cuerpo, “huella de tu tránsito”, junto con el poder de la pasión amorosa. Sin embargo, en el fragmento 7-8, el cuerpo vuelve a su estado más recurrente. La vida está afectada de antemano:

Como una herida de pluralidad a la unidad totalizante y buscada.

Así en todo mi vitalidad:

...DE MI CUARTEL DE SANGRE,

Con todos sus atractivos, la tierra, mi sustento, se me aparece.

Pero esta tierra es una limitación, una contingencia y mi cuerpo,
concomitante en ella,

...SE DESPRENDE DE CENIZAS.

(En resolución de cesación). (248)

La primera línea del fragmento no hace sino confirmar la condición del poeta que aparece a lo largo de toda su obra. El espacio en donde se sucede esta existencia marcada por la

pérdida de unidad es el cuerpo mismo: “cuartel de sangre”, lugar de lucha y refugio. Antes apareció un yo extático, es decir, una unión. Sin embargo, ésta parece ser sólo momentánea, quizá posible en el encuentro amoroso o en la escritura. Ahora, en este fragmento, aparece el reconocimiento de la condición más permanente del ser, que es la escisión.

El ser, acuartelado en sí mismo, no encuentra para la liberación del cuerpo otro camino que el desprendimiento de sus propios despojos. La ceniza es siempre un *a posteriori*, el resto de una combustión. Del cuerpo no quedan en ella sino sales y óxidos. La única rebelión posible contra los límites de la materia es la cesación, el silencio que sigue a la incineración. Por otro lado, las partículas de ceniza habitan la atmósfera e interactúan con la luz a su paso. Un cuerpo que se desprende en cenizas es parte del proceso natural de la materia, una manera de percibir su duración es mirar en el aire las partículas muertas que despide.

En cualquier caso, una llamarada antecede a las cenizas. Quizá dicho fuego sea la pasión erótica, o quizá la llama sanjuanina del conocimiento, pero ninguno de estos fuegos encierra en su ardor la posibilidad de salvarse. El fragmento continúa: “Aparición en sospecha, en latencia, de la muerte” (248). Con ello, el “cuartel de sangre” es también el lugar de la derrota, en tanto reconoce en el peso del mundo y en la contingencia, la imposibilidad de salir del cuerpo enfermo. Sin embargo, hay algo que insiste en la sucesión de los momentos que conforman la existencia de este cuerpo acuartelado:

Aparición en sospecha, en latencia, de la muerte y aunque
(nuevamente) esta angostura, estas tinieblas (exteriores), el pensamiento,
como un invariante, continúa:

...ESTA GOTA PERTINAZ DEL PENSAMIENTO... (248)

Lo único que se equipara a la constante de la luz es el pensamiento, que insiste más allá de la contingencia, la herida de totalidad y el cuerpo. La “gota pertinaz” es, por tanto, lo que termina definiendo al ser. El único flujo continuo de la existencia es la conciencia, el pensamiento que no deja de suceder. El fragmento continúa con lo que podría ser una coincidencia de Gangotena con el surrealismo y el psicoanálisis. El pensamiento no es sólo racional o lógico, sucede sobre todo en el sueño:

Lo que mi anterioridad ha acumulado, EL SUEÑO lo reposa, lo pone como descubrimiento activo, volviendo a su primitiva circunstancia mi instinto, mi inteligencia activa. (248)

Esta clave es sumamente reveladora dentro del conjunto de la obra. La idea no es la articulación racional del símbolo, ni sólo su lógica. Tras del lenguaje, se halla siempre el misterio del tiempo y el espacio, la acumulación de la memoria, lo que Gangotena llama anterioridad. El sueño despierta en la experiencia su aspecto nocturno y onírico, y allí, en la noche, tiene lugar el descubrimiento. Aunque la *Hermenéutica* es de inicios de los cuarenta, se sigue reconociendo en este párrafo el elemento que los surrealistas rescataron: el sueño como una posibilidad de acceder al conocimiento. También aparece el valor del inconsciente como una liberación de la idea, y eso lo vincula al psicoanálisis.

Varias pueden ser las fuentes para la valoración del sueño en la poesía de Gangotena. En cualquier caso, lo importante es que el conocimiento sucede también en el inconsciente, y en esta obra, la importancia de ello radica en el hecho de que el dolor y la enfermedad no dejan de trabajar en la experiencia al llegar el sueño. Cuando el cuerpo descansa físicamente del padecimiento, el espíritu lo sigue interpretando. Al hablar de los

viajes al dolor y a la locura de Hölderlin, Remo Bodei hace del sufrimiento un viaje órfico hacia el conocimiento que sucede fuera de la racionalidad y la conciencia:

Ir hasta el fondo, aceptar experimentar lo inexperimentable, el caos fermentador de la conciencia, sus zonas oscuras, abandonar el centro de la conciencia poniéndose en una “órbita excéntrica” para hacer hablar al que aún no tiene voz: esta es la tarea del filósofo y del poeta, que “más distingue, piensa, confronta, forma, organiza y es organizado, cuanto menos es preso de sí mismo y menos es consciente de sí; así en él y por él, lo ignorante asume la forma de la conciencia y de la particularidad”. En tal descenso del pensamiento a los infiernos de lo informe y de lo inconsciente el lenguaje se tuerce y se tritura, pero al final renace en toda su potencia poética trastornada. (*Pasiones 3*)

Lo que “el sueño reposa” en Gangotena es la materia de lo vivido, y en Hölderlin, “lo ignorante”. Aquello que no emerge en el día, se vuelve “descubrimiento activo” en la región nocturna del sueño. El cerco que es para el poeta ecuatoriano “el cuartel de sangre” parece encontrar allí una vía de liberación; sin embargo, el cuerpo no es capaz de abandonar la conciencia de la enfermedad y la angustia, éstas lo constituyen. Así, la entrada al inconsciente es, a la vez, el reverso de la “gota pertinaz del pensamiento”, su lado caótico, marcado por el mismo signo. El poeta va de lo consciente a lo inconsciente para elaborar el lenguaje de lo mismo: el dolor y la enfermedad, y asume para sí la experiencia de lo inexperimentable, como la llama Bodei. Y así cierra este fragmento de la *Hermenéutica*, reconociendo que la existencia tiene lugar en la oscuridad:

EL ESPÍRITU...

Como una perennidad.

...SE ARRANCA...

A toda contingencia, a la dolorosa circunstancia.

Sin embargo, afrontando la acción, la contingencia, el movimiento: esta presencia de negación (luz).

...LA MÁS ARDUA NOCHE... (248)

Si el espíritu intenta escapar la contingencia, el cuerpo se le interpone en su materialidad. En Gangotena, la contingencia aparece cada vez que la existencia se ve confrontada a su concreción inmediata en lo material. “Afrontando la acción”, la acumulación en el mundo, “el movimiento”, es decir, la medida de lo humano, el espacio-tiempo, le recuerda al espíritu que, ante todo, se encuentra atado a lo contingente. Pero la materialidad de la existencia es negativa y se halla despojada de luz. Del pensamiento, del sueño y del amor, el poeta retorna al espacio oscuro donde se sucede la existencia, en “la más ardua noche”.

En el fragmento 9-10-11, el último de la *Hermenéutica*, estas preocupaciones se juntan para cerrar el texto: “En esta búsqueda del ser, yo contingente no me acumularé sino en una: ENTIDAD FORTUITA...” (249). El poeta asume la inevitabilidad del peso del mundo en su propio cuerpo, cuya acumulación en la realidad –su forma–es, a la vez, producto del azar. El texto continúa:

[Pues] sometida a la contingencia,

...A MERCED DE ESCOMBROS,

Después de tantos fracasos: escombros (lo realizado pero no cumplido).

Como en una RUPTURA.

CUANDO ESTE GOLPE...

(Algo encuentra algo)

...DE MI TOTAL CAÍDA,

De mi anonadamiento, descubre esta categoría del ser (este sustentamiento
[del ser en total),

...LA NADA. (249)

Al igual que las cenizas, los escombros son el resultado de las combustiones y accidentes de la existencia. La contingencia pone al cuerpo a merced de sus propios restos. La vida se sucede, y la acumulación de instantes termina en despojos: “lo realizado pero no cumplido”. En este punto, el poeta se desdice, pues anteriormente el amor aparecía como “cumplimiento de toda suma”. La pasión amorosa era una posibilidad que ahora es negada, pues la existencia no es la constatación de haber alcanzado algo, sino de haber sobrellevado la contingencia.

En la *Hermenéutica*, queda declarado que el ser no puede vivir su existencia sino a partir de una ruptura. Aquí, en la imagen de la caída convergen las líneas que venía trazando la reflexión. El movimiento está dado por la medida; ahora, dicho movimiento en el espacio-tiempo toma la forma de una caída. Así, la acción de la gravedad, es decir, la única manera de estar en el mundo, es violenta en tanto es siempre descendente. La caída sólo se detiene cuando el cuerpo en movimiento choca contra el cuerpo en reposo del mundo: “algo encuentra algo”. Los encuentros del ser con la realidad están dados por ese descenso: la nada. En este punto, como respuesta a la nada, aparece la declaración del principio de la escritura:

Mas mi voz, el camino del lenguaje, del espíritu, prevalece en esta
acumulación de dualidades:

...EN MI ESPESURA. (249)

En la acumulación de rupturas y escisiones, la vía posible para la existencia es el lenguaje, que se manifiesta “en la espesura”. Como se ve a lo largo de la obra de Gangotena, no hay diafanidad ni explicaciones al ser, sino indagaciones. A continuación, el poeta vuelve a desdecir las reflexiones acerca de lo cumplido. La existencia va de lo cumplido en el amor a lo fallido y reducido a escombros. Ahora:

Lo realizado, como suma e imagen del placer de lo cumplido,

Mas, ¿cómo? ¿quién hace?

EL TIEMPO: ME DEFINE en mi contingencia.

...DE PRESENCIA... (Posibilidad del ser en mí, de unidad)

...Y DE UNIVERSO.

De la totalidad en su multiplicidad: la totalidad contingente. Pero algo en
[este ir de contingencias aparece como invariante: la luz. (249)

Lo realizado se iguala a lo cumplido. Quizás, el único cumplimiento posible es lo realizado, y en el lenguaje de la *Hermenéutica*, eso supone el fracaso, los escombros. Sin embargo, el poeta menciona el placer de ese cumplimiento. A continuación, se retoma la constante: la contingencia, que puede suceder sólo en la multiplicidad de lo total, por tanto, no hay Absoluto, aun si la luz es lo único invariante. Al final, la luz es la que confirma la incerteza de la existencia al iluminar la nada. El párrafo final dice:

Luz que da forma a los objetos. La luz como una categoría. Mas, si
definirme y encerrarme y limitarme, así mismo, esta luz que al definirlo

disgrega al mundo y al disgregarlo se ve sujeta a este trabajo de dominar tales disgregaciones, de anonadarlas, un mundo entonces ENTRETEJIDO y como un oponerse, una ASPEREZA, esta... (250)

Una cualidad de la materia es su capacidad de absorber, reflejar o refractar el color. El color existe como ondas de la luz, permite ver las formas y de ahí, organizar en la realidad un sentido en torno a ellas. Los límites físicos del mundo son, en cierta medida, los límites de lo que podemos ver –de ahí la idea de la “ceguera” como una mutilación, no sólo del cuerpo, sino del conocimiento–. El ser se ve cercado por los contornos de su cuerpo que la luz hace aparecer; al mismo tiempo, ve cómo la luz se dispersa y las partículas luminosas permanentemente se aglomeran y se separan. La luz se halla a cargo de esta suerte de código morse que consiste en alternar la dispersión y la acumulación para informar la realidad. “Toda apariencia por realidad”, dice Bergson. (36)

El mundo “entretejido” tiene varios niveles: el cuerpo, la tierra circundante, el lenguaje. Las superficies iluminadas que circulan por él son materia de escritura, y en Gangotena, tentativas de sentido, siempre irresueltas y abiertas. La *Hermenéutica* apunta, si se quiere, a la materialidad de lo material, al trabajo que hace la luz para ofrecer estas superficies al ser para que construya su relato. Al mismo tiempo, la materialidad del mundo está informada también por sus cualidades no visibles: su conceptualización, su significado, su misterio, el mundo “entretejido”. Bodei llama “valencias” a la acumulación de los niveles de que está dotada la realidad . Éstas son las capas que componen el cuerpo del mundo, el mundo inmediato, tal como lo concibe Gangotena: “¿Y cómo recuperar, por debajo de las estratificaciones culturales e históricas, el sustrato material de la ‘cosa’? El mundo circundante tiene distintas valencias, incluso prácticas.”

(89) En el mundo inmediato se pone en “práctica” lo que la memoria reconoce como experiencia y relación con los otros. Lo material está rodeado de otras dimensiones, no todas tangibles, pero igualmente importantes. Para esta obra, ese mundo complejo es contrario al ser. El espíritu se hace contra el mundo, es “un oponerse”. El texto cierra con la palabra “aspereza”, imagen de la parte intermedia de “Perenne Luz”. El desplazamiento por la realidad constituye siempre un avanzar contracorriente, y es lo que parecen sugerir los versos que rodean este vocablo:

¡Oh Tiempo me defines de presencia y de universo!
Hoy cuán bien, ¡oh luz!, aciertas entre tejidos y asperezas a
descontarme espacios,
a circundarme de vecindades el corazón. (240)

El tiempo define al ser tanto en lo inmediato como en la totalidad inabarcable del Universo. La realidad espacio-temporal junta todas las valencias para exponer al ser a la luz, que “entre tejidos y asperezas” va descontando espacios hasta dejar al ser en su lugar más reducido. El cuerpo, espacio mínimo posible para habitar, se ve rodeado de las que parecen ser proximidades desafortunadas; las vecindades cobran un aura vallejana de lamento.

Alfredo Gangotena no interpretó todos los versos. Tampoco escribió la *Hermenéutica* siguiendo un orden estricto. Su reflexión llegó a la mitad de “Perenne Luz”. Con ella, dejó escritas su poética y su proyecto. En este *work in progress*, abarcador, complejo y exigente, el poeta se proponía materializar en el lenguaje poético la convergencia del asombro frente a los fenómenos físicos, la inquietud de la idea y los laberintos del símbolo.

Conclusión

Hermenéutica de Perenne Luz revela la diversidad y a su vez las convergencias de la búsqueda de Alfredo Gangotena. La trayectoria que describe su voraz exploración filosófica, científica y poética lo sitúa como una voz de la modernidad que abarca las coordenadas ecuatorianas, latinoamericanas y aun francesas. Su concepción de la poesía y del mundo permite establecer relaciones muy estrechas entre su obra y la de algunos de sus contemporáneos.

En la poesía de Alfredo Gangotena persiste una interrogante que no desaparece en ninguno de los aspectos que comprende su voraz indagación de la realidad: la forma de lo material, y la relación entre las formas del mundo y el sentido de la existencia. La perenne luz que define los contornos de los seres y las cosas es la base de su concepción de la poesía. La escritura sólo puede tener lugar a partir de la conciencia de la materia. Lo orgánico, lo corporal y lo poético se unen en su concreción y son capaces de ejercer su peso sobre la existencia.

Los Andes interiores y exteriores de Gangotena y la materialidad del lenguaje conforman un cuerpo que se aleja deliberadamente de las circunscripciones retóricas de la escritura poética para convertirla en sustento vital. El trabajo antisimbólico de su obra se asienta en la voluntad de indiferenciar el texto y el tejido, en donde lo fisiológico es lo poético. Fue lo que destacaron sus contemporáneos de su poesía. “No hay poesía

moderna sin un rasgo fisiológico”, escribió el poeta Julien Lanoë al leer *Absence.1928-1930* (qtd. Gangotena I 120). Allí, sentía la fuerza gravitacional del macizo de los Andes, “esta pesadez, esta opacidad” y veía al poeta de cuerpo entero: “Alfredo Gangotena expresa como nadie los tejidos del cuerpo humano, estos tejidos que son la sede de los sufrimientos morales tanto como físicos: la angustia, el hastío, la melancolía, el deseo o la frialdad” (120). También para Adriana Castillo Berchenko el carácter fisiológico de la poesía de Gangotena es importante. Según la autora, esta obra no tiene igual en la poesía latinoamericana:

Lo que hay de notable en esta escritura, es la concepción fisiológica del discurso lírico. De una manera muy original e indiscutiblemente hermosa, Gangotena poetiza el cuerpo humano: las venas, las arterias, los huesos, la boca, los párpados, las manos y las rodillas se convierten entonces en tejido poético. (266)

Al hablar de su frágil salud y de su diagnóstico de tuberculosis en 1968, Gilles Deleuze se refería a la enfermedad como un estado que se volvía afortunado en la medida en que abría “la escucha de la vida” (*Maladie* 1989), no sólo del propio cuerpo, sino de la vida en toda su extensión. En la poesía de Gangotena, aunque no sea afortunada, la poetización de la enfermedad denota, sin embargo, una aguda conciencia del estar vivo en la sucesión de los estados que describe. Su lucidez y penetración en el mundo de lo fisiológico se fundan, principalmente, en el padecimiento cotidiano de la enfermedad.

La relación entre Alfredo Gangotena y Antonin Artaud se establece justamente a partir de su idea del cuerpo. Si bien el poeta ecuatoriano gozó de la amistad cercana de Max Jacob, Jean Cocteau, y su escritura es muy cercana a la de Paul Claudel y Henri

Michaux, en la literatura francesa su lugar se encuentra al lado de Artaud. El inventor del “nervómetro” desplazó la reflexión sobre la existencia al territorio del cuerpo. Es éste y no otro espacio el que expresa los avatares de la enfermedad y la locura. Con ello, Artaud cambió el signo de la poesía: “Baudelaire había escrito *Mi corazón puesto al desnudo*. Artaud es *mi carne puesta al desnudo*” (André-Carraz 147). Lo que hizo Artaud con su pesa-nervios, Gangotena lo hizo en su “malla de nervios”, como describía Jules Supervielle el cuerpo de la poesía de Gangotena.

Con Henri Michaux, Gangotena compartió el sentimiento de la extranjería en París. Michaux, de origen valón, emigró a París y nunca volvió a Bélgica. La región valona eran sus Andes. En la escritura de *Ecuador*, el sentimiento de asfixia y la dificultad para relacionarse con el mundo tienen que ver con los Andes, pero es una incomodidad anterior la que dicta este diario de viaje. En realidad, es el diario de una incursión interior que encuentra en los Andes el reflejo del estado de angustia. Para Michaux y para Gangotena, la cordillera andina era la metáfora necesaria para construir su Hades, el cual se originaba en los “movimientos del ser interior” (Michaux qtd. Bellour 58).

Michaux padecía del corazón. La temporada en las alturas ecuatorianas fue dificultosa y le provocó frecuentes ataques de asfixia, agotamiento y ansiedad. Esto posibilitó algunos de sus mejores poemas de la década del veinte. “Nací agujereado” no habría sido posible fuera de los Andes, o en la alegre urbanidad de París. En Michaux, Gangotena hallaba la confirmación de su propio odio por los Andes y por un lugar que percibía como absurdo. Michaux, el extranjero, le daba a Gangotena su propia extranjería. Por ello, su retrato en *Ecuador* como un terrateniente despojado de su

personalidad parisina y convertido en ecuatoriano fue una tragedia para el poeta, como si Michaux lo hubiera delatado al verlo desenvolverse en su lugar de origen. *Ecuador y Absence. 1928-1930* comparten el infierno al que descendieron juntos sus autores en las alturas andinas.

El franco-uruguayo Jules Supervielle, amigo íntimo de Michaux y de Gangotena, se diferenció de estos poetas en cuanto prefirió conservar las pampas y la estancia como un paraíso perdido al que volvió durante la Segunda Guerra Mundial y, también, en sus evocaciones parisinas. Sin embargo, supo entender muy bien el exilio en el que se veía sumido Gangotena. Tras la muerte del poeta, en 1945, Supervielle le dedicó un homenaje radial desde Montevideo. Allí leyó “Message”, antes mencionado. Supervielle también hablaba del cuerpo afectado de su amigo:

¿Sabes que te hace sufrir?

Es tu armadura de poeta que duele tanto en las cisuras.

Es nuestra cota de malla toda en nervios, venas y arterias,

Hábil para martirizarnos,

Hay que acomodarse, no conocemos otra,

Pero tú lo sabes mejor que yo en tu profundo, secreto coraje. (II 167)

Supervielle y Gangotena no compartieron el mismo lenguaje, pero sí las mismas preocupaciones. Lo que los aproximó significativamente en el contexto francés, frente a su distancia común de los surrealistas y los grupos vanguardistas, fue el catolicismo. Paul Claudel, Max Jacob, Pierre-Louis Flouquet y Jacques Maritain compartían con Supervielle y Gangotena una búsqueda filosófica y estética en la que el catolicismo era

un componente central. Al citar a estos escritores, Iván Carvajal traza toda una línea en la poesía de Gangotena que se sostiene en el elemento católico:

Gangotena frecuentó círculos literarios católicos en los que pesaba con fuerza la inquietante presencia de Kierkegaard y Nietzsche; [...] La experiencia religiosa de Gangotena, tal como se despliega en su obra, se inicia en una radical angustia que surge de las fuentes pascalianas, atraviesa la tensión agonística entre anhelo y desolación de *Tempestad secreta*, y desemboca en el tono filosófico existencial, místico y erótico de *Perenne luz*. (202)

Junto a los poetas católicos, al lado de Henri Michaux y con una obra muy cercana a la de Antonin Artaud, Alfredo Gangotena halló un lugar en la literatura francesa. Pero el signo trágico que lo persiguió durante toda su vida hizo que sus poemarios empezaran a publicarse justamente tras su retorno a Quito. La ausencia de Gangotena de París lo convirtió en un poeta espectral que se fue poco a poco olvidando. El recuerdo del poeta desapareció, mientras, en Ecuador, su obra aún no encontraba lectores.

En cuanto al lugar en la poesía latinoamericana, Gangotena se ubica, en primer lugar, cerca de César Vallejo. Su obra resuena en imágenes del cuerpo fragmentado, las manos y, curiosamente, los ayes. “Ha triunfado otro ay”, dice Vallejo en *Trilce*. Gangotena, en “Perenne Luz”, habla de su “boca de ayes.” (*Poesía* 240). Este es sólo un ejemplo de los timbres que ambos imprimen en su poesía. Es la última etapa de Gangotena la que más se aproxima a César Vallejo. El poeta ecuatoriano también lleva el lenguaje a los extremos, fuerza la sintaxis y crea ritmos vertiginosos.

En el contexto latinoamericano, Castillo Berchenko sitúa a Alfredo Gangotena “justo al lado del que ocupa la poesía de un Neruda, de un Vallejo o de un Huidobro” (268). La obra de Alfredo Gangotena comparte con Neruda su exploración permanente del mundo material. Ambos la poetizan con similar precisión, haciendo del mundo un inventario exhaustivo con el cual crear un lenguaje. El mismo Pablo Neruda reconocía el valor de la obra de Gangotena y lo calificaba como “un maravilloso poeta olvidado” (qtd. Berchenko 268n). *Residencia en la tierra*, el relato del ser consciente de su gravedad y de estar habitado por el mismo mundo que él a su vez habita, lleva el mismo signo de *Absence.1928-1930* y de poemas como “Agonías de un caribú” y “Perenne Luz”. Neruda también poetiza el cuerpo y su relación física con el espacio que, como en Gangotena, es un cerco: “eternamente me rodea/ este gran bosque respiratorio y enredado” (86), dice el poeta chileno. Es inevitable asociar esta imagen con los asfixiantes Andes de la poesía gangoteneana.

Cuando Supervielle le dice a Gangotena que debe permanecer dentro de su armadura de poeta, porque “no conocemos otra”, aparece Huidobro. En su poesía, no hay otro mundo, estamos confinados a éste. Y tampoco hay otra realidad que el poema, origen y destino de todo. Así como para Huidobro el mundo se crea en la poesía, Gangotena, que no tiene otra armadura, no tiene otro cuerpo que el que se hace entre la carne y el texto. Este sentido de inexorabilidad del mundo material acerca a Alfredo Gangotena y Vicente Huidobro. En las dos obras, este mundo, su gravedad y la escritura son ineludibles, “no hay otros”.

Además de estos poetas, cabe relacionar la obra del ecuatoriano con *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza, obra central de la literatura en lengua española. El poema

bien podría ser el fundamento para *Hermenéutica de Perenne Luz*. Sólo su primer verso concentra las preocupaciones fundamentales de la obra de Alfredo Gangotena: “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis” (65). Esta breve imagen es de una hondura sorprendente. En ella aparecen el cuerpo expuesto en su propia piel, sitiado, acumulado en su ser y que, a lo largo del poema, se verá poetizado de manera inigualable. La reflexión que construyó Gorostiza alrededor de las maravillosas imágenes del agua y el vaso debió ser una fuente importante para el pensamiento de Alfredo Gangotena. Por lo menos, es difícil pensar que no lo fue. En una breve nota al pie se señaló anteriormente las coincidencias que presentan Gorostiza y Gangotena en ciertas imágenes. En realidad, dichas coincidencias denotan que ambos persiguieron durante toda su vida preguntas similares que tienen que ver con la concepción misma de la poesía y la existencia.

La obra de Alfredo Gangotena se inscribe en el mundo de lo ineludiblemente material. Esta fue también su tragedia. Gangotena fue un poeta católico invadido al tiempo por la duda y la certeza de que no había un más allá del cuerpo. Su enfermedad, el paso del tiempo en la carne, le demostraban que la realidad no le presentaba una posibilidad más allá de su propia circunstancia. Como subterfugio, creó un universo poético donde habitar. Hizo de su desarraigo, de su bilingüismo y de su autoexilio un espacio en el cual construir un sentido, frente a una existencia que lo afectaba desde varios frentes. Se rebeló contra el padre, puso su cuerpo enfermo al desnudo y forjó un lenguaje: su reino y su laberinto. Paradójicamente, la creación de este mundo propio con un lenguaje único tuvo lugar en el confinamiento en que lo sumían sus Andes interiores.

Al inicio de este trabajo, el corpus gangoteneano se presentaba como un universo completamente cifrado. Pero a medida que se sucedían las lecturas, el sentido de esta

obra iba surgiendo por sí mismo, gradualmente. El bilingüismo dado por el francés y el español, que parecía el problema central, se convertía en uno de los varios elementos del verdadero bilingüismo de Gangotena: la lengua que construyó para oponerla al lenguaje común de los otros. A medida que la obra disponía de nuevas entradas, empezó a surgir con su propia lógica interna la gramática gangoteneana, junto con su alfabeto.

Gangotena recurre a su repertorio de símbolos herméticos cuando aborda, en especial, dos temas específicos: la rebelión contra los padres y la figura de la Amada. Con su alfabeto, se apartaba de su familia por medio del lenguaje y le podía dedicar de esa manera algunos de sus versos más brutales. En el símbolo, Gangotena se emancipaba de la autocensura y de la represión exterior. Su lenguaje hermético era un espacio de libertad para dar rienda suelta al odio contra la familia. En especial en los poemas de 1924, cuando el poeta tenía veinte años, el trabajo del símbolo es la creación de un espacio para la expresión propia, alejada de la autoridad paterna.

También para poetizar el cuerpo femenino aparecen imágenes cifradas. La difusa Amada presente en la obra de Gangotena es evocada en un lenguaje mediado por los ocultamientos de los símbolos eróticos. La amada del poeta es, por lo general, nocturna. Habita el revés de la luz, si no es que está ausente.

La obra del poeta también tiene momentos descarnados. Los pasajes antisimbólicos de sus poemarios, especialmente de *Absence. 1928-1930*, son la exposición impúdica de su condición trágica y una confrontación con los otros. Su *ecce homo* poético contrasta con los símbolos contra los padres. Su poesía va del odio oculto en su “recóndito espacio” a la imprecación. Las intensidades del lenguaje oscilan entre el ciframiento extremo y la literalidad para expresar una condición trágica. Al tiempo que se

ve corroído por el odio y la angustia, que vive solitariamente en el cuerpo, el poeta sale a los otros para exhibir su circunstancia.

El lenguaje de Alfredo Gangotena es la expresión trágica del sujeto moderno. Su mundo se asemeja a los mundos creados en *Altazor*, en *Le pèse-nerfs*, en *Muerte sin fin*, en Vallejo. Todos ellos son universos de sentido autónomos que construyen un sentido para la existencia a partir de la palabra poética, y llevan un signo trágico.

Finalmente, para terminar por el principio, *Hermenéutica de Perenne Luz* es el lugar de convergencia para las interrogantes que crecen y se diseminan en todos esos diferentes mundos. Todas las obras de Gangotena llevan en sí su propio bilingüismo, su hermenéutica interior, y se erigen en su unicidad como lenguajes únicos frente al otro lenguaje, el de los otros, “los profanos”.

Notas

ⁱLa totalidad de las citas de los poemas franceses de Gangotena proviene de estos dos volúmenes. En el texto, se abrevian con I y II.

ⁱⁱ“El trasandino, como se lo llama en Ecuador, es el camino de hierro que va de Guayaquil a Quito. Fue construido en la segunda mitad del s. XIX. [...] Verdadera obra maestra del genio civil contemporáneo, fue inaugurado el 10 de agosto de 1909. El trasandino une la Costa y la Sierra. Parte del nivel del mar para llegar a Quito a 2500 metros de altura. Esto son 464 Km. de distancia entre un punto y el otro, desde las bananeras de la planicie hasta el frescor del altiplano.” (Berchenko 20)

ⁱⁱⁱRaymond Radiguet nació en 1903. A los dieciocho años escribió *Le diable au corps*, y con esta novela Cocteau declaró a Radiguet como el sucesor de Rimbaud. En 1924, Jean Cocteau le expresó a Gangotena su admiración de esta manera: “Usted tiene genio. A veces es un daño, a veces maravilloso.” La razón del entusiasmo de Cocteau era, por supuesto, el talento que reconocía en Gangotena, pero también se hallaba en pleno duelo por la muerte de Radiguet, que había fallecido en 1923. En una carta que Max Jacob le escribió a Gangotena en 1925, le decía: “Jean Cocteau me ha escrito a propósito de usted: “¡Gangotena! Es desde Radiguet la primera naturaleza que veo”. Después de comprender la importancia de la figura de Raymond Radiguet para Jean Cocteau, y una vez que el poeta lo declara como su maestro y renovador de la literatura francesa, leer esta afirmación implica que Gangotena estaba destinado, para la poesía francesa, a ser uno de sus nombres definitivos y uno de los portavoces de la generación nacida a principios de siglo, pero su vuelta a Ecuador dejó trunco su destino como poeta de lengua francesa.

^{iv} Juan José Saer define este espacio, respecto a la obra de Witold Gombrowicz, como una “perspectiva exterior”. En *El concepto de ficción*, Saer explica: “Podemos considerar lo que Gombrowicz llama su “propia perspectiva”, como una perspectiva exterior, no solamente respecto de la sociedad polaca de esos años, sino también de Occidente [...] (25)

^v En su esbozo de la historia de la pedagogía en América Latina a partir de la fundación de las repúblicas americanas, Araceli de Tezanos enfatiza en que las influencias en los modelos educativos americanos son, principalmente, Francia, Alemania, Inglaterra e Italia. Sin embargo, el nacimiento de las Ciencias de la Educación en la Sorbona en 1883 y la obra de Emile Durkheim, entre otros, son factores que sitúan la influencia francesa como preponderante. “A modo de hipótesis, se podría considerar que en este traslado de las ciencias de la educación a América Latina influye la aceptación, por los círculos intelectuales, de las posturas positivista de matriz francesa” (37). Por otro lado, las ideas sobre la creación de institutos como la Escuela Normal (aunque de origen alemán) y el liceo “están presentes en la mayoría de las comunidades académicas de América Latina y son herederas directas de la historia que tanto el concepto pedagogía como la pedagogía misma han tenido en Francia” (39). En el caso de Ecuador, García Moreno (sus periodos presidenciales abarcan los años 1860-1875) generalmente optó por importar órdenes religiosas francesas como las Hermanas del Buen Pastor para la educación femenina. Él mismo formado en Francia, quiso continuar con esa influencia también en la

creación de la Escuela Politécnica Nacional, por ejemplo. El proyecto educativo garciano se preservó en las décadas sucesivas.

^{vi}El ascenso de los Borbón al trono español en 1700 es un hecho significativo en cuanto marca la inserción de la cultura francesa en España por medio de la sucesión monárquica. Más adelante, el pensamiento de Montesquieu y el de Rousseau recorrieron el continente a gran velocidad. La importancia del romanticismo hasta bien avanzado el siglo XIX hizo de Lamartine y Hugo referentes principales. Ellos no sólo ejercieron influencia literaria, también sus ideas sirvieron como catalizadoras en procesos políticos. La entrada de Napoleón III a México fue una declaración de intereses sobre América; el término “latinidad” y el nombre de *Amérique latine*, acuñados por él como estrategia imperialista de expansión, son un medio para crear una prolongación de Francia bajo el signo del panlatinismo, aprovechado a su vez en América para mantener el vínculo espiritual con Europa: “Francia salvó a Iberoamérica. Los pueblos de América han vivido a la francesa y han podido conservarse latinos” (De la Cueva qtd. Rolland 2).

^{vii}Como lo relata Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros*, en donde convierte a César Moro justamente en el personaje del profesor de francés.

^{viii}Este trabajo se ha beneficiado de las ideas de Gustavo Pérez Firmat en *Tongue Ties* en torno a la desestabilización de la lengua materna en relación con el afecto y otros vínculos no siempre considerados como factores de análisis en el bilingüismo. Un verdadero bilingüe, afirma el autor, es alguien dividido entre sus afectos, no un hablante eficiente. (4)

^{ix}En algunos casos, continúa Pérez Firmat, “la intrusión condujo al abandono o sustitución de la lengua materna (Santayana, Rodríguez, Cisneros, Ortiz Cofer), a su feroz reafirmación (Salinas, Cernuda) y aun en otros, a una alternancia angustiada entre lenguas (Casey, Cabrera Infante, Bombal)” (Firmat 5). Gangotena se ubica, según esta clasificación, en el tercer grupo.

^xEn 2004, la Universidad Andina, sede Quito, realizó un simposio con ocasión del centenario del Bloomsday. La mención de Joyce y el laberinto están enmarcadas en la investigación que realicé para dicho simposio en torno a *Finnegans Wake* y la idea central de que la obra de Joyce es escritura y traducción al mismo tiempo. Esta misma inquietud se extiende a ciertos aspectos de la obra de Gangotena. Las ideas de Jorge Aguilar Mora y de otros expositores de ese simposio también son contribuciones importantes para esta reflexión.

^{xi}Como se verá en el tercer capítulo, dedicado al alfabeto gangoteneano, la presencia de la luz en Gangotena se acerca más a su fascinación por los fenómenos ópticos que a la mística. En cuanto al motivo poético del “ala de luz”, también aparece en *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza: “para el ala de luz que en ella anida; / quiere, además, un tálamo de sombra, / un ojo para mirar el ojo que la mira”, y en la poesía de Vicente Aleixandre: “ala de luz que cruzando en silencio / toca carnal esa bóveda oscura.” Las migraciones de estos motivos poéticos van hacia poetas fascinados con la inmediatez del mundo, preocupados por poetizarlo en su materialidad, como en Gangotena, más que en su abstracción.

^{xii}Críticos como Hernán Rodríguez Castelo y Adriana Castillo Berchenko han visto en los poemas de 1922 el inicio del corpus de Alfredo Gangotena. En la revista costarricense *Repertorio americano* de junio de 1922, aparecen los poemas “Carta” y “Paisaje”. “Estos dos poemas en español tras un silencio de dos años revelan, sobre todo, una evolución de orden temático en Gangotena. Se percibe claramente la aparición de nuevos elementos que enriquecen el discurso poético [...] Por el contrario, desde el punto de vista formal, estos textos aún se encuentran lejos

del verso acezante, violento y atormentado del gran Gangotena, aquel de ‘L’orage secret. 1927-1928’ o de *Absence. 1928-1930*” (Castillo Berchenko 35).

^{xiii} Abdelkebir Katibi sitúa muy bien a Ulises como la metáfora de la extrañeza y la condición siempre fuera de lugar del extranjero: “Sabemos que el discurso homérico, primer discurso occidental y que es un pasaje de la literatura *vocal* a la literatura escrita, es una iniciación a la extranjería, es decir al mundo en tanto narración del afuera, de lo extraño, del extranjero, del bárbaro” (11).

^{xiv} En su ensayo “Bartleby o de la contingencia”, Giorgio Agamben llama al mundo del que se nutre *Bartleby, el escribiente* una “constelación filosófica”. La idea de trazar una línea destinada a formar una figura que defina una obra como un cuerpo iluminado, una constelación, ha sido fundamental para pensar en este trabajo el surgimiento de la expresión gangoteneana. Si bien tienen lugar relaciones de influencia, cruces, traducciones, interlocución, en realidad, una poesía de estas características se comporta justamente a la manera de una constelación, como se mencionó en el Capítulo I. De las infinitas “estrellas” que pueblan el cielo filosófico y literario de su época, la obra elige pasar por algunas de ellas para delinear su propia forma, iluminada por otros cuerpos que la dotan de carácter. Heidegger, Einstein, Mallarmé, Samain, Nietzsche, informan la constelación gangoteneana.

^{xv} Como lo relataron sus contemporáneos, entre ellos el poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, para sus estudios de Geología y Minas en París Alfredo Gangotena “fue admitido a título de francés. Gangotena fue uno de los raros estudiantes extranjeros que ha sido aceptado con ese privilegio” (Supervielle qtd. Arias 609). La primera opción del poeta fue Bellas Artes, luego Arquitectura, pero la familia le negó esas opciones por no considerarlas útiles para la administración de las haciendas familiares. Al final, la ciencia terminó por seducir a Gangotena y constituye una de las marcas importantes de su poesía.

^{xvi} Participé de este volumen como editora. Desde entonces hasta ahora, ha sido muy arduo lograr por parte de Monna Mouradian Gangotena, sobrina del poeta, una explicación que rebase la simple y vehemente negación. Años después, Virginia Pérez volvió a citar el mismo problema en *Alfredo Gangotena. el joven poeta*: “Como en Supervielle la conciencia del cuerpo y del latir de la sangre estarán presentes obsesivamente en la obra poética de Alfredo Gangotena. Algunas fuentes biográficas —partiendo de un comentario de Henri Michaux— aducen que el poeta sufría hemofilia. Este rasgo ha sido insistente y vehementemente negado por la familia Gangotena. Así mismo no existe ninguna evidencia ni mención de esta dolencia en la correspondencia del poeta” (Pérez 43).

^{xvii} En “El rastro de tu sangre en la nieve” Nena Daconte también muere por el pinchazo de una rosa en el dedo: “había muerto desangrada a las 7:10 de la noche del jueves 9 de enero, después de setenta horas de esfuerzos inútiles” (García Márquez 13). El desangramiento como motivo poético alcanza, incluso, el mundo de lo vampiresco. Una historia de la literatura basada en la pérdida de sangre podría tener resultados vastos e insospechados.

^{xviii} Definición RAE: Lupus. (Del lat. *lupus*, lobo, por la índole corrosiva de la enfermedad). 1. m. Enfermedad de la piel o de las mucosas, producida por tubérculos que ulceran y destruyen las partes atacadas.

^{xix} Correo electrónico de Jiménez Alfaro del 18 de mayo de 2011: “En la familia nunca se consideró ningún comentario sobre la hemofilia, ni el mismo Alfredo porque de ser así se hubiera

hecho análisis y pruebas, más aun viviendo también en París, donde existían institutos y centros de análisis médico de muy buena reputación. Eran muy evidentes las pruebas de que no tenía hemofilia porque le gustaban los trabajos manuales y en más de alguna vez se cortó sin transcendencia alguna. Por eso mi madre se irrita si se trata de cambiar la realidad (que más daría que te dijese hemofilia no, Lupus sí). Yo entiendo que siempre podemos hablar de alguna enfermedad pero sin pruebas no podemos especular por algo que comentase Michaux.”

^{xx}La información médica sobre el lupus eritematoso sistémico ha sido extraída de varias fuentes, pero, especialmente, la American Foundation for Lupus concentra una gran cantidad de material de investigación respecto a la enfermedad: www.lupus.org

^{xxi}En la década del veinte, París intentaba recuperarse de la tragedia de 1914-1918: “La embriaguez moral, intelectual, artística suscitada por la paz se expresa con intensidad [...] Es el tiempo de las ilusiones, del júbilo despreocupado y de la imperiosa melancolía [...]” (Decaudin qtd. Berchenko 48) Sólo veinte años más tarde, otra tragedia mundial volvía a sumir a Occidente en la devastación. Gangotena vivió este tiempo entreguerras desde su centro. La Primera Guerra provocó uno de sus primeros acercamientos a la poesía, la década del veinte consolidó su obra y con la Segunda Guerra Mundial, una vez en Quito, se volcó como vocero de la Resistencia Francesa. El poema de 1916 fue escrito, en realidad, a cuatro manos, junto con Eduardo Samaniego y Álvarez. La *plaquette* que publicaron se llamó *Dos elegías a la guerra mundial*.

^{xxii} Esta carta fue localizada por Renata Egüez en los años 2000, en la Universidad de Maryland, y fue la primera vez que la leí y la traduje. Una versión anterior de esta misma carta pertenece a Filoteo Samaniego y se publicó en Quito en la revista *Ágora*, en abril de 1967.

^{xxiii}El vocablo “fonolito” es extremadamente difícil de localizar en español. No es una voz acuñada en el RAE, y la información que se puede obtener en Internet es limitada. Sin embargo, es curioso ver en palabras como ésta la influencia de la Geología en la poesía de Gangotena. Todo el conocimiento científico que el poeta pudo haber tenido sobre este tema se condensa en esta imagen, rica en matices. En 1802, Alexander von Humboldt buscó fonolito en los Andes ecuatorianos, entre otras formaciones rocosas, como lo relata en su obra *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo* (385, 386, 387).

^{xxiv} Le debo a la oportuna sugerencia del Prof. Joseph Brami la elaboración en torno al motivo poético del leproso. Brami se ha aproximado a él en *Les troubles de l'invention: essai sur le doute poétique de Joë Bousquet*. Gracias a su guía aislé este verso para encontrar en él una de las claves del alfabeto gangoteneano: la retirada del mundo.

^{xxv}Y ésta puede ser una de las causas de la vehemencia de la familia para negar la hemofilia en Gangotena. Como se verá más adelante, las zonas más cifradas de su poesía son símbolos de la familia y los padres.

^{xxvi}El poemario está dedicado a Henri Michaux, André Pardiac de Monlezun y Aram D. Mouradian, compañeros de viaje. Los dos últimos se convirtieron en cuñados de Gangotena. A todos ellos, el poeta los llama “mis compañeros de exilio”. Una vez que Michaux siguió su viaje hacia Brasil y sus dos cuñados regresaron a Francia casados con las hermanas del poeta, su soledad fue aún mayor.

^{xxvii}En la edición de Claude Couffon, única conocida de la poesía completa de Gangotena en francés, este verso es el final del poemario, y el editor decide ignorar sin más los poemas en español, sin nota al pie ni final, y deja el poemario incompleto.

^{xxviii} Los años y lugares de publicación de los primeros poemas siguen la organización que hizo de ellos Adriana Castillo Berchenko.

^{xxix} “*Perenne Luz* fue publicado en *Cuadernos americanos*, Vol. XVI, n. 4, junio-agosto 1944 (Reproducido en *País secreto* No, 8, 2004). La segunda versión, corregida por el autor, fue publicada en Alfredo Gangotena, *Poesía*, ed. cit.” (Pérez 103) Una versión íntegra del poema figura como apéndice de este trabajo.

^{xxx} Dalí perteneció, de hecho, al surrealismo: “Los surrealistas son quienes sumergieron a Dalí dentro del mundo de la física. La nueva realidad que proponía la nueva teoría de la relatividad, seguida por las teorías de la física cuántica, eran algo extraordinario para los surrealistas.” (López Ferrado 127) Aunque luego sobrevino una ruptura, el artista catalán se había volcado por completo a la exploración de la expresión plástica de la ciencia. Aunque no se puede pensar en temperamentos más opuestos que los de Alfredo Gangotena y Salvador Dalí, sus intereses y sensibilidad frente a la ciencia sí se aproximan, y no muchos artistas se sumergieron tanto en la física como ellos dos.

^{xxxi} Todas las citas a *Hermenéutica de Perenne Luz* y a “*Perenne Luz*” que aparecen en este capítulo vienen de la edición de 1956 de *Poesía* (reedición 2004). En adelante, sólo aparece el número de página.

^{xxxii} Por ejemplo, en el libro que le dedicó Susan Sontag, *Antonin Artaud*, la obra aparece como *The Nerve Meter*.

Obras citadas

- Adorno, Teodoro. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004. Print.
- Alatorre, Antonio. *Los 1001 años de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Print.
- Agamben, Giorgio. *Idée de la prose*. París: Christian Bourgois Editeur, 1998. Print.
- Amati-Mehler, Jacqueline, Simona Argentieri, and Jorge Canestri. *The Babel of the Unconscious: Mother Tongue and Foreign Tongues in the Analytic Dimension*. Madison, Conn: International Universities Press, 1993. Print.
- André-Carraz, Danièle. *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud*. París: Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1973. Print.
- Aranguren, José Luis. *San Juan de la Cruz*. Madrid: Júcar, 1973. Print.
- Arias, Augusto. *Poetas parnasianos y modernistas*. Quito-Puebla (Undécima Conferencia Interamericana): J.M. Cajica, 1960. Print.
- Artaud, Antonin. "Le temps, comme il passe". Carta a Alfredo Gangotena. *La Nouvelle Revue Française*, n° 149, 1965. 941 – 942. Print.
- . "Le Pèse-nerfs". *Oeuvres complètes*, Vol. I. París: Gallimard, 1970. Print.
- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. París, Gallimard, 1978. Print.
- Baudrillard, Jean. *De la séduction*, París, Galilée, 1979. Print.
- Barros, Pedro Teobaldo. "La uta del Perú o lúpus". *Anales de la Universidad Mayor de San Marcos*. Vols. 23-24. Lima. 1898. 495-534. *Google Books*. Web.

Becquerel, Jean. *Les idées nouvelles sur la structure de l'Univers*. París: Payot, 1922.

Google Books. Web.

Bellour, Raymond. *Henri Michaux*. París: Gallimard, 1896. Print.

Benn, Gottfried. "Problemática de la poesía". *El yo moderno*. Valencia: Pre-Textos, 1999. Print.

Benedicto, Marcos. "En el espejo del otro: la poesía entre dos mundos. José María de Heredia y Leopoldo Díaz". *La cultura del otro*. Manuel Bruña Cuevas (ed.) Depto. Filología Francesa. U. de Sevilla: 2006. Web.

Bennani, Jalil. *Du bilinguisme*. París: Noël, 1985. Print.

Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant*. París: Quadrige-PUF, 1987. Print.

Blanchot, Maurice. *La amistad*. Madrid: Trotta, 2007. Print.

---. *L'espace littéraire*. París, Gallimard, 1955. Print.

---. *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*. Tours: Farrago, 1999. Print.

Bodei, Remo, Giovanni Jervis. *La cultura del novecientos. Filosofía y Psicología*. México: Siglo Veintiuno, 1985. Print.

Bodei, Remo. "Dolor y pasiones como forma de conocimiento", *Aula de psicoanálisis*. <<http://auladepsicoanalisis.com>> Web.

Boileau, Nicolás. *L'art poétique*. Cambridge University Press, 1907. Print.

Borges, Jorge Luis. "Kafka y sus precursores". *Obras completas. 1952-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1996. Print.

Brami, Joseph. *Les troubles de l'invention. Essai sur le doute poétique De Joë Bousquet*. Birmingham, Ala: Summa Publications, 1987. Print.

- Bürger, Christa, Peter Bürger, and Ruiz A. González. *La desaparición del sujeto: una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones, 2001. Print.
- Canetti, Elias. *The Conscience of Words*. New York: Seabury Press, 1979. Print.
- Carrera Andrade, Jorge. *Poesía francesa contemporánea*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951. Print.
- Carrión, Alejandro. “La traducción: delicia y suplicio”. Quito: *Revista de la Sociedad Jurídico Literaria*, s/f. pp. 185-198. Print.
- Carvajal, Iván. “Alfredo Gangotena, poeta del extrañamiento”, *Fórnix*, No. 5-6. Lima, abril 2007. *Jstor*. PDF.
- . “Jorge Carrera Andrade en el contexto de la poesía ecuatoriana contemporánea”. *Poligramas*. Cali: Universidad del Valle, 2004. pp. 51-65.
<http://poligramas.univalle.edu.co> Web.
- Casanova, Pascal. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama 2001. Print.
- Castillo Berchenko, Adriana. *Alfredo Gangotena, poète équatorien (1904-1944) ou l'écriture partagée*. Presses Universitaires de Perpignan, 1992. Print.
- Cragolini, Mónica B. “Identidad, enfermedad y lenguaje en Nietzsche: la máscara de la locura”. *Nietzscheana. Nietzsche en castellano*. Web.
- Cueva, Agustín. *La literatura ecuatoriana*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968. Print.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Kafka: Por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1978. Print
- Deleuze, Giles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005. Print.

- . "M de Maladie". *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. Entrevistas con Claire Parnet. 1988-1989. Televisión.
- . Prólogo. *Le schizo et les langues*, de Louis Wolfson. París : Gallimard, 1970. Print.
- . *Le bergsonisme*. París: PUF, 1991. Print.
- Díaz, Leopoldo. *Les ombres de Hellas/Las sombras de Hellas*. París-Ginebra: Ch. Eggimann & Cie., 1902. Print.
- Einstein, Albert. Jean Becquerel, Henri Bergson, Brunschvicg, Cartan, Hadamard, Xavier Léon, Langevin, Paul Lévy, Le Roy, Meyerson, Painlevé, Piéron. "La théorie de la Relativité". París: *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, XXIII, 3, julio de 1922. pp. 102-113. (Sesión del 6 de abril de 1922). <www.sofrphilo.fr> Web.
- Espinosa Contreras, Ramón. *La violencia en la modernidad. Hacia una alternativa de paz*. México: Universidad Iberoamericana, 2007. *UIA-Bib*. PDF.
- Fell, Eve-Marie. Claude Fell. "Evolución del latinoamericanismo en Francia". *Revista de crítica literaria hispanoamericana*. Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar. Año 16, No. 31/32 (1990). pp. 307-317. *Jstor*. PDF.
- Fernández Cosman, Camilo. "César Moro y los ecos del surrealismo francés en el Perú". *Academia Peruana de la Lengua*. <<http://acamediaperuanadelalengua.org>> Web.
- Fernández Moreno, César. *América Latina En Su Literatura*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1974. Print.
- Ferrari, Américo. *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX*. Lima: Mosca azul, 1990. Print.
- . "Moro, el extranjero". *Hueso húmero*, Año 1, No. 2, 1979. 106-109. Print.

- Foucault, Michel. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.
- Galison, Peter. *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps. Empires of Time*. Nueva York: W.W. Norton and Company, 2003. Print.
- Gangotena, Alfredo. *Poesía*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1956. Segunda ed. 2004. Traducción de Gonzalo Escudero y Filoteo Samaniego. Prólogo de Juan David García Bacca. Print.
- . *Poesía completa*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana. 1978. (basada ed. de 1956). Print.
- . *Poèmes français*, vols. I et II. París: Orphée/ La Différence. 1991-1992. Ed. Claude Couffon. Print.
- . *Tempestad Secreta/ Orage Secret*. Ed. bilingüe, prólogo de Claude Couffon. Trad. al francés Margarita Guarderas. Quito: Libri Mundi-Servicio Cultural de la Embajada de Francia, 1992. (basada ed. *Tempestad Secreta* 1940). Print.
- . *Crueldades*. Quito: Orogenia, 2004. Traducción de Cristina Burneo y Verónica Mosquera. Print.
- . *Antología poética*. Madrid: Visor, 2005. Print.
- García Bacca, Juan David. "Prólogo a la proyectada edición de las obras de Alfredo Gangotena". *Letras del Ecuador*. Quito: May-Jun 1953. 3-4. Print.
- Giusti, Roberto F, and du R. A. Costa du Rels. *La Obra De Costa Du Rels. El drama del escritor bilingüe*. Buenos Aires: P.E.N. Club Argentino, 1941. Print.
- Goic, Cedomil. *Vicente Huidobro*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1974. Print.

- González, Carina. *Virtudes de la errancia. Escritura migrante y dispersión en Juan Rodolfo Wilcock*. Disertación doctoral. Universidad de Maryland, College Park, 2007. PDF.
- Gorostiza, José. *Poesía y poética*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 1999. Print.
- W. Gordin. "The Philosophy of Relativity". *The Journal of Philosophy*, Vol. 23, No. 19 (Sep. 16, 1926), pp. 517-524. *Jstor*. PDF.
- Gordin, Simon. *Psychology of Time*. Bingley, UK: Emerald, 2008. Print.
- Guillén, Jorge. "San Juan de la Cruz o lo inefable místico". *Lenguaje y poesía*. Madrid: Revista de Occidente, 1972. Print.
- Gutiérrez, Carlos B. "América en la filosofía hegeliana de la Historia". *Memorias del Congreso Internacional Extraordinario de Filosofía*. Córdoba, 1987. Print.
- Hegel, Georg W. F. "Le fondement géographique de l'histoire", *La raison dans l'histoire*, París: Hatier, 1998. Print.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Trad. de Jorge Eduardo Rivera. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2005. Print.
- Hemingway, Ernest. *A Moveable Feast*. Scribner: Nueva York, 1996. Print.
- Huidobro, Vicente. *Epistolario*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1997. Print.
- Von Humboldt, Alexander. *Cosmos: ensayo de una descripción física del mundo*. Madrid: Gaspar y Roig Editores, 1875. *Princeton University Digital Collection*. Web.

- . *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Print.
- Jarry, Alfred. *Albert Samain (souvenirs)*. París: Victor Lemasle, 1907. *Google Books*. Web.
- Jiménez-Alfaro, José María. "A. Gangotena/ SALUD". Mensaje a la autora. 17 May 2011. Correo electrónico.
- Jitrik, Noé. "Extrema vanguardia. Pablo Palacio todavía inquietante". *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Klaus Meyer ed. Berlín: Edition Tranvía-Verlag Walter Frey, 2000. Print.
- Jolas, Eugène, Marie Jolas y Philippe Soupault. *transition workshop*. Nueva York: The Vanguard Press, 1949. Print.
- Jolas, Eugène. *Man From Babel*. Yale University Press, 1998. Print.
- Joyce, James. *The Portrait of the Artist as a Young Man*. Nueva York: B. W. Huebsch, 1922. *Google Books*. Web.
- Khatibi, Abdelkebir. *Figures de l'étranger dans la littérature française*. París: Denoël, 1981. Print.
- Kingman, Eduardo. *La ciudad y los otros*. Quito: FLACSO Ecuador, 2006. Print.
- Kohn, Hans. *The Idea of Nationalism, A Study in Its Origins and Background*. New York: Macmillan Co., 1944. Print.
- Klein, Henry. "Una mirada a la poesía modernista ecuatoriana". *País Secreto: Revista de ensayo y poesía* Oct. 2003: 37-50. Print.
- Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. París : Faryard, 1989. Print.
- . *Los poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2004. Print.

- Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poésie comme expérience*. París: Christian Bourgois Editeur, 1986. Print.
- Larbaud, Valery. *Sous l'invocation de Saint Jérôme*. París: Gallimard, 1997. Print.
- López Ferrado, Mónica. “La obsesión de Salvador Dalí por la ciencia”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Vol. 13 (suplemento), pp. 125-131. Oct 2006. Print.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance. Lettres sur la poésie*. París: Gallimard, 1995. Print.
- . *Poésies*. Prólogo de Yves Bonnefoy. París : Gallimard, 1992. Print.
- . “Crise de vers”. *Divagations*. París: Bibliothèque Charpentier, 1897. *Google Books*. Web.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Linkgua. 2010. Print.
- Margantin, Laurent. “L’écriture amazone. Sur Ecuador, d’Henri Michaux.” *Jean-Michel Maulpoix et Cie. Blog*. Web.
- Melville, Herman, Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José L. Pardo. *Preferiría no Hacerlo*. Valencia: Pretextos, 2000. Print.
- Michaux, Henri. *Ecuador*. París: Gallimard, 1968. Print.
- Molloy, Sylvia. *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au xxe. siècle*. París: Publications de la Faculté des lettres et Sciences Humaines, Sorbonne, 1972. Print.
- Moro, César. *Prestigio del amor*. Lima: Pontificia Universidad Católica de Perú, 2002. Print.

- . Emilio A. Westphalen, David Ballardo, and Walter Sanseviero. *El Uso De La Palabra: & Vicente Huidobro, O, El Obispo Embotellado*. Lima: Sur Librería Anticuaria, 2003. Print.
- Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Santiago: Editorial Universitaria, 1999. Print.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: EDAF, 2002. Print.
- . *Así habló Zaratustra*. Madrid: EDAF, 2002. Print.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid : Cátedra, 2004. *Google Books*. Web.
- Palacio, Pablo, Wilfrido H. Corral. *Obras completas. Edición crítica*. Archivos 41, Nanterre: ALLCA XX, Université Paris X, 2000. Print.
- . *Obras completas*. Quito: Universidad Alfredo Pérez Guerrero, 2006. Print.
- Pascal, Blaise. *Pensées. Texte intégral établi et présenté par Zacharie Tourneur et Didier Anzieu*. París: A. Colin, 1960. Print.
- Pascha, Khaled. *Frozen Music. The Relationship between Architecture and Music in the Aesthetic Theory*. Disertación doctoral, Berlín: Technische Universität, 2004. <<http://doctoradofadeu.uc.cl>> Web.
- Patout, Paulette. *Alfonso Reyes et la France*. París: Klincksieck, 1978. Print.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Tongue Ties. Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. Print.
- Pérez, Virginia. *Huésped de sangre*. Quito: Orogenia, 2004. Print.
- . *Alfredo Gangotena. El joven poeta*. Quito: Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívica, 2006. Print.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. *Diccionario biográfico ecuatoriano*, Tomo 3. Universidad de Guayaquil, 2001. Print.

- Pöppel, Hubert, Miguel Gomes. *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Print.
- Querejazu Calvo. Adolfo Costa du Rels. *El hombre, el diplomático, el escritor*. Cochabamba-la Paz: Amigos del libro, 1982. Print.
- Ranciére, Jacques. Mallarmé. *La politique de la sirène*. París : Hachette, 1996. Print.
- Ribera, José. *Estados morbosos generales y las lesiones quirúrgicas*. Madrid: Real Academia de Medicina, 1888. *Google Books*. Web.
- Robles, Humberto. *La noción de vanguardia en el Ecuador*. Quito, Corporación Editora Nacional-UASB, 2006. Print.
- Ródenas de Moya, Domingo. *Cien escritores del siglo XX. Ámbito internacional*. Barcelona: Ariel, 2008. Print.
- Rojas, Waldo, “Huidobro, Moro, Gangotena, tres incursiones poéticas en lengua francesa”, *Taller de letras* No. 36, Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2005. *Jstor*. PDF.
- Rolland, Denis. “La crise exemplaire d’un modèle européen en Amérique latine : les racines anciennes du retrait du modèle politique et culturel français”. *L’Amérique latine et l’Europe à l’heure de la mondialisation : dimension des relations internationales*. Daniel van Eeuwen (ed.), París : Karthala, 2002. Print.
- Rubén Darío. “La caravana pasa”. *Obras completas*, vol. 3. Madrid: Afrodisio Aguado, 1950. Print.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Planeta, 1997. Print.

- Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983. Print.
- Samain, Albert. *Au jardin de l'Infante*. Buenos Aires: Viau, 1944. Print.
- . *Œuvres*, vol. 3. París: Mercure de France, 1913. Print.
- Santamaría de Mingo, Vicent. "Dalí y la ciencia". *Aula de Psicoanálisis*.
<<http://217.126.81.33:501>> Web.
- Sartre, Jean Paul. *La nausée*. París: Gallimard, 1938. Print.
- Schelling, Friedrich W. J, de R. J. Rivera, and Domínguez V. E. López. *Sistema Del Idealismo Trascendental*. Barcelona: Anthropos, 1988. Print.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Barcelona: Debolsillo, 2008. Print.
- Steiner, George. *Después de Babel*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. Print.
- Supervielle, Jules. *L'homme de la pampa*. París: Gallimard, 1988. Print.
- De Tezanos, Araceli. "Didáctica-pedagogía-ciencia de la educación: la relación que confirma la 'excepción' francesa". *Educación y Pedagogía*, vol. XVIII, núm. 46, 34-57. Print.
- Unamuno, Miguel de. *La raza vasca y el vascuense: en torno a la lengua española*. Colección austral, Nr. 1566. Madrid: Espasa-Calpe, 1974. Print.
- Valencia Sala, Gladys. *El Círculo Modernista Ecuatoriano: Crítica y Poesía*. Quito: Univ. Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2007. Print.
- Valera, Juan. "A Rubén Darío". *Cartas americanas*. Madrid: Fuentes y Capdeville, 1889. *Google Books*. Web.
- Valette, Alfred, and Rachilde. *Alfred Jarry*. París: le Fourneau, 1994. Print.

Varo Zafra, Juan. “Jean Baruzi y el problema del símbolo sanjuanista”: *Revue Romane*.

John Benjamins Publishing Company, 2008. <<http://benjamins.com>> Web.

Whitaker, Arthur P. “La historia intelectual de Hispanoamérica en el siglo XVIII”.

Revista de Historia de América, No. 40, pp. 553-573, Pan American Institute of Geography and History, Dec. 1955. Print.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractacus logico-philosophicus*. Edición electrónica. Escuela de

Filosofía, Universidad ARCIS, Santiago. 10 May 2011.

<<http://temqueler.files.wordpress.com>> Web.

Yurkievich Saúl. *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus, 1996. Print.

Zaldumbide, Gonzalo. “Les lettres hispano-américaines”, *Revue de l'Amérique latine*.

1^eannée, Vol. III, París, 1922. Print.