

**Palabras para retomar la aurora,
la poética de Rubén Astudillo y Astudillo**

Juan Carlos Astudillo Sarmiento
Casa editorial, GAD Municipal
Cuenca, Ecuador
tugastudillo@gmail.com

Resumen:

Rubén Astudillo y A., es uno de los grandes escritores latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX. Su obra poética constituye el testimonio de un creador consciente de la importancia del lenguaje en sus posibilidades como forjador de pertenencias, de identidades.

Poesía universal, aborda los inmemoriales cuestionamientos del hombre: Dios, el Amor, la Muerte, la Identidad y el Ensueño de la infancia. Sin embargo y ante la carencia de estudios que aborden su poética, es necesario emprender la búsqueda que comunique la totalidad de su obra (desde su primera publicación, en 1957, hasta su obra póstuma, del 2005), y, para hacerlo, propongo una interpretación temporal y una organización periódica (que busca, además, exponer los hilos temáticos que tejen su poética) en 3 etapas: Poesía primera: A tientas sobre una voz, Poesía segunda: Tiempo de transición y Poesía tercera: Palabra de madurez lírica.

Palabras-clave: poesía ecuatoriana; modernismo; vanguardias; posmodernismo; contemporaneidad.

**Words to retake the dawn,
The poetry of Ruben Astudillo y Astudillo**

Abstract:

Rubén Astudillo y A., is one of the great Latin American writers of the second half of the 20th century. His poetic work continues the testimony of a creator aware of the importance of language in its possibilities as a forger of belongings, of identities. Universal poetry, addresses the immemorial questions of man: God, Love, Death, identity and the Dream of childhood. However, and given the lack of studies that address his poetics, it is necessary to undertake the search that communicates the entirety of his work (from its first publication, in 1957, to its posthumous work, in 2005), and, to do so, I propose a temporal interpretation and a periodic organization (which also seeks to expose the thematic threads that weave his poetry) in 3 stages: Poetry first: Groping over a voice, Poetry second: Time of transition and Poetry third: Word of lyrical maturity.

Key-words: Ecuadorian poetry; modernism; avant-garde; postmodernism; contemporaneity.

Fecha de recepción: 09/ 07/ 2020

Fecha de aceptación: 05/ 02/ 2021



1. Una forma

Abordo el análisis crítico literario como parte intrínseca de su creación, como lo han expuesto, entre otros, Guillermo Sucre, Saúl Yurkievich y María Augusta Vintimilla: el aparatage crítico en tanto forma de acceder a los sentidos de una obra, no desde una búsqueda unívoca sino desde la entrega hacia y en el lenguaje de la misma.

Guillermo Sucre (1972) nos plantea un diálogo con la obra en estudio, con “su verdadera naturaleza simbólica y múltiple” (260). Supone, además, una suerte de resonancia con la palabra estudiada, una aventura literaria que revive el texto leído mediante la re-interpretación del mensaje poético. Yurkiewich, por su parte, aborda la crítica “con todas las facultades en vilo, no sólo la intelectual, también la sensitiva, la intuitiva, la imaginativa (...) una explicación pero sin desligamiento distanciador, una dilucidación por identificación gozosa, por participación hedónica en el mismo juego” (1997: 7); y, Vintimilla (2020) propone una crítica comunicativa, que centra su esfuerzo en entablar diálogos entre el lector crítico y otros posibles lectores, entendiendo la obra como una infinita posibilidad: “antes, la crítica pensaba que cada libro tenía un sentido oculto y que la tarea del crítico era abrir esa caja y buscar en dónde estaba ese significado secreto. Pero eso no es cierto (...) un libro es una máquina de producir sentidos” (32).

Por otro lado, acudo a Gastón Bachelard (1997) en lo referente al ensueño y la realidad de los espacios, la imagen poética y la imaginación como fuente creadora de rizomas, conceptos que acuden a la hora de pensar sobre algunas imágenes recurrentes en la obra de Astudillo y A, enmarcadas en la idealización de la infancia, la vieja casa familiar y la construcción de espacios que habitan la memoria. El pensamiento de Nietzsche será iluminador para abordar los cuestionamientos sobre la construcción de la divinidad, su búsqueda y negación desde una realidad subjetiva, interpelada por la palabra.

Por otra parte, complementaria, encontramos en la teoría crítica de Octavio Paz (1974), sobre todo en sus “campos de afinidades y oposiciones” (440), la necesidad de procurar un panorama lírico de la poesía (en este caso) ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX, en donde se sitúa la obra que analizamos, para lo cual atendemos a Hernán Rodríguez Castelo, Iván Carvajal, Jorge Dávila Vásquez, María Augusta Vintimilla, Edwin Madrid y Rosa de Bastida, reconocidos críticos ecuatorianos.

De esta manera, iniciamos el recorrido procurando generar un panorama de la poesía ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX, atendiendo a esa función de la crítica en cuanto la llamada a generar diálogos entre las obras para encontrar sus líneas de continuidad y de ruptura, ya que aunque “las obras literarias están ahí (...) no nacen de la nada (...) nacen dentro de un campo



literario cultural-histórico concretos (Vintimilla, 2020: 44, citada en Astudillo, *Las voces que cuentan*) que es en donde debemos insertar la obra de Astudillo, que inicia, precisamente, al partirse el siglo.

2. La poesía ecuatoriana de la primera mitad del siglo XX: el contexto

La poesía ecuatoriana del siglo XX empieza con un desliz cronológico, al igual que la latinoamericana. Hernán Rodríguez Castelo, en *La lírica Ecuatoriana Contemporánea* (1979) nos recuerda esa suerte de dependencia tardía que la literatura latinoamericana y ecuatoriana han vivido con respecto a los movimientos artísticos de Europa, razón por la que, según el autor, nuestro modernismo llegaría ya bien entrado el siglo XX de la mano de los autores de la Generación Decapitada, y sus latentes influencias rubendarianas. Además, y como anota Vintimilla, el modernismo literario responde a una era marcada por el desarrollo industrial en sociedades que, merced a su crecimiento y “modernización”, viven un determinado estado de conciencia, estado que difícilmente podría ubicarse en nuestra realidad: “Quizá en este punto se expresa una de las paradojas de nuestra particular forma de modernidad: el abismo entre una modernidad vivida más como una experiencia cultural que como condición objetiva de la existencia” (1999:16). Y es que: ¿qué modernidad podía vivirse en el Ecuador de la primera mitad del siglo XX, específicamente en las cuatro primeras décadas? (Vintimilla 1999)

Esta “modernidad cultural”, entonces, generaría los grandes poetas del período: Ernesto Noboa y Caamaño, Humberto Fierro, Arturo Borja, Medardo Ángel Silva, Alfonso Moreno Mora y José María Egas, quienes acogen con claridad “los refinamientos estetizantes del modernismo y procuran crear un ámbito en donde cualquier lujo tenga su lugar natural...” (Rodríguez Castelo 2004:11), rescatando –en extremo- el subjetivismo del romanticismo y, a la vez, la “contención formal y condensación lírica” (Rodríguez Castelo 2004:11) del Parnasianismo, tanto como “el arte de la sugestión, las extrañas resonancias (y) los ambiguos silencios” (Rodríguez Castelo 2004:11) del Simbolismo.

Cuanto por la musicalidad y sonoridad de sus versos, así como por la temática de corte más bien oscuro, trágico diríamos, como eco del aire intelectual que respiraban sus lecturas preferidas, a saber: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine y otros grandes del siglo que los precedía, nuestros modernistas inauguran la futura expansión de la experiencia poética en el país.

Jorge Enrique Adoum (1990), en *Poesía Viva del Ecuador* nos dice: “Rasgo distintivo del modernismo en América fue trabajar con el lenguaje y explorar todas las posibilidades del castellano (...) pero en Ecuador iba a ser la generación posterior a la de los modernistas la que lograría para la poesía una nueva orquestación de una lengua que, tras haber sido ajena durante algunos siglos, era ya nuestra en el habla urbana. E iba a ser nuestra también en la poesía” (13).



Para continuar este recorrido afirmamos, con Rodríguez Castelo, que nuestro modernismo, de corta y apasionada existencia, abrió los caminos y direccionó la poesía ecuatoriana del siglo: “entrega total al quehacer poético, celoso respeto a la autonomía del arte y absoluta fidelidad a los requerimientos interiores del poeta” (2004: 15).

La poesía ecuatoriana del período en mención, tras esa luminosa y corta estancia, buscaría una apertura hacia nuevas formas y sentidos en lo que llegaría a ser nuestro posmodernismo, el mismo que, y de la mano de la narrativa de los años treinta

propiciaron la inserción de la literatura ecuatoriana en las tendencias contemporáneas de Hispanoamérica y más ampliamente en el movimiento cultural de Occidente (...) y preparan el terreno de la escritura literaria para las nuevas empresas poéticas que advendrán en las décadas siguientes (Vintimilla 1999:12).

Son tres los grandes poetas posmodernos que debemos recordar ahora: Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero y Alfredo Gangotena.

La actitud de estas nuevas generaciones, ante las herencias acarreadas -y el fracaso de la modernidad en cuanto sistema social y modelo de vida-, fue clara en su intención de ruptura para con las “ataduras” que el modernismo tendía sobre estos poetas; la misma que, a decir de Rodríguez Castelo, se libró –básicamente-, en dos frentes: el primero sería la posibilidad que abrieron las vanguardias, los “ismos” de la Europa de pos guerra (el Futurismo italiano, de Marinetti; el Dadaísmo y el Surrealismo franceses, de Tzara y Bretón, principalmente, que encontraron sus ecos sur-americanos con el Creacionismo chileno de Huidobro y el Ultraísmo argentino de Borges –en nuestro país serían, en solitario: Hugo Mayo, su poesía y sus revistas, los importadores de esta nueva forma de ser y escribir-), posibilidad que, esencialmente, defiende una posición mágico-sagrada de la vida, “en oposición a la sordidez en que está sumida la existencia del hombre actual” (Pellegrini 2006:18). La otra opción, el otro camino para escapar del ensimismamiento, sería un regreso telúrico y político, es decir, un interés “real” a partir de la “realidad”, un poetizar las circunstancias del hombre social y sus peligros, por decirlo de alguna forma, fortaleciendo la voluntad de ruptura para con la estética anterior: “En el Romanticismo y el Modernismo se concedió poco lugar a las cosas y la tierra, y estas servían solo de ocasión para probar la maestría del lenguaje, efectuar juegos musicales o presentar la decoración de fondo del poema” (Carrera Andrade. Citado por Rodríguez Castelo 2004: 16).

Así, con nuestro posmodernismo los caminos se ensanchan, se bifurcan, se liberan, precisamente, en esa búsqueda de “libertad”, en esa necesidad de nombrar las cosas, de apoderarse de nuestra realidad, de ejercer esa “pasión adánica”, como la llamaría Guillermo Sucre. Asumida esta herencia, los poetas venideros –aquellos que pueblan nuestra contemporaneidad- extienden algunos



de los caminos ya transitados, aportando, fundamentalmente, nuevas “formas líricas para la denuncia política y el humor” (Rodríguez Castelo 2004: 27); para los resquicios psicológicos del hombre contemporáneo, los desmanes del orden social establecido, la desolación existencial, la confrontación con Dios y en fin, las eternas búsquedas del hombre, y sus nuevas, es decir, aquellas que el tiempo y las realidades de aquél presente reclamaban ser dichas en la voz de sus poetas.

De estos períodos, tanto de transición como de contemporaneidad, debemos destacar los nombres más representativos de la lírica del Ecuador: César Dávila Andrade, Augusto Sacoto Arias y Nelson Estupiñán Bass, en primera instancia, y a sus sucesores, los contemporáneos de la generación del 50, de entre los cuales deben ser mencionados: Jorge Enrique Adoum, Hugo Salazar Tamariz, Jacinto Cordero Espinoza, Carlos Eduardo Jaramillo, Fernando Cazón Vera, Efraín Jara Idrovo y Euler Granda.

Hasta aquí un brevísimo recuento de la poética ecuatoriana transcurrida en la primera mitad del siglo XX. La intención de la misma es la de contextualizar la aparición de una voz que, hacia finales de la década de los 50’s, se incorpora a las temáticas ya planteadas por esta tradición a través de una radicalización del uso del lenguaje y la búsqueda de una forma propia de construir-se a través de su obra.

La poesía de Rubén Astudillo y A., en este sentido, irrumpe en la literatura ecuatoriana - brevemente reseñada- para articularse como una de las voces más representativas de la misma, en la segunda mitad del siglo pasado.

3. Rubén Astudillo y Astudillo

Rubén Astudillo y Astudillo¹ es uno de los más significativos exponentes de la literatura ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX. Siglo de grandes cambios, de muerte y renovación, de utopías, de temores, de un intenso frenesí en la producción artística y su búsqueda de nuevos lenguajes; de sucesos, de realidades: Europa, que había sufrido los horrores de las dos guerras (las vanguardias artísticas naciendo sus universos de evasión, en algunos casos, de negación o de búsquedas de nuevos derroteros del quehacer humano, en otros); Estados Unidos y la antigua U.R.S.S., la caída del Muro de Berlín, los largos años y la tensión mundial de la Guerra Fría, Vietnam y Corea, el comunismo o el anti-comunismo latinoamericano, la Revolución Cubana, las dictaduras, golpes de estado, revoluciones y, en fin, los años caóticos que marcarían el quehacer artístico/literario a nivel mundial y (por obvio que resulte decirlo) latinoamericano.

¹ El Valle, 1938, Cuenca, 2003.



La crisis de la hegemonía liberal en Ecuador, el movimiento obrero, el nacimiento de grupos guerrilleros de izquierda, la Junta Militar y la posterior democracia constitucional del período inaugurado por Roldós, serían el trasfondo o las circunstancias (Rosa de Bastida 1994) -a brevísimos rasgos- para leer la obra de Astudillo y A., que nos invita a entrever esos mundos tortuosos, lacerantes y-o de lumínica ternura que intenta e inventa el escriba, como reflejo íntimo de un mundo terrible y maravilloso, del sentir profundo y personal de una de las voces más importantes de este país: “el poeta absoluto del grupo generacional de su ciudad, y uno de los mayores del Ecuador” (Dávila Vásquez 2003: s/n).

Creo pertinente anticipar una convicción que articula este texto: a su lírica debe asistirse como a una indivisible totalidad, siguiendo la línea de lo expuesto, otra vez por Paz, quien resalta que la labor de la crítica es construir la producción de un escritor en una “obra”, mostrando las relaciones íntimas de sus textos, marcando sus pasos, sus momentos, sus ritmos, influencias (si se permite la palabra) y escenarios tras los cuales se desarrolla; es decir, instaurar la unidad orgánica de una obra poética, comunicarla consigo misma y con las demás.

4. Una propuesta de lectura

La temática de Astudillo es simplemente el hombre, con sus dolores y sus júbilos, con sus avatares y con sus alegrías... (Noboa Arízaga 1960: s/n).

La voz poética de Rubén Astudillo y Astudillo, como diría Francisco Delgado Santos (1995)

es una de las más altas (...) de nuestro país. Caracterizada por un hondo desgarramiento vital, un sentimiento de desolación que bordea la tragedia y por una temática que discurre entre la ternura, la sensualidad y la blasfemia, ha escrito páginas antológicas en la literatura ecuatoriana contemporánea. (s/n).

En las líneas que continúan procuramos delinear una posible lectura para esta obra y su universo lírico en constante gestación, para lo cual, consideramos pertinente dividirla en tres etapas:

1. Poesía primera: A tientas sobre una voz (1957 - 1963).
2. Poesía segunda: Tiempo de transición (1968 - 1973).
3. Poesía tercera: Palabra de madurez lírica (1982 - 2005).

5. Poesía primera: A tientas sobre una voz

En esta etapa, que agrupa cuatro de sus publicaciones², encontramos, como rasgo común, una expresión neorromántica -sobre todo en los dos primeros: *del Crepúsculo* y *Trébol Sonámbulo*-, para

² Las obras son: *del Crepúsculo* y *Trébol sonámbulo*, de 1957; *Desterrados*, de 1960 y *Canción para lobos*, del 1967.



luego descubrir una poesía vanguardista, íntimamente relacionada con el existencialismo francés (*Desterrados* y *Canción para lobos*). Una suerte de evolución que se mira más como un corte que establece distancias entre sus primeros y juveniles poemarios y la secuencia que encuentran, abrupta, con los dos que los suceden: versos sonoros, modernos, románticos, frente al encabritamiento y la arritmia que exponen sus sucesores. Sin embargo, en estos dos “precozes” poemarios podemos encontrar la semilla de lo que a futuro significaría su universo poético.

Así, en *del Crepúsculo* encontramos reminiscencias directas de los temas que volverían una y otra vez dentro de su obra: la madre, la ausencia, el campo, la amada... claro que tratados desde una evidente influencia nerudiana; con versos claros, simples, en los cuales tienta sus primeros “juegos” con la palabra: “Venías de tu intacta latitud de alabastro / en un balandro de agua” (Astudillo 1957: 5).

En 1960 se publica *Desterrados*, poemario en el que, junto con *Canción para lobos*, de 1963, Astudillo y A. se muestra como un poeta social, “testimonial” como él mismo dijera:

Escribo
por los que
están
Conmigo
(...)
Por los que nos tocó
llegar
a la hora
Trece
(1960: 55)

Y continúa:

vengo a compartir con vosotros
la ración
de mis versos... a sentarme
una tarde
junto
a vuestra tristeza
(1960: 57).

Versos fuertes en los cuales, mediante metáforas estrepitosas, una decidida violentación del lenguaje, la espacialización del texto –lo cual sería una constante en su poesía- veloces metáforas y cambios bruscos del ritmo poético; conseguiría construir lo que podría considerarse una de las obras principales de este período de la literatura nacional: *Canción para lobos*, en donde se explora uno de los ejes fundacionales de la poesía de Astudillo y A.: la figura de la divinidad.



*Oración para ser dicha aullando, o tercer intento de salvación*³ (de *Canción para lobos*), se convierte en un grito inaugural en el que podemos rastrear esa tensión de las palabras que buscan nombrar la ausencia del Dios añorado; así como quemar los vacíos del dios que no es más que el horror humano y la sinrazón de cuanto siendo, debería no ser:

cuánto deben dolerte los
mundos que no hiciste; los trapos de color
en donde
te han podrido; y, el aire consagrado
en donde tanta peste te
sobrapesta el agua (...)
lo malo es que no existes; yo tengo
esta evidencia y me ahogo gritándote
por la falta
que me haces
(35)

La figura de Dios es una sombra constante que acompaña y alimenta los temores, las fascinaciones y los encuentros entre el ser y aquello que busca, lo cual, para ser aprehendido, debe ser objeto de negación, de olvido, de distancia.

La razón final del poema, su movimiento constante, se resuelve en la posibilidad que pretende y juega en este laberíntico ritual de negaciones y llantos, de increpaciones, alaridos y quebrantos; del grito que fundamenta su existencia en la fuerza de su eco, que lo confirma, lo devuelve, lo cristaliza: “si hubieras, qué bien nos llevaríamos / contigo por / hombres, por solitarios, por abandonados...” (37).

El tono de búsqueda, de indagación, abre la circularidad del texto que, si bien principia en la aseveración de la invención de dios, el “limosnero / de nombres y de preces”, por parte del hombre, continúa con la invocación hacia ese nombre⁴ que busca ser re-bautizado, para aproximarlos, para hacerlo real:

³ G. Arango y E. Cardenal dijera, respectivamente: “Yo creo que los poetas nuevos somos religiosos, forjadores de una nueva fe (...) Lo veo en ti, Rubén, en tu “Oración para ser Dicha Aullando”, que restaura la ternura y el terror de los viejos furores sagrados del espíritu apocalíptico” (Astudillo 1968: 26); “Tú también estas buscando a Dios, como lo dices bellamente en tu poema -ORACIÓN PARA SER DICHA AULLANDO- en medio de lo que tu llamas tu incredulidad –llamándole el no existente- pero tal vez no es sino otra manera de llamar a lo que los místicos han denominado “La oscuridad de la fe” (...) En esta ocasión, únicamente quería comentar estos aspectos místicos de tu poema, que aparentemente es ateo” (Astudillo 1968: 27)

⁴ Esta idea de la divinidad bautizada –creada y sostenida- por el hombre, se repite en varios momentos de su obra, como en el que sigue de *El crepúsculo de los Dioses*: “Los dioses que sobreviven en / su destierro gracias a quien / los sueña y / cuidan la celeste / memoria de su sangre...” (Astudillo y A. 1994: 18); o este otro, de *la larga noche de los lobos*: “Nos dolía inclusive el que se quede huérfano; / con nosotros caídos al / osario, quién para que le nombre ...” (Astudillo y A. 1973: .48).



con otro nombre te dibujara al mundo:
el que te han puesto
debe dolerte mucho. Pesarte a cuchillazos. Y a
terrores.

con nosotros
conocieras el
nombre de todas las palabras
(35).

La humanización de la divinidad, como Guillermo Sucre la comprende a partir de Vallejo⁵, propone al hombre como su igual y quiere construir esa nueva religiosidad en donde lo humano se vuelve divino o, mejor, lo divino deviene mundano. El poeta reconoce la dualidad platónica y desde el gobierno de las ideas proyecta el poder de las palabras, del Verbo creador que se desprende de la razón y del nombrar las palabras, aquello que existe al margen de cualquier voluntad divina.

La circularidad espirálica del texto se clausura cuando, tras haber puesto en duda la existencia de ese algo más allá del hombre y tras haber divagado sobre la posibilidad de los pasos de ese Otro; vuelve sobre la vacuidad del intento para concluir en una suerte de elegía sacra y fatalista, patética si se quiere, que termina en desbordar la tensión que no encuentra remanso en el cataclismo del poema: la muerte de Dios anunciada por Nietzsche, ese ejercicio de vital desdoblamiento del intelecto que se reconoce por sobre la fe y reclama la autoría del mundo, su timón y desolación futuras.

En esta primera etapa encontramos como motivo fundacional la búsqueda iracunda de la figura de Dios traída desde la tradición judeo cristiana frente a la certeza de su ausencia traída desde el existencialismo. El poema o, mejor, el acto poético sirven como catarsis entendida como el acto por el cual el pensamiento es capaz de encontrar nuevas formas de nombrar la realidad, revirtiendo la relación de ausencia entre una divinidad ausente, lejana y la humanización de la misma, vuelco que concibe la potestad del ser humano sobre su propia experiencia, resumida al día a día, al desacralizar los actos y las cosas.

6. Poesía segunda: tiempo de transición

En la segunda etapa encontramos *Las elegías de la carne* (1968), como para comenzar, efectivamente, esta transición. Y es que el poemario representa la búsqueda de un nuevo tono, una nueva expresión.

⁵ “El tema de Dios es aquí central. Son evidentes las imprecaciones e increpaciones de Vallejo contra él [...] pero quizá no sea errado encontrar en esas réplicas otra forma de religiosidad: convertir al hombre en Dios [...] la humanización, pues, de la divinidad...” (Sucre 1985:120)



Claro que el texto está construido con el mismo ímpetu, el mismo estilo de *Canción para lobos* (Rodríguez Castelo 1979) y la elegía se compone por el hombre, para el hombre. Empero, al decir que es un poemario que marca la transición, significamos que la palabra, en éste, se fortalece, se libera, se resuelve dentro del poema mediante “pasajes de rara intensidad, donde alternan la metáfora transparente y la expresión de cruda desnudez” (Rodríguez Castelo 1979:425).

El dolor, su desolación, el des-encuentro y la tristeza caminan los versos del poemario que, crudo, construye sus elegías sobre el cuerpo amado, sobre la libertad, sobre la certeza de los paraísos perdidos entre el sexo y el olvido, entre la pasión y el escarnio, entre la soledad y el recuerdo que la sostiene. Poemario de transición, *Las elegías de la carne* es, quizá, el extremo de un tiempo, de una visión que se detiene sobre el misterio, hasta ahora, ajeno, o por lo menos distanciado, del cuerpo de la amada: su sexo.

En la poesía de Astudillo y A. asistimos a una búsqueda de pertenencias que, en su camino, arroja imágenes largas, poderosas y, en ocasiones, vacilantes; dispuestas entre la identidad, la memoria y la amada –a brevísimos rasgos-; pero con la publicación de *Las elegías de la carne* se abre y se cierra un período, ya que, ni antes ni después trató el poeta el acto amoroso con la intención e intensidad con la que encarna estos versos: cortos, atezados, capaces de imágenes resueltas entre el onirismo de su textura y la unívoca significación de los elementos, a su vez, diluidos:

Tendida te recuerdo, como un charco de ron
sobre la yerba, y todo el aire
como una bocanada
de chesterfield besándote
(1968: 5).

Luego de la intensa aventura erótica sobre lenguaje en las “elegías” se publica, en 1969, *el Pozo y los Paraísos*; un extenso y desaforado poemario en donde la búsqueda destapa resplandores que marcan la poética del autor que forja, a partir de este libro, una suerte de triada junto a *La larga noche de los lobos* y a *El presente tomado*, publicados en 1973.

Así, en *el Pozo y los Paraísos*, asistimos a una exploración simbólica que, aunque oscurece los sentidos dentro del poema, proclama la intencionalidad del escriba de (d)escribir su experiencia de la “realidad” a través de un lenguaje cifrado. El tema de la divinidad vuelve a ser central en esta trilogía pero, su trato, dista del testimonialismo del que hablara Astudillo para incluirse en una suerte de lenguaje argótico, iniciático, que procura develar a través, precisamente del velo, las incógnitas profundas a las que invita la palabra.



En *La larga noche de los lobos*, de 1973, la voz lírica se resuelve en un entramado de tensiones que ubican al lector dentro de un *tempo*, un frecuencia de desesperanza que procura sumergirnos – lectores- en esa profundidad incandescente que resulta el libro; es decir, el libro procura construir su ambiente mediante la densidad y, a veces, la violencia de sus imágenes, más la imposibilidad –que, en realidad, es una infinita cadena de posibilidades- manifestada por el símbolo, tan importante en esta etapa de su obra.

Así, las cinco partes que condensan el poemario comienzan con Los Martillos, en donde, la voz lírica nos delinea la muerte de un Dios que significó “Todo mientras / nadie sabía dónde estaba ni quien era...”; un Dios que fue

el trueno y las pampas de
trigo de los astros: soles y piel; rebaños y
galaxias; cargas de luz en explosión
sumisa: en procesión
(19)

Un dios que, sin embargo, “a la hora de / caer, bajó menos que un pájaro al patíbulo...”(19). El texto se inaugura –entonces- declarando la muerte de ese Dios:

Matarle a Dios fue fácil: fue una dosis de audacia.
Otra
de furia. Otra más de
sospechas.
(21).

La muerte de Dios llega porque el hombre, abatido, empieza a ser él; es decir, el mundo es (d)el hombre y desde entonces Él no tiene más cabida. Pero esta relación se complica en cuanto la idea de Dios ha sumido al hombre en una suerte de vacío, en donde el ser pierde, vencido, ante la idea de ese alguien sobre quien descansar los caminos:

Sin embargo, quién nos bajará
ahora. Dónde estará
la huella que dejamos. El corte
y las señales. Con quién. Cuando
lo haremos
(35).

La evidente resonancia de Nietzsche (s-f) en estas palabras se vuelca en varios momentos del pensamiento del filósofo alemán, sobre todo en *El Loco*:



¿qué hemos hecho para desprender la tierra de su sol? ¿hacia dónde se mueve ahora?
¿Hacia dónde iremos nosotros? (...) ¿No caeremos continuamente? (...) ¿No erramos como
a través de una nada infinita? La grandeza de este acto ¿no es demasiado grande para
nosotros? (s/n)

En la segunda parte, La Horca, la conciencia desde la que habla el yo poético reflexiona sobre la muerte
acaecida y la nueva libertad -“sobre el revés de la experiencia...” depositada en el hombre. Mas, al
finalizar el poema se advierte una suerte de nostálgico/temeroso arrepentimiento, un nuevo escrúpulo
que despierta tras la contemplación del vacío: el de enfrentar la existencia en soledad.

En la cuarta parte: El Vacío, el espacio que es el poema se vuelve aún más hacia sí mismo,
quebrando la sonoridad del verso en una suerte de estridencia textual:

Esta es la noche muerta de los ácidos; la túnica de
cal; y el ojo
del ciempiés que se serpienta (...) Un cielo
encabritado se endominga en el fango
(65,66);

y habla desde la tristeza de quien avizora la noche larga y enemiga, desde los pasos que vuelven para
aplastarla, para negar las luces innecesarias, la soledad y el quebranto: “somos un árbol triste en
medio del vacío y los ladrones (...) Tal vez fuera mejor hacer las pases. Reunirte (...) Volver de nuevo al
/ uno y perdonarte el perdón que nos debes” (69,70) termina diciendo la voz que, ante el final, busca la
compensación del tiempo perdido en batalla, sobre la cual se levanta para iniciar la quinta y última
parte del poemario: El Resplandor, que, hija del momento y la aprehensión, comienza celebrando la
certeza de los ciclos y su luminosidad auroral, como cifrando en ellos un orden que escapa del
entendimiento racional en el que se había depositado la confianza, como re-conociendo en la
naturaleza idílica y familiar la forma de abandonar el desencanto:

Las horas y las capas de verde de los árboles no
corren
porque sí
ni son gratuitas las mareas del alma
(75).

“Visión contemporánea de génesis, éxodo y paraísos” decía Rodríguez Castelo (1979: 426) a propósito
del poemario. Visión del hombre, por el hombre y para el hombre, el poema se levanta como un canto a
la odisea del ser contemporáneo, sus certezas y los inciertos fundamentos que las sostienen; y al final



la memoria y el regreso fundacional a las raíces telúricas de la infancia personal y colectiva como rito, expiación, un volver al Ser desde el ser y su búsqueda constante, la que sostiene el mundo: “¿quién necesita a Quién / en estas horas? (...) Somos el / surco paridor y el horno” (78).

Nuevamente podemos volver a Nietzsche (s-f) para reflejar la búsqueda que destina el juego entre la memoria, el tiempo y las raíces como una catapulta para afinar certezas: “no hubo nunca un hecho tan grande y quienes nazcan después de nosotros formarán parte, a causa de este hecho, de una historia más elevada que todas las historias que hubo nunca hasta ahora” (s/n).

En 1995, Astudillo y A. publica un poemario doble compuesto por *Los Himnos del Crepúsculo* y por *El presente tomado*, éste último escrito en 1975 y es, precisamente, el que cerraría la segunda etapa de su producción desde un canto a la vida, a la poesía, al dejar ir los temblores dicotómicos a favor de una unicidad fundamentada en la concepción del presente en cuanto realidad única, en cuanto encuentro final: “la vida es bella / hasta el temblor de los rumores metafísicos / o más allá...” (1995: 40).

Pero este encuentro no fue gratuito. Esta convicción de seguir caminando es el resultado de la batalla librada y gozada, de los continuos desencuentros e imposibilidades... porque la única manera de encontrar la luz es haberse adecuado también bajo la sombra; porque la única forma de vencer al vacío es habiendo dado el salto y caído “setenta veces siete”:

Porque aposté en la rueda de ser feliz
hasta quedarme sin corazón
donde enterrar el nombre...
... tengo derecho
para escribir este poema, ahora
(1995: 11).

El texto se construye, además, como una suerte de poética que se establece a partir de las lecturas que decide compartir, no gratuitamente: Valery, Guide, Whitman, Maiakovski, Gerbasi, Perse, Bretón, Claudel, Hikmet y Rilke -entre otros- con quienes edifica los versos que concluyen al decir:

Mientras haya un mañana para
volver a ver el sol
la vida es un manojito de puentes y
de velas solares
(38).

Es indispensable destacar el cambio que sucede en la concepción de la divinidad en esta poesía, desde un aguerrido, iracundo ateísmo afinado en el existencialismo hacia un misticismo sostenido por la



experiencia del presente, a través de la reconstrucción de la memoria mítica/familiar, como veremos en la siguiente sección.

7. Poesía tercera; palabra de madurez lírica

Pasó casi una década desde la publicación de *La larga noche de los lobos* para la aparición del libro *Poemas*, en 1982. Años de silencio lírico en el cual se puede percibir una consecuente madurez de la voz que, en este recorrido sostenido, uniforme, espléndido, trata los temas fundacionales de su poesía mediante cuatro o, mejor, mediante “un canto sinfónico que rescata cuatro espacios vitales del corazón del hombre (...) sublimados por la magia de la poesía” (Santos, en Astudillo, 1995: s/n).

Es sabido que en la poesía ecuatoriana de la segunda mitad del siglo veinte no pocos son los escritores que fundamentaron su labor en “construir mitos historicistas como horizonte de su fabulación poética” (Carvajal 2005: 195); ya sea por una pasión “telúrica” o una “voluntad cívica”. En este sentido, Rubén Astudillo y A. procura generar su sentido de pertenencia en la tierra a través del pequeño terruño donde nace el ensueño de la primera infancia y que, como diría Bachelard (1997): “es ciertamente más grande que la realidad” (46).

Nombrar dicho espacio, entonces, comportaría una compleja y delicada sucesión de tentaciones que dibujen, que canten el nombre añorado, la palabra que immortalice la memoria ancestral, cósmica, el mito de origen: “Tiene un nombre de lago / vegetal; o, de acuario / de largas llamas verdes...” (1982: 15). Astudillo y A., procura immortalizar el nombre del terruño-infancia, es decir, bautizar los fundamentos sobre los cuales edificar su obra:

Tierra del equilibrio solar, mientras
las nubes le llueven cabelleras acuáticas y
rayos desenvainados, ella le siembra al
cielo sementeras de pájaros y yerbas doradas
por el yodo de los huesos que duermen, como
lanzas en guardia, debajo de las cúpulas de
fuego de las rocas
(16)

Debemos hablar ahora de una suerte de subdivisión en esta tercera etapa de la obra de Astudillo y A. ya que, dentro de la misma, encontramos una segunda trilogía de obras que apuntan en una misma dirección, llegando a una meseta extendida sobre el horizonte de la contemplación de quien busca – entre palabras-, las respuestas, o las preguntas, a las razones de la experiencia. De 1993, la *Celebración de los Instantes*, nos trae las reflexiones del poeta en torno a las preguntas que han cobijado a la poesía moderna: Dios, el Tiempo, la Palabra, la Muerte, etc.



Celebración de los instantes se escribió –mayoritariamente– en China, y sus versos están plasmados de paisajes, de colores, de vibraciones “ajenas” que parecen buscar el encuentro –paradójicamente– en el que se fundan, y de este intento nacen versos calmos, reflexivos, lo que marcaría el tono de las publicaciones posteriores, como el *Crepúsculo de los lobos*, de 1994, en donde leemos: “La hierba y las estrellas a su / modo / definen la eternidad” (23).

Mas, atento a esa transparencia cíclica y la incapacidad de ser dentro de este juego de presencias –que es el Tiempo–, el hombre fundamenta su continuidad en la Memoria, única capaz de congelarlo y el poeta descifra (¿o cifra?) entre sus palabras, ese instante que sigue siendo más allá del mezquino tiempo humano y su incapacidad: “vuelto al revés del tiempo, mi alma camina / maravillada / por los antiguos espacios de su Ser” (1993: 12). La experiencia que develan el lenguaje y la contemplación, la posibilidad de fluir en el presente continuo abre en su poética una suerte de misticismo que complementa, como decíamos líneas atrás, la búsqueda de lo divino ya no en la figura de un Dios sino en la posibilidad infinita de lo divino. Esta búsqueda que inicia en la certeza de lo observado se vuelve hacia la divinidad del pasado idílico, de la pertenencia y del poder del lugar propio en donde el Ser es capaz de volver a ser:

de todos los milagros la Memoria es
el único que nos
permite contemplar nuestra
propia alma mientras se deshace.
Y rehacerla
(19)

En 1982 Rubén Astudillo y A. había publicado el poema “De la tierra el fuego y los recuerdos”, en el cual –como se vio con anterioridad– nombra a su pueblo y todo lo que el mismo significa en una suerte de mito fundacional para su poesía:

(...) viven allí
los Hombres de
mi Pueblo. Edifican
los nombres con
los que se designan a ellos mismos
y a
sus
cosas
(26).



dónde está Dios y cómo amarle. Gracias a tus
palabras y a la arena de rosas rojas
que me encendiste
hoy sé cómo se llama nuestro Dios (...)
ya sé
cómo llevarle conmigo a todas
partes. A donde

voy

conmigo

va

cantando

mi Pueblo...
(46)

Finalmente, en el 2005 se publica la obra póstuma *Regreso al sol negro*, compuesto por cinco secciones en las cuales, como diría Jorge Dávila Vásquez (2007):

encontramos magníficos cantos humanos al terruño, a la naturaleza toda y a la ternura..., como en el poema *Elegía y celebración de la casa tomada*: cálida pintura del hogar de la infancia, del paisaje querido y de lo cultural y lo humano que se funden en una gran totalidad lírica, con inmejorable maestría (s/n)

Regreso al sol negro es un poemario desigual que abarca distintos momentos, distintas aristas de la voz lírica que no lo concibió como tal (el poemario resulta de una recopilación realizada por uno de los hermanos del poeta) y que dejó un testimonio bifurcado entre varias posibilidades de las que se ocupó su palabra a lo largo de su obra.

Sin embargo, en el poema *Regreso a la montaña* asistimos a un (des)encuentro en donde la sonoridad tosca del lenguaje procura ambientar las palabras para el enfrentamiento que suscita la realidad de la “casa tomada”; leemos a Bachelard (1997): “Las casas donde vuelven a conducirnos nuestros sueños, las casas enriquecidas por un onirismo fiel, se resisten a toda descripción (...) La casa primera y oníricamente definitiva debe conservar su penumbra” (43).

El seco silencio de la tarde,
caía,
metálico,
sobre las hojas de los árboles y
el recuerdo
de un lejano rumor se movió,
casi
escondido, entre las ramas más altas... (...)
De pie ante la vieja casa



ahora
como encogida frente a los recuerdos
(2005: 101).

El poema desnuda el ensueño ante el cual se reconoce y abraza en la desolación de sus imágenes; la agonía del yo poético tienta su pertenencia disuelta en la nubosidad y añoranza de la infancia, en la pluralidad de los caminos que anuncian la sed de pertenencia que vuelve, una vez más:

Cuando cruzó la puerta, desde el fondo de la sala, le
recibió una antigua bocanada de aire. Es como si el
alma
del tiempo siguiera igual, pensó, y él era
parte de esa alma
(106)

El final del texto construido –como lo dijera, acertadamente, Franco Serrano⁶– en tres instancias, conduce al cierre de un ciclo:

Entonces
comprendió
que para poder vivir de nuevo
debía comenzar
a morir. Abrió la puerta de la casa. La que
daba a la laguna, y se fue muriendo
(107)

Un ciclo de asperezas, de diluciones, de búsquedas de pertenencias se cierra en el poema y en esta imagen que, claramente, pretende universalizar el vacío a propósito del lugar personal, de la casa onírica y el pasado, presente y vacío que significó. La infancia, la madre, el campo se fucionan en un espacio/destino en el cual las palabras se vacían habitando su infinita posibilidad.

⁶ “El poema se desarrolla en tres tiempos o instancias emocionales; en el primero, el personaje se encuentra frente a la casa rural y familiar, pero no entra en ella, se toma sus momentos de reflexión frente a la misma para vencer temores y añoranzas al escuchar voces repentinas de extrañas premoniciones desagradables. En el segundo tiempo se reúne con sus antiguos amigos, aquellos personajes reales casi de carne y hueso que vivían en sus libros y lecturas favoritas para recordar el tiempo maravilloso de la adolescencia y temprana juventud. Y, por último, en el tercer tiempo o final, luego de entrar en la casa, describe su encuentro con la muerte al abrir esa puerta que desde el interior le permite acceder a la laguna, bella recordación de la Estigia de la mitología griega...” (Franco Serrano, 2005: 12,13)



Poesía existencial, erótica, testimonial, mística, la obra de Astudillo y Astudillo enriquece la historia lírica del Ecuador a través de un recorrido sostenido de casi medio siglo de producción que exige nuevas lecturas, nuevas búsquedas a partir de los varios campos semánticos que permite su bibliografía y, para lo cual, esta aproximación se ofrece como un punto de inicio.

Bibliografía

- Adoum, Jorge Enrique. (1990). *Poesía viva del Ecuador. Siglo XX*. Ecuador. Libresa.
- Arango, Gonzalo (1968). "Epílogo". Astudillo y A., Rubén. *Las elegías de la carne*. Quito, EDICA: s,p.
- Astudillo y A., Rubén (1957). *Del Crepúsculo*. Universidad de Cuenca, Ecuador.
- ___ (1958). *Trébol Sonámbulo*. Universidad de Cuenca, Ecuador.
- ___ (1960). *Desterrados*. Cuenca, Universidad de Cuenca.
- ___ (1963). *Canción para lobos*. Cuenca, Cuadernos "Syrma" de Poesía.
- ___ (1968). *Las elegías de la carne*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- ___ (1969). *El pozo y los paraísos*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- ___ (1973). *La larga noche de los lobos*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- ___ (1974). *El presente tomado*. Antología. Venezuela, Universidad de Venezuela.
- ___ (1982). *Poemas*. Cuenca, Universidad de Cuenca.
- ___ (1984). *Poesía*. Antología. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- ___ (1993). *Celebración de los instantes*. Caracas, Ediciones: Del sol negro.
- ___ (1994). *El Crepúsculo de los Lobos*. Quito, LIBRESA.
- ___ (1994). *Resplandor Plural*. Antología. Quito, Antares.
- ___ (1995). *De la tierra, el fuego y los recuerdos*. Quito, Colección País Secreto.
- ___ (1995). *El presente tomado y Los himnos del crepúsculo*. Quito, CIESPAL.
- ___ (1997). *Celebración de los instantes*. China, World Affaire Press.
- ___ (2002). *Dos poemas dejados por la guerra*. Quito, LIBRESA.
- ___ (2005). *Regreso al sol negro*. Quito, LIBRESA.
- Astudillo, Juan Carlos. (2020). *Las voces que cuentan*. Ecuador. Universidad del Azuay.
- Bachelard, Gastón (1997). *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Carvajal, Iván (2005). *A la zaga del animal imposible*. Ecuador, PPL Impresores.
- Cardenal, Ernesto (1968). "Epílogo". Astudillo y A., Rubén. *Las elegías de la carne*. Quito, EDICA: s,p.
- Dávila Vásquez, Jorge (2003). *Evocación del Lobo*. Texto inédito.



____ (2007) *El negro sol de Astudillo y Astudillo*. Disponible en: <https://www.artecuador.com/literatura-el-negro-sol-de-astudillo-y-astudillo-55-4.html> Último ingreso: 24/07/21.

De Bastida, Rosa (1994). "Introducción". Astudillo y A., Rubén. *Resplandor Plural*. Quito, Libresa: pp. 7-65.

Delgado Santos, Francisco (1995). "Introducción". Astudillo y A., Rubén. *De la tierra, el fuego y los recuerdos*. Quito, Sistema Nacional de Bibliotecas: s.p.

Encalada Vásquez, Oswaldo (2003). "Introducción". Astudillo S., Juan Carlos. *Del Profundo Albedrío*. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana: pp. 9-10.

Franco Serrano, Walter (1995). "Introducción". Astudillo y A., Rubén. *El presente Tomado*. Quito, CIESPAL: s.p.

Nietzsche, F. (s-f) *La gaya ciencia*. Recuperado de <https://www.guao.org/sites/default/files/biblioteca/La%20gaya%20ciencia%20.pdf> . Último ingreso: 18/03/20

Noboa Arízaga, Ernesto (1960). "Introducción". Astudillo y A., Rubén. *Desterrados*. Cuenca, Universidad de Cuenca: s,p.

Paz, Octavio (1993). *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica.

Pellegrini, Aldo (2006) *Antología de la poesía surrealista*. Editorial Argonauta. Argentina.

____ (1974). *Los hijos del limo*. España, Seix Barrial.

Rodríguez Castelo, Hernán (1979). *Lírica Ecuatoriana Contemporánea. Tomo 2*. Bogotá, Printer Colombia.

____ (2004). *Antología esencial Ecuador siglo XX. La poesía*. Quito. Eskéletra.

Sucre, Guillermo (1972). "La nueva crítica". *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI: pp. 259-270.

____ (1985) "La máscara, la transparencia". México, Fondo de Cultura Económica.

Vintimilla, María Augusta. (1999). *El mundo de las evidencias. El pensamiento poético de Jara Idrovo. Estudio introductorio y edición crítica*. Libresa. Universidad Andina.

Velasco, Juan Martín. (1999). *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid, editorial Trotta.

Yurkievich, Saúl (1997) *Suma Crítica*. México, Fondo de Cultura Económica.

