

JULIO PAZOS,
Escritos de cordel,
Quito, El tábano Ediciones,
2011, 77 pp.

Declara Julio Pazos en una especie de nota introductoria, que *Escritos de cordel* (2011) es un conjunto de “escrituras dispersas”. El autor no ha usado el término poemas. Habrá que entender que lo de la dispersión tiene que ver con una especie de diáspora interior que ha experimentado el poeta a lo largo y ancho de su intenso y vital ejercicio escriturario, que se expresa en una serie de títulos que sin duda han enriquecido la poesía ecuatoriana y latinoamericana de las últimas décadas.

Dispersión no solo temporal, pues el arco en el que se mueven estos textos va desde la mítica década de los 60 hasta la de los 90. Los asuntos de los que dan cuenta son varios y múltiples, van desde la mirada desalentada ante lo que Joyce llamó “la pesadilla de la historia”, pasando por el canto a la amada y la celebración de los instantes; los objetos y sujetos que integran su paisaje local, sin que en ningún momento ese paisaje resulte ser un código que renuncia a su universalización. En estos textos, como en toda la obra de Pazos, se cumple aquello que Octavio Paz reclamaba como condición conatural de la poesía moderna: su diálogo con la historia, hecho que en ciertos proyectos de escritura de nuestra tradición, como de la posmoderna, ha devenido una seria limitante que impide que algunos discursos terminen por alcanzar lo que se supone es su aspiración central: ser protagonistas de su tiempo.

EN TORNO A LA FUGA

Esa idea de lo diaspórico (¿acaso, no nos advierte el poeta, que siempre estamos en fuga, aún como una nación de fantasmas y de oráculos?) contamina todos los momentos de *Escritos de cordel*; lo hace de tal manera que este libro, construido, como sucede con los grandes libros, a pesar de su autor, se convierte en una especie de suma y síntesis de la propuesta poética de Pazos. Aquí está contenido, para quienes han seguido la secuencia de su obra, todos los *leiv motiv* que el poeta ha trabajado entre uno y texto. Visiones y levantamiento, para decirlo con sus palabras, de un proyecto de escritura que siempre ha implicado –en ese diálogo con la historia– las cosas, el pasado remoto, reciente, traumático, pero a la vez encantatorio de su lugar de origen, o para decirlo con la certeza antiburguesa con que lo designó el gran López Velarde: ese jardín subvertido que es toda patria.

La dispersión, en el caso de Pazos, es tal vez la metáfora más lograda y cabal de lo que trasunta y revela su escritura y estos textos, que son un tributo a esa práctica que se dio desde los años del romancero Luso-Español en la Edad Media y el Renacimiento y que tuvo gran vigencia en Brasil entre los siglos XIX y XX: la literatura de cordel, que fue un excelente mecanismo de difusión de un género como la poesía. De cordel, porque estos textos, como en la práctica descrita, penden de los cordones de la memoria, no solo en su sentido intrínseco, sino en lo que fue, según se desprende de las fuentes originales registradas por el autor, su formato de

publicación: revistas, catálogos, periódicos y suplementos literarios.

Esa alusión al cordel le permite al lector graficar el suceder de cada texto desde lo que es la resonancia de sus significados y significantes. Pues al pasar de un poema a otro, el lector vive la experiencia y el desagarro de quien al tomar un texto de los antiguos tenderos de cuerdas, en los que también se podía conseguir, en ciertas ciudades y pueblos de nuestro país, *Fantosmas* y *Kaliman*, la experiencia de asumir al poema como un artefacto que transmite una revelación que es, a la vez, un registro de lo que lo que es la cotidianidad que sucede a sus espaldas, aún cuando el lector de ese tiempo como el del que vendrá luego, haya sido coprotagonista. Pues el poema ha metamorfoseado, en ese duelo a muerte que lúcidamente Pazos describe como “el trabajo de modificación de la lengua, única posibilidad para que ella irradie poesía” (p. 13). Modificación que, en efecto, ha hecho el milagro de que cada uno de estos textos sea, aún cuando abordan temas tan inmediatos y a priori, que pudieron devenir peligrosamente en el panfleto, en verdaderos hallazgos poéticos.

Esos hallazgos que construyen una verdadera poética de la dispersión, tienen marca, su tratamiento particularizado.

En un texto como el que abre el libro “Fatiga”, que curiosamente trae como fecha de publicación el no menos alucinante año de 1968, el del Mayo francés y el de la masacre de Tlatelolco en México, es una especie de recuento y constatación del sujeto poético ante las tropelías de la historia. Se trata de un poema dividido en varias estancias o fotogramas que se expresan en el de-

venir de las horas del reloj, del día, del pasado, por tanto de la memoria. Viaje de un Ulyses que justo arranca en el momento en el que según los teóricos, suelta sus amarras la posmodernidad en el mundo occidental, y que no hace sino poner en evidencia cuánto tiene de retrógrado y de mórbido esa civilización que tal vez, para justificar su barbarie, sus oráculos propagandísticos decidieron superar ese tiempo atroz diciendo que es una modernidad en cenizas:

9 a.m.

¿Jugaban los niños en Auschwitz?

¿Se ha estudiado la estructura de esos juguetes? (p. 16)

Pero ante semejante lección civilizatoria, el poeta (tal vez un continuo deconstructor de la historia) se reencontra con lo humano, lo que aún el capitalismo depravado y nada tardío, en parte, nos ha dejado al vislumbrar el cuerpo de la amada como esa especie de comunión en la que todos podemos salvarnos en el estertor de sus relámpagos:

10 p.m.

Descubro tu piel de calor ambiguo y no sé qué piensas.

Eres libre y yo estoy solo. (p. 18)

MEMORIA Y DOLOR

Este deambular del poeta por meandros que van de la memoria, el dolor y la desazón, propia y ajena, se cierra a la hora en la que se supone la fatiga nos planta frente al pan del medio día. Se trata de un momento luminoso, de un trance en el que el poeta logra

penetrar las frías y congeladas aguas de la razón que se nos proyecta como la sombra de un monstruo que siempre termina por devorar lo que Dios, ne-
ciamente, pretende que los hombres y mujeres preserven para alcanzar, al menos algún escalón del cielo esquivo. Texto y cierre que, a la vez, se convierte en una especie de declaratoria (recordemos que fue escrito en 1968) de la poética que Pazos configurará como parte de sus estrategias y proyecto escriturarios posteriores:

Ángeles trompeteros se descuelgan por los cabos sueltos del cielo.

No es motivo de alarmar el flujo de los días hacia el olvido.

Pero el poema es luz que no se toca.

No se puede regresar de las palabras.

Oficio loco es levantar otra vida fuera del tiempo y del espacio.

No descansan los ojos, miran la pared de sombra,

confusa materia de risas y gemidos.
(p. 19)

Los 15 textos de *Escritos de cordel*, de distinto formato y extensión, son el resultado de motivaciones, impulsos, experiencias y convocatorias, según podemos inferir por lo que nos revelan las fuentes, de las que Pazos bien pudo haberlas resuelto de manera distinta o prosaica, sin forzar las plurales opciones que le da el trabajo de metamorfosis de la lengua hasta alcanzar ese estado en el que la poesía se va abriendo pasado de manera fluida e intensa. Acto poético el de mirar y el de descubrir, como decía el gran Rubén Darío, que todas las cosas “tienen su ser vital”. El proceso, con todo lo que tiene de esplendoroso y catártico el llegar hasta ese ser vital de las cosas, se expresa

en estas piezas que sin duda contribuyen, incluso desde lo que es el trabajo para el crítico, a ampliar el circuito de sentidos, de búsquedas, de retornos y reformulaciones de lo que es la escritura paziana.

Parte de esos hallazgos, y nuevas formas de expresar ese ser vital, están presentes en textos como “Quito Quinde” (1971). Verdadero canto y homenaje a esta ciudad heterogénea y los vestigios, entre real maravillosos y mágicos de la Escuela Quiteña, que le permiten a Pazos reinventar ese sistema simbólico que da cuenta y cuenta de lo que fue la noche y el claroscuro de la Colonia. Texto que en su momento, haciéndole un guiño a la ironía, termina por revelar una de sus claves, su título es:

“Potestad de la clase de Literatura Ecuatoriana”

Los poetas se confunden con la gente y miden la ciudad. (p. 22)

El poeta no solo que está confundido entre esa multitud sino que es, desde sus visiones de esta otra historia de “la ciudad de las visiones”, la multitud que en parte de su pasado fue esculpida en esas tallas de las que cada texto lo que hace es amplificar las resonancias de su poesía que no puede esconder las marcas del látigo y soberbia del colonizador que siempre se creyó, temerariamente, indultado por su dios.

“Prendas tan queridas las palabras entregadas al vuelo” (1974), se integra de 18 poemas autónomos, pero cuyos sentidos giran en torno a las obsesiones del autor: el otro al que le han secuestrado la palabra, el fantasma persistente de la muerte, el viaje, la muerte de los demás que no puede pa-

sar desatenta, la solidaridad sin aspavientos, la “persistencia de la palabra” y la celebratoria del amor en el cuerpo de la compañera de “horas de justos descontentos”.

Destaco este estremecido y conmovedor texto titulado “Te quiero humilde y sombra serena”, que en uno de sus momentos intensos expresa:

Te quiero sin ninguna estrella por adorno
y sin perplejidades en los labios. (p. 32)

HISTORIA Y SOMBRAS

Si bien la historia y sus dramas, también sus verdugos y sus antihéroes, son sombras que atraviesan estas escrituras dispersas, en un texto como “Aztra” se pone en tensión uno de los momentos más deplorables (¿uno adicional?), de la historia ecuatoriana del siglo XX: la masacre en 1976 de los trabajadores del ingenio cuyo nombre está prohibido olvidar:

2
Murieron donde comienza el azúcar sus caricias.
Vi que la paloma dulce transmigró en espuma de sangre.
Vi arrimado a sus labios el dedo viscoso de la muerte. (p. 37)

Lo que le otorga fuerza y legitimidad a esta escritura es el tratamiento que el poeta le da a un tema tan doloroso y atroz. No asistimos a la mirada puramente descriptiva de la tragedia de los que no tienen voz, de unos otros a los que hasta ese momento el poder hegemónico y la historia los había invisibilizado; sino que asistimos a la vergüenza, al derrumbe de un orden, de

una sociedad de la que de una u otra manera el poeta se sabe parte, de ahí que su texto se levante como colofón del fundacional “Boletín y elegía de las mitas” de César Dávila Andrade. La vergüenza de quien mira esta otra hoguera bárbara, es la mirada del mestizo que se plantea superar las miradas coloniales que legitimaban el crimen de ese otro en tanto se trataba de fantasmas que perturbaban nuestro proyecto de una nación supuestamente armónica, que negaba su condición plural e intercultural, por tanto de una heterogeneidad que al ser nuestra mayor riqueza se la presentaba como una limitante para el reconocimiento de las contradicciones y paradojas que nos atraviesan.

En cada parte del cuerpo se instala un muerto.
Crece, detrás de la oreja, un muerto.
Cuelga, debajo de la lengua, un muerto.
En los párpados me pesan las manos de los muertos.
Entre dulces cañas he muerto. (p. 36)

El poder y sus medios dieron su versión de estos hechos, tal como aconteció con la masacre del 15 de Noviembre de 1922 en Guayaquil, otra infamia de un orden plutocrático que pretendió exiliar en el olvido. Pero es la palabra poética, que por su naturaleza se sabe antiburguesa, la que restituye al lugar de la memoria colectiva estos acontecimientos en los que la versión del autor tiene una resolución poética, por tanto fundadora de una, otra interpretación histórica en la que el peso de esos muertos y su redención es el origen de la propia muerte del poeta.

Como bien anota Derek Walcott: “La música de un poema de arrepentimiento o penitencia no basta para absolver

el pasado”.¹ Sucede que en “Aztra” no hay arrepentimiento ni penitencia, lo que hay es indignación y condena a un pasado-presente en el que la única posibilidad de reconocernos con el otro y con nosotros mismos es poniéndolo en claro y habilitar nuevos espacios de comunión en los que el respecto a la diferencia y al diferente no sea un mero giro retórico.

Un texto que resulta complementario con el comentado es “Monseñor Proaño entrega su sede” (1988); tributo a la figura del luchador político y social, militante de la teología de la Liberación, el padre Leonidas Proaño. La voz del sujeto poético nos participa de una ceremonia eclesíástica en la que todo está marcado por dos concepciones no solo de Dios, sino de la fe y la práctica de esa fe. Dos mundos que se oponen y se desnudan: el del poder y el de la lealtad al mandato de quien vino a preguntar, como lo hará siglos después en una perspectiva moderna, César Vallejo: “Quién es tu prójimo?”. El texto concluye con esta constatación del quórum:

Solo han acudido seis mitras, un extranjero y dos ancianas.
Los indios ocupan todos los sitios.
No es lugar para banqueros, empresarios, comerciantes,
canónigos, hacendados, superiores, ministros... (p. 65)

REINVENCIÓN DE LO OCULTO

La memoria en estos *Escritos de cordel* se reinventa y transfigura de manera continua, no es objeto de museo, es escritura que se revela contra el mal de archivo, y que la convierte, a esa memoria, en una zona sagrada, ritual, viva.

Así lo podemos apreciar al evocar el poeta al amigo músico Julio Pico Duque, porque “En mi corazón no hay partidas/ ni costumbres de adioses”, o a la hora en que “Efraín Jara Idrovo leyó su elegía” (1987); canto, homenaje y celebración al amigo y excelente poeta:

La sonata de Efraín, flor de aguacolla,
hizo su recorrido de flecha en el espacio.
El último sol mordisqueaba la vodka.
La sonata no concluía,
en el fondo quedaba de remanente el tiempo. (p. 63).

Lo mismo sucederá con el hermoso e intenso “El árbol de la memoria” (1986), texto en el que se encuentran personajes de la historia nacional como el señor de La Condamine, el científico francés, y el historiador y jesuita riobambeno Juan de Velasco, para convertir “El Árbol del Paraíso de Tiobamba” en una vasta y rica metáfora de lo que implica, también, esa condición de sospecha o de arena movediza de la memoria que como el árbol del paraíso “se desliza en el mar del tiempo,/ lenta balandra que nos impide desaparecer” (p. 58).

En textos como “Chagall” y “Conversión...”, Pazos le rinde tributo a un arte con el que sin duda se identifica a plenitud (es otra de sus pasiones), la pintura. En el caso del pintor surrealista, el ojo del poeta pinta los varios mo-

1. Derek Walcott, *La voz del crepúsculo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 126.

mentos de quien también es un poeta con los colores y las formas:

Nuestros ojos van a recibirte
Con aros lucientes de arirumbas,
Vidrios de agua andina,
Espejos del mar de los argazos. (p. 56)

Visión y festejo, pero también pasión crítica, le permiten a Pazos poetizar lo que es materia de otros lenguajes, pero que, sin duda, siempre ha estado en diálogo permanente con la poesía: el gesto de la pintura, que lo lleva a indagar en el poema "Intento de conversión..." (1996) en la obra plástica del artista ecuatoriano Gustavo Égüez, cuyos cuadros también están "envueltos en vapores de memoria". Hermenéutica, en parte, de un intenso y renovador universo signico de la plástica ecuatoriana como el de Égüez, pero a la vez relato, develación de quien se siente desnudado, atrapado y está integrado a ese discurso plástico en el que las imágenes deconstruyen la noción tradicional del cuadro, que es lo que propone el sujeto lírico:

No se traduce un arte a otro; un arte se transforma en sustancia de otro;
así como los cuerpos suelen convertirse en jazmines cuando el tiempo hace su trabajo.
Devueltas las imágenes a su lugar de origen, dejan de ser cuadros y se distancian de paredes y museos. (p. 71)

En el lúdico y alucinante "Textos para hacer memoria" (1979), se nos propone un juego en el que el yo poético es interpelado por el yo autor. Dos voces, dos sensibilidades, que no son sino un contemplarse delirante ante el espejo de la palabra en el que ambos terminan fundiéndose en uno:

Ven
encontrémonos en la lengua
necesitamos palabras para golpear
están sordos los ejecutivos y viajantes
los industriales y políticos. (p. 43)

Publicado al cerrar la década de los 70, este texto es anticipo y manifestación de lo que sin duda eran los síntomas de aquella canción de la modernidad, que al excluir al sujeto más bien lo tornó su víctima; el depredador capitalismo lo que hizo es ir preparando el camino para lo que sería el reino de la implacable e individualista Era neoliberal que estallaría en los 80. Años que se dio en llamar eufemísticamente "la década perdida", aunque ahora sabemos para quienes nunca fue perdida y en la que a todos se nos pretendió ensordecen con la idea, incluso, de que lo único que contaba eran las leyes del mercado, para las que tener o discutir una identidad como sujeto y país, simplemente no era un bueno negocio.

De ahí que estos versos de Pazos (del "Textos para hacer memoria"), terminan por ser, como todas las piezas que integran este complejo, heteróclito y hermoso, por sus grados de dolor y de gozo, libro, anticipación y advertencia:

que nuestras palabras se vuelvan uñas
tenemos que raspar las suaves envolturas
de los cerebros. (p. 45)

RAÚL SERRANO SÁNCHEZ

ÁREA DE LETRAS,

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR,

SEDE ECUADOR

QUITO, MAYO DE 2011