

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
MENCIÓN LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**Fernando Nieto Cadena:
la épica de lo cotidiano**

Luis Carlos Mussó Mujica

2011

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención del grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo en que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Luis Carlos Mussó Mujica

10 de enero de 2011

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA
MENCION LITERATURA HISPANOAMERICANA**

**Fernando Nieto Cadena:
la épica de lo cotidiano**

Luis Carlos Mussó Mujica

Tutor: Fernando Balseca Franco

2011

Resumen

Esta investigación se acerca a un corpus de poemarios que se enmarcan dentro de la épica de lo cotidiano, y pretende una aproximación a la poética de su autor, Fernando Nieto Cadena. En cuanto a esta lectura, he seguido categorías de Fredric Jameson y Terry Eagleton, en lo concerniente a ese sesgo ideológico que estos poemas demuestran. Pero me he inclinado por un marco que atienda esta poesía como fenómeno. También deseo despejar la pregunta acerca de las categorías precisas para acometer cierto movimiento en esta poesía, e inquirir sobre su caótico flujo. Quiero desentrañar la manera en que se construye esta lírica, poblada de elementos cercanos a los pobladores de la costa ecuatoriana, con mucho de influencia caribeña: son ellos quienes, al acercarse a esta poesía, podrán leer/se. A esto se añade una lectura que confirme los elementos que caracterizan el decir poético de Nieto Cadena. He hecho un recorrido a través de los títulos de Nieto para descubrir la tensión entre el elemento semántico y el fonético del texto, en pos de revisar los ritmos que este lenguaje ofrece.

*Para Aurora Mujica y Olga María Castro,
que conducen la mano que escribe estas líneas*

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	8
CAPÍTULO I	
El lugar de la poesía: El discurso en la épica de lo cotidiano	
I. El enigma de la poesía	13
II. Nuevas sensibilidades	
a. Poesía coloquial, o la palabra de la calle	15
b. La antipoesía, ¿nueva expresión latinoamericana?	20
III. Los parentescos en el decir literario	
a. La expresividad	23
b. El Caribe, siempre	24
c. Los pares en el Ecuador	27
d. Algunas claves de la épica de lo cotidiano	32
CAPÍTULO II	
La aprehensión de un lenguaje otro	
I. Duro con el poetizar	34
II. Los elementos de una poética	
a. El pesimismo y la fatalidad	37
b. Ironía y humor	42
III. ¿Desde dónde leer esta poesía? La ideología	45
IV. De la oralidad estándar a la jerga	47
V. De la sustitución de importaciones literarias a lo efímero	55
VI. Sociabilidad	56

CAPÍTULO III

El insilio como introspección: la constitución de una épica costeña de lo cotidiano

I. De la campaña a la introspección

a. La necesidad de categorías pertinentes 59

b. Puntos de quiebre 64

II. El caótico universo del discurso popular 66

a. ¿Qué es lo popular y lo masivo? 67

b. El asentamiento de la segunda época 73

III. Las palabras del barrio

a. ¿Salsa namá? 75

b. La música del barrio 7

IV. El evangelio del cuerpo y el eros 80

Conclusiones 85

Bibliografía 88

INTRODUCCIÓN

La palabra poética es subversiva porque cuestiona constantemente al poder con las herramientas propias del lenguaje. El poder a que hago mención es un conservadurismo social plenamente conformista, y reacio a las alternativas expresivas, que desiste de proyecciones de un mundo distinto y que, al imponer un paradigma de conducta, es represivo ante los cuestionamientos intrínsecos de la lírica. Esa subversión inherente a la palabra poética demuestra que ese texto que llamamos poema, en su acaecer, puede llegar a extremos según sea su distanciamiento con el habla que comunica a los interlocutores en el mundo. A pesar de ello, ha habido momentos de nuestra lírica que han pretendido aprehender, en algo, el habla del habitante de un espacio específico y representar un mundo que refleje las pre-ocupaciones de tal conglomerado social.

Cuando Erich Auerbach afirma que la gran revolución de la literatura moderna la configura la invasión de lo cotidiano dentro de lo historiable, advierte asimismo un dilatado detalle de la minucia en los relatos y, al mismo tiempo, el final de la búsqueda, por parte del lector, de grandes heroicidades en las letras. La literatura representa la realidad buscando un vínculo con las convenciones sociales y culturales de cada época.¹ La épica de lo cotidiano deviene, por tanto, una poesía que recupera, en lo posible, la oralidad de un espacio definido y expone los anhelos de una comunidad. Ya sabemos, gracias a Freud, que lo opuesto al juego no es la seriedad, sino la realidad efectiva. En la épica de lo cotidiano no hay un salto al vacío: esta telaraña de discursos aguarda un espacio para volver a vivir, y en esa intención, espera también por una interpretación. Nuestras pinzas deberán ser consecuentes al momento de abordar una obra literaria en

¹ Para extenderse en el tema, revisar, de Erich Auerbach, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, Trad. J. Villanueva y E. Imaz, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.

particular: las obras se convierten en cedazos que permiten ver, a manera de sinécdoque, el todo por las partes.

En el caso del poeta Fernando Nieto Cadena, aquel espacio definido es la ciudad de Guayaquil; aunque haya una escisión en su experiencia vital. En efecto, su experiencia en México se ha prolongado por más de tres décadas y ha provocado que esta épica costeña de lo cotidiano no emane de un solo lugar, sino que se haya visto afectada por otros referentes geográficos. El autor posee una amplia experiencia de afincamientos y destierros, pero Guayaquil se reinventa, aunque sus jergas sean las de antaño, y logra visibilizarse a través de un conjunto de aristas, deviniendo producto caótico e irregular. Los poemas de la segunda época de Nieto pueden leerse, entonces, como un pésame por una ciudad que ya no es más.

Si cada autor emprende su escritura desde la evocación del objeto en falta, esto implicaría un deseo expreso y tácito –porque la poesía también se deja sentir en los silencios– de volver y, al mismo tiempo, de la certeza de que no es posible dicho retorno. Entonces, el lenguaje funcional suele trincar más que facilitar la comunicación, y la pregunta de a dónde nos lleva una poética pretende hallar su resolución en los ámbitos hacia los que una específica voz dirige sus esfuerzos de expresión. En cuanto a Nieto, sus construcciones de palabras se mueven en terrenos que posibilitan el descubrimiento de contradicciones y verdades personales, que son compartidas por el lector.

El quid de este trabajo es seguir la obra de Fernando Nieto Cadena, advertir cómo se manifiesta su poesía, y qué dirección toman los giros internos que acomete. Su expresión primera es, aparte de un medido continente conformado por versos más o menos breves, un movimiento exploratorio del mundo exterior:

Deambulando nomás sobre este puerto / Con el semáforo en rojo ahí te cruzas ñaño ahí
te cruzas / he aprendido a caminar por vitrinas kioscos parques y mercados /
boquiabierto pendejo gordo de ñoña / A fin de cuentas esta es mi ciudad / es mi barrio
engrupido que llevo entre recuerdos sueños / Esta ciudad es mía sin apellido sin

tránsfuga / maduro guineo y verde / Guayaquil nunca pierde / este es mi rincón mi pedacito de camote que no me desampara²

Si bien más tarde, en sus últimas publicaciones y en los libros que mantiene inéditos, prolonga ese continente hasta convertirlo en versículos extensos que acompañan al recogimiento propio de una prosa que se proyecta hacia dentro, y que pretende una re/visión retrospectiva por medio de la que esta voz se somete voluntariamente a un inventario personal, casi en el sentido de la rendición de cuentas de un debe y un haber como cuando el autor afirma en “Exilios”, de su compilación *Duro con ella*: “Fui la firma de un notorio desliz ante el tumulto de mis instintos / atestigüé en la pila bautismal de los nerviosos coitos extraconyugales el fracaso de todas mis promesas / A la primera oportunidad le dije adiós a los fantasmas de tanto desamor / Ahora escribo a espaldas de la vida de la muerte del olvido”.³

La voz poética decide, a la postre y tras una relación de hechos, lograr la inmersión en esa conciencia que la aleja de elementos exteriores, sin que esto signifique un desentenderse del mundo, pues se mantiene la pugna entre memoria y olvido. El yo poético apela a la memoria y a la frescura al mismo tiempo. Más que nunca se ofrece la palabra como caleidoscopio de imágenes discontinuas, que cumplen una representación fragmentaria del sujeto. Éste, a su vez, pretende aprehender las dimensiones de tiempo y espacio por medio de su escritura. El poema ofrece una realidad –jamás le exigimos que se convierta en reflejo minucioso de la rutina diaria–, sumerge el pretérito en la niebla del mito y lo impermeabiliza contra la razón –en efecto similar a elementos que truecan la óptica y la lógica, como el juego y la fiesta–. Los espacios y las resonancias que concurren en esta palabra nos proporcionan una escrupulosa geografía cuyos detalles cumplen el papel de puentes con el mundo.

² *De buenas a primeras*, Guayaquil, CCE, 1976, pp.36-37.

³ *Duro con ella*, Tabasco, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2003, p.15.

Quiero decir que el discurso del poder tiene como su contraparte el discurso del no-poder, que busca entre otras cosas el reconocimiento por parte de quien lo acapara. Obviamente este reconocimiento se hace desde la propia palabra del subalternizado, y no con otro discurso: “El discurso no es una expresión en abstracto”, dice Certeau.⁴ En el poetizar de toda voz hay, implícita, una intención de contrarrestar la vacuidad a base de ingresar en la memoria colectiva. El proceso escriturario, entonces, es uno que trasciende la comunicación y se afina en la memoria. Pero en el caso de Fernando Nieto Cadena, hay un evidente quiebre en que la entonación se encuentra de bruces con el límite entre lo verbal y lo no verbal.⁵ La representación es importantísima, y por ello se pasa de una poesía que se apropia de elementos de la realidad circundante (música afrocaribeña, jerga, etc.) a una en la que, si bien permanecen estos ingredientes, lo axial es rendir cuentas testimoniales del transcurso de la existencia de un yo en su cotidianidad. La memoria –que restituye y recupera– hace de la representación del mundo una expresión que llega a los sentidos a través de un código definido. Y ya, desde las reflexiones de Nietzsche, quedó bastante claro que el código que nos compete a todos, autores y lectores, será el lenguaje.

El urbano es ese espacio en que se posiciona un decir poético que toma como material la existencia de sus habitantes. Los tiempos modernos entienden, además, la función de la crítica literaria. Su intención es comprender los procesos de una obra estética, más que la formulación de una nueva preceptiva. Aunque entendemos que la creación literaria no recela de la crítica ni la relega a una función ancilar: requiere de la crítica desde la perspectiva de un sistema organizador que se pronuncie a través de sus categorías y juicios de valor.

⁴ *La escritura de la historia*, Trad. Jorge López Moctezuma, México DF, Universidad Iberoamericana, 1985, p. 28.

⁵ Mijaíl Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Trad. Tatiana Budnova, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1997, p. 118.

En Nieto Cadena notamos una progresiva incursión o plegamiento en su palabra poética misma. El consiguiente fenómeno es uno que puede ser relacionado con el insilio, aunque no encaja en todos sus elementos con él. El insilio es un término acuñado por Mario Benedetti que pretende dar cuenta del estado de aquella voz que, sin haber salido de su entorno o país, sufre un desasosiego similar al que tiene el exiliado; y puede servirnos para describir, en parte, la perspectiva de la obra de Fernando Nieto. Decimos esto porque notamos que este decir poético reconstruye un espacio concreto en sus principios, aunque luego se desplaza simbólicamente y el lugar enunciativo se adentra cada vez más en la intimidad de esa conciencia del autor.

La épica de lo cotidiano se mueve y funciona a través de la constitución fonética y semántica de los poemas, dándole un espacio imprescindible a una sintaxis voluble. Mi intención es descubrir los mecanismos de esta corriente en el decir poético de Fernando Nieto. Para esto, el primer capítulo revelará nexos de la épica de lo cotidiano con otras corrientes, y subrayará un diálogo entre Nieto Cadena y algunas voces del Ecuador y Latinoamérica. El segundo, en cambio, tomará ingredientes de la obra del poeta, como el pesimismo y la jerga, que abonan a favor de entender una poética del destierro. El tercer capítulo se ocupará del insilio, entendido como esa desazón que produce la inmersión del poeta en su intimidad para explorar el mundo desde la introspección. Así, se capta cómo la música afrocaribeña, lo popular, el barrio y el eros se configuran como hilos que se trenzan en el tejido del poema.

La poesía de Fernando Nieto Cadena comprueba el abismo entre el sujeto y el mundo. Su escritura resulta reflejo de tal escisión: conlleva fracturas internas que fragmentan la continuidad de su palabra. En parte veremos qué improntas sigue este decir poético dentro de la tradición literaria ecuatoriana, y cómo se aloja en los contextos nacional y latinoamericano.

CAPÍTULO I

El lugar de la poesía: el discurso en la épica de lo cotidiano

Quítate la máscara,
alalaé
quítate la máscara,
belimbelé

A. Santiago y Ray Barreto, “Bandolera”

I. El enigma de la poesía

Si el mundo simbólico se produce gracias al prodigio lingüístico, también es el ámbito donde nos desarrollamos socialmente. Dentro de este mundo simbólico, el discurso de la palabra lírica trasciende las lindes de aquel espacio en que una comunicación práctica es no solo posible, sino exigida para sus fines. Es una palabra cuyos engranajes son accionados por normas que posibilitan un discurrir en el misterio a través de valores distintos al del uso común. La poesía, así, deviene una manera otra de conocer mediante la lengua y es, por tanto, un acto de habla que se manifiesta *afuera de la República*,⁶ en el sentido de cobijar lecturas inéditas del mundo y ofrecer un paréntesis en el transcurso de la existencia rutinaria. Desde luego que hay muchos caminos para realizar dicha representación del mundo. El arte de la palabra, como todas las manifestaciones de la sociedad, proviene de una comunidad que evoluciona y, a través de estas continuas traslaciones, logra que se produzca la metamorfosis. La poesía

⁶ “País Secreto”, en *País secreto, revista de ensayo y poesía*, N° 1, Quito, 2001, p. 3. Iván Carvajal se refiere a este espacio como uno distinto al territorio de la República. Es el ámbito de lo insólito, de lo ilimitado, de la desapropiación. Un territorio sin nombre, que no puede ser nominado.

ha sabido demostrar profundas y evidentes transformaciones desde mediados del siglo XX en nuestros países y, consecuentemente, en el Ecuador. Ya de manera concreta, el discurso lírico de la épica de lo cotidiano proviene del seno de varias poéticas que se hace necesario revisar en el diálogo que mantienen con sus manifestaciones actuales. Para el caso de la obra de Fernando Nieto Cadena (Guayaquil, 1947), propongo atender a esos procesos dialógicos que sus textos mantienen con el panorama literario de sus precedentes, y con sus entornos mediato e inmediato.

La palabra, dice Valentín Voloshinov, tomada aisladamente como fenómeno puramente lingüístico, no puede ser verdadera, ni falsa, ni atrevida, ni tímida. Nos preguntamos, entonces, sobre la vía idónea en que se relaciona la palabra con la exterioridad, y cómo se ideologiza la escritura –y luego, en consecuencia, nuestra lectura–. Y parte de la respuesta es un parapetarse, por parte de la palabra, para adoptar una pauta de respuesta ante el mundo. Se percibe de tal manera una continuidad en lo que se ve, lo que se sabe, lo que se evalúa. El poema es la pieza que hace falta para completar el rompecabezas del mundo y, al mismo tiempo, es el acto de habla que trueca ese mismo mundo en palabras que pretenden expresar, ahora sí, una actitud que interprete la voluntad y la esperanza de una comunidad. El poema funciona como la traducción del estado de cosas, en su caos y en su cosmos, a la visión de una voz, la del poeta. Atendiendo a algunas de las poéticas modernas, diremos que su *expresividad* es más directa y, obviamente, menos simbólica.

Fernando Nieto Cadena irrumpe en los primeros años de la década de 1970, al lado de otros poetas como Iván Carvajal, Javier Ponce, Alexis Naranjo, Julio Pazos y Bruno Sáenz. Sus libros arrancan con la década, y se han convertido en eje de una corriente sui generis, pues en esa amplia libertad que demuestra son varios los escritores que han encontrado elementos para sus propias poéticas, sin que ello signifique que

haya una escuela en ciernes, o que dichos escritores se hayan convertido en meros epígonos de un estilo. Sus ires y venires lo llevaron sucesivamente a Guayaquil, a un periodo de estudios formales en Quito, y nuevamente al puerto. La poesía de Nieto Cadena se constituye en un discurso cargado de fuerza, que bebe directamente de esa fuente que es la realidad circundante para reinventarla. Esa realidad fue, desde un principio, la misma que rodeó a los habitantes de Guayaquil y sus vivencias marginales. Nieto entendió muy pronto esta actitud estética y la desplegó lúcida y lúdicamente no solamente a través de sus textos, sino también de las múltiples ocasiones en que ha reflexionado sobre el tema en ensayos o entrevistas.⁷ La poesía de este autor refleja un vigoroso temperamento, y se puebla de lenguajes provenientes de un amplio abanico: allí están los mundos del deporte –el béisbol en primer lugar, y el fútbol–, de la salsa, de la música de cantina, de las hablas común y marginal, del mito popular planteado como espejo donde se reflejan las mayorías –el cantante popular, el producto nacional–. Ninguna ingenuidad tiene espacio aquí; el poeta surge, intenso, en estas disquisiciones sobre el oficio:

Lo mínimo que se requiere es la complicidad del ‘hipócrita lector’ que lee un texto que se le propone como poema y que por su eficacia comunicativa estética se le impone a su sensibilidad como texto literario. Lo menos que le pido a un texto es que tenga ritmo y me redescubra el mundo, la vida en cada uno de sus versos o párrafos, que me suene a ‘es la primera vez que leo algo parecido’ y que al mismo tiempo me induzca o me provoque para pensar ‘yo también puedo hacerlo’.⁸

II. Nuevas sensibilidades

a. Poesía coloquial, o la palabra callejera

⁷ Para lo concerniente a la ideología, leer en Martha Rodríguez, “Más que intelectuales orgánicos éramos intelectuales orgásmicos”, en Ortega, Alicia, ed., *Sastre y nosotros*, Universidad Andina Simón Bolívar - Editorial El Conejo, 2008, pp. 311-320. Resulta interesante también Fernando Itúrburu, “La historia de un hombre y una ciudad”, en *El eco de un tambor*, Guayaquil, ed. de autor, 2006, pp. 61-82.

⁸ <http://casa-delasiguana.blogspot.com/2010/03/fernando-nieto-cadena-pa-bravo-yo-quiza.html>

En las reflexiones que acompañan a los poemas de *Poeta en Nueva York*, García Lorca sostiene que geometría y angustia son los elementos que se captan en la urbe. No le sorprende el ritmo frenético de la ciudad pues “conozco el mecanismo de las calles, hablo con la gente, penetro un poco más en la vida social y la denuncio”.⁹ Parece reservar, para el poeta, esa mirada que busca y halla en su callejear la esencia de la existencia –en este caso, la urbana–.

Entre los acercamientos a una lírica que corresponde a un registro que capte la vida citadina, está la poesía coloquial. Ésta, llamada también conversacional, es una elección de ciertos autores que se fortalece en países hispanoparlantes desde mediados del siglo XX, y pretende convertirse en un nexo que, por un lado construye puentes que vinculan al mundo y sus imaginarios con la inmediatez y, por otro, genera un horizonte común en que los actores se movilizan. Les confiere el uso de la palabra a los poetas en una zona distinta, a saber, la de un diálogo que transparenta y vuelve horizontal el discurso, cediendo algo de aquella autoridad que el uso magistral de la palabra usualmente otorga. Y Bajtín ya nos ha ofrecido sus categorías de *dialogía* y *polifonía*, en el sentido de la utilización del discurso de un *otro* en un estado que cumple con liberar de esa autoridad al sujeto tradicional –que erige a su vez un lugar propicio para voces plurales–. Con esto quiero decir que hay un evidente parentesco entre el coloquialismo y la acción, sumado a una conciencia de estar en el mundo. Los modelos coloquiales de Catulo, con sus diatribas y poemas amorosos, y de Marcial, a través de sus epigramas, aparecen como precedentes clásicos del coloquialismo. Y por supuesto, está Petronio con su representación de la cotidianidad de las clases bajas de su tiempo. Albert Chillón recuerda que el de estos pasos es un realismo “embrionario y

⁹ Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Cátedra, 1994.

aprobable: no es capaz [...] de captar la complejidad de la sociedad y del movimiento histórico”.¹⁰ Stéphane Mallarmé, como uno de los pioneros de ese decadentismo lírico que trascendió el simbolismo, y en general los poetas malditos como autores que exponen lo que la ciudad ha dejado en el ocultamiento, en algo son antecesores importantes de este registro. El magisterio de Walt Whitman aglutina poderosamente, desde inicios del siglo veinte, a un amplio espectro de creadores del hemisferio. En cambio, Mario Benedetti deviene referente de la poesía coloquial en el ámbito latinoamericano, al asumir en su obra una mirada que toma los términos del peatón y del ciudadano común, no exenta de una fuerte carga ideológica. Su actitud distancia las visiones del poetizar y el narrar. *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971) es una novela escrita en verso, pero evidencia que su intención fue desde un principio escribir una historia en prosa. Roberto Fernández Retamar, por otro lado, no solamente abraza este camino al desarrollar su obra poética, sino que teoriza sobre la tendencia.¹¹ Acerca del exteriorismo ya se han pronunciado José Coronel Urtecho, Cardenal, y una serie de autores que guardan en sus poemas una gran dosis de narratividad, lo que ha llegado a caracterizar en parte al movimiento. A saber, el exteriorismo es una poesía escrita con imágenes del mundo exterior, el que llega a todos por medio de los sentidos. Se trata de un decir poético que involucra lo anecdótico y un tono narrativo, que incluso ha sido visto como la antítesis de la poesía pura.¹² Enrique Lihn se nutre de la misma vertiente –algunos han resaltado la influencia de Parra en sus primeros libros– y recorre una especie de excentricidad en cuanto a falta de pertenencia histórica.¹³ A su vez esta distancia entre antipoesía y coloquialismo parecería, en la óptica de Fernando Alegría,

¹⁰ Albert Chillón, *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999, p.83.

¹¹ Revisar “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, en *Para una teoría de la poesía hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp. 111-126.

¹² Jaime Quezada, “Ernesto Cardenal: la poesía nicaragüense y el testimonio de una época”, prólogo a *Antología de Ernesto Cardenal*, Santiago, Editorial Universitaria, 1994, pp. 13-22.

¹³ Carmen Foxley, “La escritura de Lihn: un lugar excéntrico, móvil y diferido”, en *Taller de letras* N° 42, Santiago, Universidad Católica de Chile, 2008, pp. 179-181.

disolverse en una serie de características comunes que van de lo prosaico a fórmulas de humor captadas a base de la escucha. Ya en nuestras letras, Fernando Nieto Cadena incursiona en una poesía coloquial directa, con robustez expresiva: una falsamente festiva, que con el lenguaje de la calle produce una gramática urbana en su ordenamiento (o más bien en su caos), y en las distintas jergas urbanas.

La poesía coloquial rechaza un tono de magisterio y no concede espacio a la grandilocuencia; más bien, si ha de aplicar términos provenientes de la alta cultura, lo hará para ingresar a los ámbitos de la parodia para subvertir el tono solemne de buena parte de la poesía canónica que se ha producido en el continente. Quiere decir que conduce sus textos al nivel de la plática con un tono narrativo cercano al del testimonio. Además, la cotidianidad se presenta en este discurso vista desde una perspectiva reflexiva y básicamente exterior, ya que sigue los acontecimientos en un devenir histórico.

El terruño es el referente en los poemarios de Nieto Cadena. El extranjero no es otro que el propio del lugar, mediatizado por la mirada del académico, del policía – voces que atenazan el canto del poeta con herramientas impertinentes–. Mientras que en Cardenal, resúmenes de la infancia, oraciones, églogas informan de la buena nueva que es el retorno al hogar, pero con una variante; ante las noticias del tiempo histórico, la cólera y la ternura son maquinarias posibles, como en “Salmo 5”:

Escucha mi protesta / Porque no eres tú un Dios amigo de los dictadores / ni partidario de su política / ni te influencia su propaganda / ni estás en sociedad con el gángster // Castígalos oh Dios / malogra su política / confunde sus memorándums / impide sus programas // Al que no cree en la mentira de sus anuncios comerciales // Tú lo bendices / Lo rodeas con tu amor / como con tanques blindados.¹⁴

¹⁴ Ernesto Cardenal, *Antología*, Quito, Libresa, p.107.

La lengua coloquial, que recorre la calle y se habla en las plazas y los parques, confiere a las cosas una conciencia que proyecta el yo lírico, todo esto en el contexto de un humor entre ácido y violento, por lo renovador de sus implicaciones. Hay que subrayar, en este contexto, la forma en que Roque Dalton puede exponer un conjunto de voces con temáticas e intereses particulares, pero conformando un colectivo en *Taberna y otros lugares* (1969).

La jerga se renueva permanentemente para cuidar la privacidad de sus interlocutores, solamente que se usa durante un determinado lapso. Cuando llega a ser dominada por el grueso de la población y, por tanto, es forzada a desplazarse y ampliarse, debe hallar nuevas relaciones y buscar otros términos. Las combinaciones resultantes impresionan debido a la densidad semántica a que nos conducen. En Nieto, se pasa revista a la geografía, la memoria y la historia de este país, y también hay una decisiva toma de posición frente a la alienación de la cultura predominante en Occidente, como en “Declaración de principios”: “Yo / que para venir hice un esfuerzo sin nombre // escribo / que me vencen las palabras / que me aturden las voces insepultas de mi pueblo / que estoy hasta aquí / que estoy hasta la coronilla con tanto nombre falso que me dieron”.¹⁵

La visión del poeta, además de escribir su testimonio, despliega su búsqueda en pos de las posibilidades de la lengua. Muy pronto, en el libro inaugural de Nieto Cadena se insinúa una imaginaria fresca que busca aquellas posibilidades de la lengua escrita en su conexión con las de la lengua hablada. Hay que recordar que la lengua escrita es la representación gráfica de la hablada. El nivel de experimentación propio de la antipoesía sube de tono con *De buenas a primeras*, aparecido en 1976. El poema se convierte en el lugar de la subversión y del juego, para así tentar las lindes de la

¹⁵ *Tanteos de ciego al mediodía*, Guayaquil, CCE, 1971, s/p.

identidad y, por lo tanto, también de la otredad. Se ha querido ver en esta opción lírica una escritura de la impotencia expresiva; o sea, el poema se propone dar cuenta de lo mezquino del lenguaje con relación a la existencia y a lo que se pretende comunicar. Como respuesta, el neologismo y la adopción de frases del habla informal porteña pueblan las páginas de esta entrega y de las demás.

b. La antipoesía, ¿nueva expresión latinoamericana?

La antipoesía es un discurso que nos recuerda la diferencia entre lo necesario y lo contingente. Un texto inmerso en la antipoesía no se basta a sí mismo como un todo cerrado y autosuficiente, sino que se realiza en la relación con otros textos, discursos y elementos extratextuales a los que parodia.¹⁶ Debido a ello podríamos darle la categoría de palimpsesto (una reescritura que permite ver la primera o la que le sirve de base), o hipertexto (escrito que glosa otro o dialoga con él, esto es, el hipotexto). Como texto, la antipoesía se contrapone a un orden dado. El resultado es un lenguaje nuevo, para escenarios emergentes, y que conserva su marca de autenticidad. Hay espacio para el tono contestatario, pues se produce una toma de posición en cuanto a la problemática sociopolítica del entorno inmediato, del nacional y del mundo. Los antipoemas de/construyen discursos a través de tres momentos: una aparente homologación del modelo, una ambigüedad entre la estructura del modelo y la ruptura, y la inversión de los valores mediante la parodia, la ironía, la degradación.

¹⁶ Iván Carrasco también asume el antipoema como un tipo de poema que se lee en interrelación con otro, con el cual mantiene una relación tensa y crítica provocada por el absurdo y la irrisión, puesto que su función es desacralizar la poesía y el mundo; esto es, se opone a la tradición empleando una serie de elementos verbales y de todo tipo, en “El antipoema de Parra: una escritura trasgresora”, en *Estudios filológicos* N° 13, Santiago, 1978, pp. 7-19.

En tal sentido ha obrado la poesía de Nicanor Parra y otros autores, al ser capaz de reproducir el marco social que los ciudadanos sufren y disfrutan. Así, la antipoesía puede ser vista como una poesía del revés o el reverso, del otro lado de las cosas.

Los poemas de Nieto causan una gran repercusión en el medio al ir en contra del discurso imperante, o sea, al asumir rasgos constitutivos que niegan los de la lírica tradicional y muestran otra esencia. Niega espacio para la poesía críptica entre sus textos, y lee lúdicamente el contorno. También asume, con violencia, elementos de otros discursos que no son necesariamente literarios. Allí funcionan las palabras litúrgica y periodística, pero asimismo las del mundo de la publicidad y la propaganda. Irrumpe lo grotesco como campo donde cohabitan, como variables, los ingredientes de la oposición armonía/deformidad, que usualmente divide sus elementos y les asigna a cada uno su lugar específico: “Seguramente ellos piensan que Vietnam es un mal viaje / algo semejante a la muerte blanca / Es un buen chiste eso de Acuario las vibraciones las ondas / (chévere okey sale loco con tu tráfuga melancolía) / Nos vamos a la mierda en todo caso”.¹⁷ Estos versos hablan de fragmentación, producto de la realidad dispersa, y de la evidente presencia de puntos dislocados en relación a los valores promovidos como únicos y céntricos. Se denuncia, y niega al mismo tiempo, los principios sociales vistos convencionalmente como positivos. Así, la poesía de Nieto cuestiona el proyecto de progreso y felicidad, de la moral burguesa, de una sexualidad constreñida, de la unidad de las cosas.

El uso premeditado de fórmulas de la jerga y lugares comunes apuesta por extremar este discurso antilírico: “no doy pie con bola ni me importa / Esto de estar y hallarse al término del bus / de cruzar la calle cuando se prende la luz que cede el paso”.¹⁸ Por supuesto que no se puede hablar de una correspondencia exacta e inversa

¹⁷ *A la muerte a la muerte a la muerte*, Guayaquil, CCE, 1973, p. 57.

¹⁸ *Ibid.*, p. 61.

entre el discurso negado –los valores de la poesía como se la concebía hasta más allá de mediados del siglo veinte– y la antipoesía, sino que hay siempre intersticios que permiten salidas para una expresión nueva. Ahí están lo residual y el humor como espacios de fuga.

Y también se nota en esta poesía paródica un verdadero interés por los géneros considerados menores como el cómic, la novela folletinesca por entregas, y otros que han sido vistos en tanto representantes de cierta visión nacional que se diluye entre lo propio y lo foráneo. Sirviéndose de una gran libertad formal que manifiesta una cierta dosis de experimentación, se asumen por igual tonos variados, como el del ensayo académico:

El libro es un reto sin concluir tal vez mañana / Lo más sensato es anotar apuntes estratégicos / *tetraglosia: lenguaje vernáculo (jerga, dialectos), vehicular / (institucionalizado, nacional), referencial (códigos de las personas llamadas cultas), mítico (ritualizado, discursos sagrados, etc.)* / y empezar dese el principio por si en uno de esos vericuetos logro la transubstancialización de una que otra fórmula de lírida mayor¹⁹

O también, alejándose del tono de la glosa, la parodia se dibuja adoptando el tono de otros géneros, como por ejemplo cuando abraza el recurso del *suspense*, propio de la narrativa de terror:

Anónimos clandestinos fantasmas merodean mi sombra / Los veo acercarse cual zopilotes entre las brumas de mi convalecencia / se esconden bajo mis trastabilleos esperan turno / saben que no fallaré / le he prometido de los cincuenta no paso / asedian mis turbulentos sueños de insomne / pronto nos conoceremos / digo / pronto nos veremos la cara / Lo juro²⁰

Por tanto, la parodia posee sus propios engranajes internos. Para M. Bajtín es un discurso que permite dos voces en sí a través de sentidos distintos. De esta manera surge el gesto de la refracción, que es en sí la parodia, cuando el yo poemático se vale del habla ajena, pero para expresarla en otros lenguajes.

¹⁹ *Duro con ella*, Tabasco, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2003, p. 66.

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

III. Los parentescos en el decir literario

a. La expresividad

Aunque los formalistas rusos hablaban de la desautomatización de los valores conceptuales como fuente de producción en cuanto al sentido, entendemos que esta desautomatización no es feudo exclusivo de la poeticidad: la lengua que se articula es expresión de creatividad, y puede funcionar en distintos campos de acción. De esta forma, tomaré en cuenta para leer la poesía de Nieto Cadena la *expresividad* tal como la entiende Antonio García Berrio. Al respecto, es claro que el fundamento estético de la *expresividad* está en la enunciación; debido a que la expresividad

añade un punto emocional a la neutralidad lógica de la expresión lingüística, reforzando el énfasis afectivo [...] que es común y universal en todos los tramos del aprendizaje lingüístico [...] Oponer la retórica de la expresividad poética a las operaciones fantásticas de la ficción y a los mecanismos imaginarios de la construcción simbólica, no supone sin embargo descartar de ella la aportación imaginaria”²¹

Estas nuevas sensibilidades se introducen en lo dionisiaco con intensidad, pero no buscan refugiarse en alguna zona oscura del lenguaje. Parecerían, al contrario, buscar el extrañamiento en otros recursos, como buscar la palabra que refleje lo que Žižek llama la desestabilización de la autoridad simbólica. La autoridad es tomada por otras voces que reclaman para sí sendas cuotas de poder. Entre éstas se encuentran la voz y el eco de la palabra marginal. No hay que olvidar el peso de obras como las de los “beatniks”, los “Angry young men” y Henry Miller, para quienes no era ajeno un tratamiento soez de sus motivos.²² En su afán contestatario, estas corrientes incluyen

²¹ Antonio García Berrio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 126-127.

²² En la década de los cincuenta, surge un grupo de autores norteamericanos muy cercanos a la contracultura *hippie*. Son bautizados como la Beat Generation, y luego como beatniks, término producto de la fusión de beat y Sputnik (recordando su antinorteamericanismo, y emparentándolos al socialismo).

una religiosidad distinta, más inclinada a ver a la comunidad como un cuerpo colectivo, y en la que no haya necesariamente un principio divino.

b. El Caribe, siempre

En la obra de Nieto se puede advertir un parentesco con César Vallejo y Oliverio Girondo, si consideramos a estos autores desde sus vanguardistas pretensiones de destruir y edificar sentido, sucesivamente. Pero a la hora de definir las vecindades más estrechas, se despliega el ámbito caribeño.

El Caribe ha generado, desde aproximadamente el último tercio del siglo veinte, una serie de escritores que entienden el mundo de una manera distinta y que, en giro metonímico, remontan lo popular a un lugar prominente de discusión y logran desestabilizar la idea única de identidad, y que en cambio vuelcan la vista a referentes que dan cuenta de lo diverso y, por lo tanto, abogan por un horizonte menos excluyente aunque hayan desistido de la utopía de la revolución. La vecindad caribeña produce sus efectos. Se va construyendo una literatura que atiende nuevos emplazamientos de instauración identitaria, y las letras no van a representar un realismo social como décadas antes, sino un realismo nuevo, referente directo desde donde emanan estas voces. Lo caribeño se deja rastrear en la poesía de Nieto, igual que lo local. Esa condición de ser distinta, esa otredad, se construye también a base de entender la

Eran ellos, entre otros, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs y, tardíamente, Lawrence Ferlinghetti.

Los “Angry young men” expresan, entre otros elementos, la cólera de la clase baja con respecto al sistema británico y, por extensión, el occidental. Se trata de una reacción contra la hipocresía de los otros estratos socioeconómicos. El dramaturgo John Osborne escribió *Look back in anger* en 1956, pieza catapultada con una denominación que abarcó desde entonces a varios autores. La corriente arrancó con fuerza inusitada en la década de los cincuentas, aunque en la de los sesenta se eclipsó. Otros escritores conocidos como los “angry young men” son Bernard Kops, Alan Sillitoe y Kingsley Amis.

Henry Miller (1891-1980) arremete contra la hipocresía social en los Estados Unidos con obras como *Trópico de Cáncer* (1934), *Trópico de Capricornio* (1939), *Sexus* (1949), *Plexus* (1953) y *Nexus* (1960).

integración y desintegración del sujeto hablante colectivo, y eso incluye el componente afro, tan importante en Guayaquil y la región de la costa entera del Ecuador.

Coincidiendo, y no al mismo tiempo, con el Andrés Caicedo de *¡Viva la música!* (1977) en que “la nostalgia es el miedo a crecer”, la poesía de Nieto Cadena se ha proyectado en el tiempo sufriendo una evolución en su corpus. La nostalgia fue axial en buena parte de esta poesía, pero más adelante, se resuelve en un eterno presente. Hay un conjunto de procedimientos que coinciden en la obra de arte moderna. Esta amalgama no permanece ajena a la aparición de una zona que reconoce a la poesía y la prosa como círculos secantes.

La novela *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, aparecida en 1967, comparte con la obra de Nieto un afán de rescate de la existencia de un lugar específico. En el caso de Cabrera Infante, se trata de las circunstancias que envuelven al habanero, y eso incluye una dosis de experimentación, las referencias y alusiones del mundo de la música, el jolgorio y demás ingredientes de la cultura local como el cine. Pero mientras esta voz se encarga de traducir los hechos al “cubano”, Nieto Cadena lo hace al habla de su entorno. El arrojo, la audacia que se leen en la novela tienen un gran tinte de humor. Mucho de nostalgia, de nocturnidad, de reinención de una realidad a través de la literatura. *Bomba Camará* (1972) y *Celia Cruz, reina rumba* (1995) son títulos de la obra narrativa de Umberto Valverde (Cali, 1947). Además del ambiente de los prostíbulos, la jerga futbolística y la salsa, también acerca al lector al mundo de las “galladas” (agrupaciones barriales juveniles). Leemos el descubrimiento adolescente del sexo en el lupanar, los viajes de los migrantes latinos a Nueva York, el universo de la cantina. Nuevamente se puede acudir a Bajtín y sus estratos polifónicos, al configurarse una conjunción de voces en los relatos de *Bomba Camará* (término proveniente de un

boogaloo de Richie Ray y Bobby Cruz), no así en *Celia...*, en que una sola voz despliega una mixtura de reportaje novelado sobre la guarachera mayor.

La salsa es un género musical de raíces caribeñas, pero que se asume como un género sin nacionalidad específica al sombrear gran parte del continente. Aunque el discurso del poder se refleja a través de la letra de las canciones, es cierto también que este género y otros como el jazz presentan lenguajes que asumen y remiten a un espacio originario. La música popular puede acunar identidades individuales y colectivas, y compartir con otros géneros un terreno político: la posibilidad de ser vista como espacio de pugna entre varios grupos por concretar qué música representa a la nación. Y camina en pos de desarticular aquel mito leído por las sociedades como una tabla de valores inmutables.

Cuando en *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) se percibe un mundo que se vuelve consustancial a la música, se acerca en mucho al espíritu que demuestra la voz del poeta ecuatoriano Fernando Nieto Cadena. En efecto, la anécdota en el caso del texto del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez no oculta jamás los elementos que constituyen esa suerte de archivo, sino que descubre la situación de su realidad. Nieto Cadena evidencia las condiciones del trópico latinoamericano. Esa sensación de música omnipresente en los espacios de la cotidianidad y en las circunstancias que sobrevive el habitante de esta ciudad posee profundos ecos que resuenan, persiguen, embriagan.

La épica de lo cotidiano se despliega en los ámbitos de la intertextualidad con enorme eficacia. Los discursos con los que dialoga son políticos y culturales; habría que preguntarse sobre los alcances de dicha categoría (intertextualidad), pues funciona en estos poemarios con desenvoltura y desembarazo, al punto de presentar un lugar para apuntalar un registro y una tradición (en este caso, también musical). “Un novelista se

construye su genealogía y narra eso: la tradición literaria es una novela familiar”, sostiene Ricardo Piglia.²³ Esta afirmación es susceptible de extrapolarse a terrenos de la lírica. Y en efecto, Fernando Nieto Cadena, como en el caso de Marechal, puede llegar a jugar, a poetizar con la génesis de su propia palabra, con los discursos afines que lo rodean, con esas “sucesiones endogámicas”.

Debido a esta arbitrariedad, y sin seguir partitura definida alguna, la poesía de Nieto Cadena emprende la pesimista exploración de un espacio y un tiempo que comprueba, paso a paso, como perteneciente a un ámbito que se resquebraja en la memoria. A pesar de que he dicho que no hay una partitura fija, concedo en que los pasos lo conducen paulatinamente en un sentido contrario al efecto concéntrico de una pedrada en el agua: los aros no se dirigen desde el centro hacia el exterior, sino desde éste hacia territorios cada vez más íntimos. Y en ese recorrido reacciona, con armas similares, a la violencia y agresividad de la cultura.

c. Los pares en el Ecuador

Si bien para Miguel Donoso Pareja, la de Nieto Cadena es una poesía que mantiene estrechas cercanías con el grupo Tzántzico, reconozco tal cercanía en la simultaneidad de aparición de sus propuestas, más que propiamente en influencias mutuas. En efecto, son varias las colaboraciones de Nieto Cadena en revistas de la década de los sesenta, como las emblemáticas *La Bufanda del sol* y *Pucuna*, esta última órgano de difusión del colectivo tzántzico.

Agustín Vulgarín (Guayaquil, 1938-1986) es una voz en quien he notado un antecedente directo de este nuevo poetizar. Al decir nuevo poetizar quiero decir aquel

²³ Piglia se refiere a Leopoldo Marechal. (“Notas al margen de un ejemplar de Adán Buenosayres”, en Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, México, Fondo de Cultura Económica, p. xvi)

que se ve impelido a interpretar el mundo latinoamericano, envuelto en la modernización desde la década de los sesenta. Se trata de una palabra que busca nuevos símbolos y pretende representar al individuo que no ha logrado integrarse al engranaje de la sociedad moderna. Vulgarín escribe desde una empatía con los seres humanos de condición humilde, demuestra un genuino y enorme interés en lo cotidiano –por lo tanto, asume una expresión coloquial en temática y en tono– que sabe transmitir emoción a base de elementos comunes y al alcance de todos. Los ritmos son extraídos de elementos de la realidad, y vehiculan una denuncia social casi con estridencia. Desde este punto de vista, permite atisbar puentes con el *realismo sucio* anglosajón. Para este caso no contemplo el realismo sucio como el de la concisión extrema, sino como el que puede rastrearse hasta la obra narrativa de Bukowski, y que incluso se emparenta con los cuentos de Pablo Palacio. El realismo sucio se afina preferentemente en los estratos indigentes de la ciudad, cuestiona la corrupción de aquellas cualidades sociales que antes parecían valores sólidos, y deja en cierta forma al azar la realización o frustración de los distintos proyectos de vida. La ironía y la desmitificación del horizonte histórico del sujeto, también una especial aplicación en el neologismo o el término fresco proveniente de la oralidad, embargan tanto la obra de Vulgarín como la de Nieto: “Con mi recuerdo boca ricardito boca pablito / con el injurto cápsula urogenital de toda vida. // Cansado y amor. Hecho bola de felicidad / poseído por los plexos solares / colgado de sus ramas. Así es la pita bantú // y los tres tiempos / del verbo / hervir boca arriba: / Me quedo hijo de la gran yuca”²⁴.

El resultado en Vulgarín es una épica con su dosis de amargura, mientras que en Nieto nace una épica íntima que hace un recuento de sus lecturas, viajes y proyectos personales. Recordemos que Vulgarín utiliza el subtítulo de “lunfardo poético sensorial”

²⁴ Agustín Vulgarín, *Cuadernos de Bantú*, Guayaquil, CCE, 1977, pp. 44-45.

para su *Cuadernos de Bantú*, lo que da cuenta de una detenida reflexión acerca del habla que escoge y utiliza:

Estiras tu cuello de garza / Fisgoneas bantú / como correo de brujas / como una mata jari guayaca // Y que si la india tiene su bomba nuclear / nosotros en el ecuador tendremos la atómica en tus piernas / porque somos indios también / Nos gusta dormir cabezas / sobre almohadas de sueño primor / Te acercas bantú / ahorita cuando falta doce para las doce de la noche ²⁵

Ambas poéticas se insertan en un conocido tópico de la tradición retórica –el de la palabra plebeya, o *sermo plebeyo*–, en contraposición a ese otro tópico que es la palabra erudita. Puede decirse que la épica de lo cotidiano es inaugurada con todas sus características, por Nieto. Por otro lado, el poeta esmeraldeño Antonio Preciado incursiona asimismo en el lenguaje coloquial, como los *tzántzicos*. Así como la preocupación de Preciado es presentar un mundo delirante de percusiones afroamericanas y una imaginería coherente con ese universo –que corresponden al dolor humano en el continente y recorren un espectro de pasiones que da cuenta de la impotencia y, por otro lado, tienen a la fiesta o jututo como telón de fondo–, la de los *tzántzicos* parecería similar. Pero para éstos la poesía explora un lenguaje que indaga por su lugar en el mundo, conservando un tono prosaico que expone su insurgencia por medio de poemas que pueden ser leídos como un proyecto. En efecto, si aplicamos atentamente el oído, notamos que sus textos devienen sendos manifiestos que leen irónicamente la realidad nacional. Así surgen las poéticas de Humberto Vinueza (con su emblemático *Un gallinazo cantor bajo un sol de a perro*, de 1970), Ulises Estrella y otros autores.

En Nieto lo otro, esto es, el instante para la otredad, implica un abanico que se despliega y se retrae, uno que se ubica del lado de la apropiación del lenguaje de la

²⁵ *Ibid.*, pp.48-49.

calle, además de constituirse en aquel recinto en que la música salsa y las hablas del bajo mundo porteño se apuntalan. La poesía de Nieto Cadena es el lugar simbólico donde transita y desde el que se pronuncia el ciudadano guayaquileño, y más ampliamente el de la costa de influencia caribeña en sus diarios embates.

Los poemas de Nieto permanecen en una actitud agónica ante el acartonado mundo burgués; agónica en el sentido de ofrecer una constante y obstinada resistencia. Por el contrario, no solamente arremete contra los buenos hábitos burgueses, sino que va más allá y propicia un campo para la lisura, la picardía, la ironía, la agresividad. Dicha resistencia toma como herramienta, asimismo, la música de origen popular.

Aunque la poderosa voz de Nieto ha sido vista como acicate para que otros creadores hallen inéditos caminos en las búsquedas particulares de sus lenguajes, en realidad parece que no ha tenido epígonos directos en la misma línea de su discurso. Esto es, si Nieto tiene contados referentes en cuanto a la creación, sucede un fenómeno ambiguo con su ámbito de influencia: son apreciadas la libertad y la extrema frontalidad de sus poemas, que limitan con la desfachatez, pero tales voces no se configuran alrededor de una escuela. Hay evidentes directrices similares en las poéticas de autores como Fernando Artieda –por ejemplo, en sus poemarios *Safa cucaracha* (1978) y *De ñeque y remezón* (1990)–, el primer Fernando Balseca –más que nada en *Cuchillería del fanfarrón* (1981)– y Héctor Alvarado, con quienes compartió la aventura del colectivo *Sicoseo*; y con otros autores como el guayaquileño Eduardo Morán y los quiteños Diego Velasco y Edwin Madrid.

Mediante su particular búsqueda de un lenguaje propio, la poesía de Nieto se desmarca de otras poéticas para alejarse del discurso predominante en el medio durante la década de los sesenta.

Hay también un puente que se percibe en Nieto Cadena con el infrarrealismo.²⁶ Miguel Donoso Pareja se sorprende de que este movimiento vanguardista carezca de manifiesto, aunque ya para ese entonces había al menos tres, y de ellos dos habían sido publicados.²⁷ No se trataba solo de la conocidísima sentencia de Bolaño (“partirle su madre a Octavio Paz”), al que cierto periodismo había asimilado la línea infrarrealista en cuanto a la cultura oficial, sino de propuestas estéticas definidas que, obviamente, involucraban una ética definida.²⁸ En realidad buscaban “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”. A esta corriente se acercó a Nieto Cadena cuando se lo incluyó en la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* (1979), compilada por Bolaño. Aunque más tarde, el poeta ecuatoriano afirma que no pasaron de ser “clasesmedios con todo lo que esto significa, por eso muchos de sus activistas se deslizaban en un anarquismo valemadrista que no trascendió a no ser por el estallido de Roberto Bolaño”.²⁹ Donoso Pareja, en su prólogo a dicha antología, tiene una concepción clara sobre el poeta:

Fernando Nieto es un caso aislado en su país. Nacido en el Ecuador, no tiene tradición de la cual asirse. [...] es una ruptura total, pero viene, a mi juicio, del “escándalo” tzántzico, por un lado (en cuanto actitud, como luchador, en su caso solitario) y de los Hora Zero. Sin embargo, se mete en lo coloquial con mayor agresión que éstos y la construcción verbal se acerca más a la de Jorge Reyes [...] que a la de Vallejo. La agresión de Nieto es fuerte e ideológica. No cae en el patetismo ni en el alarido patológico, mucho menos en el simplismo maniqueo.³⁰

Por otro lado, se ha querido hallar paralelismos a la obra de Nieto Cadena con la del narrador Jorge Velasco Mackenzie (Guayaquil, 1949). Y es que la obra del primer

²⁶ El infrarrealismo nace en la década de los setenta cuando, debido a diferencias con André Bretón, el chileno Roberto Matta sale del surrealismo. Lo integran básicamente poetas mexicanos y chilenos, entre ellos Mario Santiago Papasquiaro y Roberto Bolaño. Enfilaba sus armas contra la cultura oficial.

²⁷ A saber, se habían pronunciado José Vicente Anaya (“Por un arte de vitalidad sin límites”, de 1975 y publicado en 1976), Mario Santiago Papasquiaro (“Manifiesto infrarrealista”, 1975) y Roberto Bolaño (“Déjenlo todo nuevamente, láncense a los caminos”, de 1976 y publicado en 1977).

²⁸ Andrea Cobas Carral, “La estupidez no es nuestro fuerte, tres manifiestos del infrarrealismo mexicano”, en *Osa Mayor*, N° 17, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 2006, pp. 11-29.

²⁹ “Las novelas de Bolaño cumplen diez años”, en *El Comercio*, 6 de diciembre de 2008.

³⁰ *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*, México DF, Extemporáneos, 1979, pp. 32-33.

Velasco revisa, mediante los vericuetos de sus personajes marginales, los movimientos poblacionales de la ciudad hacia nuevos espacios, los de la periferia (la marginalidad simbólica se refleja perfectamente en un desplazamiento hacia esa periferia). En cuanto a su novela *El rincón de los justos* (1983), ya se lo ha dicho muchas veces: el verdadero personaje es el barrio Matavilela, y gran parte de la riqueza de la novela radica en que las hablas hacen un recorrido desde la periferia al centro y viceversa. Estamos ante una meditada construcción de palabras, pero también una construcción de identidad. Quizá uno de los mayores logros del Velasco Mackenzie de *El rincón de los justos* sea el de “desaparecer” ente las páginas de sus textos, para dar lugar a la voz narrativa. Su función no es meramente didáctica. Cierto es que el autor maneja, así entiendo que asume parte de su cometido, riendas y gobierna las tensiones propias de la novela. Dichas tensiones implican asimismo una dosis adecuada de atmósfera y verosimilitud.

d. Algunas claves de la épica de lo cotidiano

El lumpen es el espacio en que se solaza la voz narrativa que pone en movimiento a los personajes marginales. El lenguaje marginal es el territorio donde se desplazan, como fichas de un juego que es acatado y trasgredido por igual en cuanto a los engranajes de sus normas. La fatalidad, los enfrentamientos, todo hace pensar en un microcosmos que, llevado a fórmulas de ampliación, se dirían propios de la ciudad entera. Así, la poesía de Nieto dialoga con un amplio espectro socio-territorial: esta palabra se ha instaurado como una lírica de proyección nacional e internacional.

Estos textos reflexionan, sospechan, responden a las irregularidades de aquel territorio cultural que es la ciudad. Su estrategia sería entonces la de llenar o frustrar, en acción sucesiva de brindar y escamotear elementos, las expectativas de sus lectores (correspondientes a sus imaginarios) en lo concerniente a una configuración del poema.

Es como si estos textos cedieran, en parte, el papel de efectuar dicha configuración en favor de los lectores, sus lectores.

La capacidad del mito de guarecer a la comunidad de la razón es comparable a otros ingredientes que trastocan aquella mirada de la lógica (el terreno lúdico, los alucinógenos, el sexo, la fiesta). La ciudad que nos acerca Nieto es una realidad que conocíamos antes y que cobra autonomía a partir de la elaboración de sus propuestas literarias a tal punto de que parece revelada por primera vez. Así como el autor corre riesgos a la hora de acometer la creación de su obra, en algo ese riesgo es compartido por los encargados de cerrar la propuesta creativa del poeta, los lectores. El poeta llena la realidad, o los vacíos que hay en ella, con palabras; y el lector escribe con su lectura un texto “suyo” sobre ese texto impreso.

Nieto Cadena nos hace escuchar las resonancias y los ritmos que van perdiendo espacio con el tiempo y que la oficialidad soslaya. Nos introduce un mundo lleno de ecos de las voces más marginadas. El lenguaje es la preocupación máxima de su literatura en ese perpetuo proceso de construir sentido.

CAPÍTULO II

La aprehensión de un lenguaje otro

Todo tiene su final
nada dura para siempre
tenemos que recordar
que no existe eternidad

W. Colón y H. Lavoe, “Todo tiene su final”

I. Duro con el poetizar

Si se lee el texto literario como un bien que va a engrosar el capital simbólico de una comunidad, y un espacio de búsqueda para los registros del sentido, se puede pasar revista a la literatura en sus varios géneros como un vivo testimonio de ciertos resquicios de inconformidad. Ya en el plano de las letras, la inconformidad también se proyecta en cuanto a qué debe ser consagrado en el canon —o si hay una sola lectura posible de los alcances de canon alguno—, y caemos en la cuenta de que este canon, como corpus, debe ser objeto de revisión permanente. Pero ya antes había dicho que este poetizar establece una menor distancia contemplativa con relación a los referentes — y privilegia una perspectiva más inmediata, aunque más áspera—.

La potenciación de la ideología se produce en el discurso; por ello es posible rescatar, en la creación literaria, un lugar donde la rebeldía apunta más bien a mirar en otra dirección cuando ocurre el llamamiento a levantar *lo nacional* y *lo latinoamericano*, que son sendos constructos en formación constante.

No se puede restar importancia a la fuerza con que bregan los focos de poder por configurar una mirada única. Pero también es preciso reconocer las dilatadas tensiones y

la resistencia que provocan dichos llamados. Al respecto, Antonio Cornejo Polar habla de un “rasgo dominante” en nuestra literatura latinoamericana que, aunque conflictiva, posee una pluralidad enriquecedora. Obras como la de Fernando Nieto Cadena son, con conciencia de serlo, llamadas a convertirse en acicate para transitar de un lado a otro los márgenes desde credos fundamentalistas hasta una robusta resistencia al discurso dominante, y con ello propiciar un distinto campo que provoque un nuevo poetizar. Y qué es este nuevo poetizar, sino una forma de atestiguar el tiempo en que se inaugura, con sus complejos ingredientes, la modernidad –precisamente cuando irrumpe una crisis de dicha modernidad, que incluye una crisis de la cultura nacional–. Para divisarlo mejor, debería contextualizarse esta literatura con Su poesía nos recuerda que la cultura continuamente puede llegar a ser un campo de discursos complejos y contradictorios. Esta línea me hace coincidir con Cornejo Polar en su apreciación sobre el fenómeno, pues muestra cómo se puede leer un texto como depósito de discursos de varios sujetos, muchas veces encontrados entre sí, dentro de un proceso cuyas etapas más cercanas no invalidan del todo las anteriores.³¹

Este horizonte, cada vez más ancho, atestigua que estamos ante una proliferación de elementos que enrumban la palabra hacia una hibridación de variado carácter –o sea, político, pero asimismo étnico y por consiguiente, cultural–. Eso significa que la categoría de la resistencia es ambigua, porque asimismo es verdad que hay una lucha contra la hegemonía cultural, pero la contaminación de los productos (y dentro de los culturales, también los literarios) es inevitable, y también previsible.

La poesía de Fernando Nieto es una muestra de que el mundo no solo permite, sino que exige una nueva escritura que lo represente. En la conciencia del poeta, las grandes hazañas han sido sustituidas a través de sus poemas por las pequeñas tragedias

³¹ Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*, en *Obras completas*, Lima, CELACP–Latinoamericana Editores, 2002, p. 50.

y los cataclismos individuales. A un estilo de pobreza deliberada en cuanto a recursos retóricos tradicionales,³² Nieto Cadena opone un estilo que garantiza la ambigüedad lírica mediante estrategias como mantener sintonizada su palabra con esos correlatos que son las representaciones sociales de una comunidad. Tales estrategias se evidencian al cubrir un espectro que va desde la ausencia de puntuación –lo que hace que el lector proponga sus propios ímpetus y sus ritmos–, un tono violentamente confidencial en los apóstrofes, la yuxtaposición de discursos y una conexión con formas poéticas superadas que provocan el equívoco:

Si aún no percibes esta nota de estar encalzonado por tus nalgas / no sé cómo mierda quieres que te reitere mi totalitario amor / Será mejor que busque en las estrellas / ese pañuelito blanco donde puse tu nombre / porque llevas un rato ratón en la intermitencia de mis arrebatos / porque hace ful de tiempo no hay otra / palabra que las letras de tu nombre / zafa huachafero arranca sale vuela date brisa huachafero / Qué cosas tiene la vida camará³³

El suyo es un texto que expresa complejas relaciones, y que se halla en continuo proceso de hacerse reconocer, en lo que Rossana Reguillo Cruz llama dramatización de la identidad, o sea, en la “utilización dramaturgica de aquellas marcas, atributos y elementos que le permitan desplegar su identidad”.³⁴ Desde sus inicios, esta poesía escrutó toda índole de ordenamiento con ojos de sospecha, y militó en un discurso de la negación en un sentido doble: el de aceptar su condición socioeconómica, pero asimismo integrar una resistencia ante un cómodo y acartonado momento de entender las letras en Hispanoamérica.

II. Los elementos de una poética

³² Hernán Rodríguez Castelo, *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Tomo II, Bogotá, Círculo de Lectores, 1979, p.686.

³³ *Los des(en)tierras del caminante*, Quito, Editorial El Conejo, 1988., p. 55.

³⁴ Rossana Reguillo, *Emergencia de culturas juveniles/ Estrategias del desencanto*, Bogotá, Norma, 2000, p. 99.

a. El pesimismo y la fatalidad

“El mundo es mi representación”, había dicho Schopenhauer y al hacerlo, no escondía la escéptica mirada con la que escrutaba el mundo. La Ilustración depositaba una confianza plena en la razón, y todavía Hegel apostaba por el proyecto racional, pero el pesimismo de la razón puede ser considerado como el triunfo de la voluntad sobre aquella. Nietzsche, en cambio, concluye que al nuevo ser humano solo le queda “poetizar” –el arte– frente a los males de nuestra época. La muerte de Dios, la obsolescencia de los valores y el sentimiento de desarraigo son crisis que se suceden en las sociedades tecnológicas –y se incluyen en el mundo que va a ser representado, parece decir Nieto–.

En cuanto a la representación de un espacio como el caribeño, caben las preguntas sobre si el discurso homogenizador del poder consigue imponer sus prejuicios, o si el poema se desliza hasta lograr una variable zona de alteración del mundo representado, a fin de no caer en una falsificación de sus características. Sentimos que para llegar a algo que se acerque a una representación legítima, hay en este anhelo miradas en contradicción como la de la autorrepresentación y la de la hetero-representación.³⁵ La obra editada de Fernando Nieto Cadena arranca ofreciendo rasgos que luego se desplegarán en sus otros títulos, extremándose. Desde su inaugural *Tanteos de ciego al mediodía* (1971), esta voz anhela desacralizar la literatura y asume como propósito variar el tono, usualmente solemne por estos pagos especialmente en la lírica, y llevarlo a uno donde señoreen el humor, la estridencia, el delirio.

La evocación de la infancia como paraíso perdido empuja al yo poético a lucir un rostro de añoranza: “pero la infancia cuando la supe mía se perdió sin aviso”

³⁵ Agnes Heller, en “Autorrepresentación y la representación del otro”, en *Voces: revista de estudios sociales*, Trad. Martha González, Armenia, Quindío, 1997, pp. 3-12.

(1985:26), y a movilizarse en un espectro que va desde el descubrimiento del entorno hasta el triunfo de la tristeza. Aquella era le ofrece consistencia a todo aquello que es menester convocar, para volver a poseerlo en su estado original. Se hace claro que hay una distinción entre ese tiempo edénico y adánico, y el tiempo que pretende recobrar dicho terreno con su mirada:

Te escribo como el niño que nunca fui, que yo no supe ser // Quito y Guayaquil no eran ciudades, / eran pedazos de un viaje lento que nunca terminaba, // ¿Qué será de mi abuela? / Creo que no fui a su entierro, pero vi los carros, los vestidos negros... / ¿Por qué lloraban ellas, por qué no me dejaban jugar con el tambor? // Miraba los lanchones, los buses, el reloj público, / el Royal Dumbbar Circus (entonces ya podía deletrear los letreros)³⁶

Aunque es el lugar del sueño y la evocación, la infancia también funciona como un dispositivo que conduce a la voz hacia un espacio de refugio al cual acudir, especialmente cuando la realidad actual obliga al hablante a sumirse en un ambiente de penuria: “¿Dónde estuve cuando las ciruelas me hicieron daño, // cuando mi hermano iba a jugar a la casa del vecino...? / ¿Dónde estuve, si hoy no estoy en ningún sitio? A veces la infancia es el consuelo que me queda de herencia. / Por eso voy en soledad”.³⁷

La relación del hablante con la ciudad es unas veces empinada cuesta; otras, graderío desde el que se atestigua la lucha constante entre los elementos urbanos todos, esto es, los conflictos entre sus habitantes, y entre los habitantes y las instancias de autoridad. A pesar de ese expreso apego a la fiesta en nuestro poeta, tan fuerte como en gran parte de Latinoamérica –que puede ilustrar en algo el sincretismo que las culturas aborígenes y afro lograron con la peninsular–, la imposibilidad de aprehender por completo la realidad abona, en mi juicio, en favor de esta suerte de pesimismo ilustrado:

esta ciudad tiene un misterio llevado a rastras.
Yo no sé si pretendo saber cuál es ese misterio

³⁶ *Tanteos de ciego al medio día*, Guayaquil, 1971, CCE, s/p.

³⁷ *Ibid.*, s/p.

pero está ahí: en el suburbio, en Urdesa, en la Catedral, en la Gobernación...
Si usted lo descubre quizás sea suyo el reino de los cielos.
Al fin y al cabo,
no perdemos nada si esta ciudad se muere...³⁸

En efecto, la pesadumbre no es una atávica parcela desde la que Fernando Nieto mira el universo; es más bien una elección particular que nos hace delinearla en una perspectiva fuertemente pesimista de la existencia, disfrazada con la máscara del carnaval que le permite el jolgorio de la música popular. Para el poeta, escribir desde su condición es hacerlo con la conciencia de que las esperanzas son escasas para sus congéneres y para sí: “Iba a escribir // un poema, un verso, un grito / o / la verdad me duele comprender que no estoy muerto”. El pesimismo de Nieto Cadena se engarza plenamente con la praxis de su poética.³⁹ No se trata tanto de un *malestar en la cultura*, sino más bien de un acicate para la creación literaria. Aunque constantemente este pesimismo se pliega y deja ver su revés, esto es, la fiesta: “Voy a la cerveza (no es mi culpa si no tengo fuerza de voluntad / para negarme esta manera de ir hacia la niebla de tu cuerpo)”⁴⁰.

A la muerte a la muerte a la muerte (1973) ahonda esta escena, fatal y festiva a la vez. Es un poemario que anuncia la actitud que se reforzaría en títulos posteriores, la de convertirse en pormenorizado mapa de sus diálogos con la cultura y la tradición. Entre esos discursos múltiples, el de “Antiemoción no vespéral” dialoga con la tradición modernista del Ecuador:⁴¹ “No sé de dónde viene tanto mar para ausentarme // Hay

³⁸ *Ibid.*, s/p.

³⁹ El pesimismo es una disposición teórica fundamentalmente referida a los propósitos y resultados de la acción humana: no es tanto una concepción del mundo como una perspectiva *práctica*. Considera que los más altos ideales humanos (felicidad, justicia, solidaridad, etc.) nunca pueden ser conseguidos ni individual ni colectivamente de modo plenamente satisfactorio; que ni siquiera son del todo compatibles, afirma Fernando Savater en “El pesimismo ilustrado”, en Gianni Vattimo et.al., *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2003, p. 118.

⁴⁰ *Tanteos de ciego al mediodía*, Guayaquil, CCE, 1971, s/p.

⁴¹ Alude a “Emoción vespéral”, de Ernesto Noboa y Caamaño, incluido en *Romanza de las horas*, 1922.

otros símbolos en las manos de mi ciudad, / leo las palmas de las manos y ya no sé qué llorar ni qué maldecir. // desubico mi sombra / y me pierdo, me fastidio, me insolento, me resucito. // Las cosas que a uno se le ocurren cuando subo al colectivo o bajo de una idea”.⁴²

Nieto parece recordar a Blanchot al reconocer que la experiencia de la nada es inalcanzable, así que con el doble propósito de evocarla y conjurarla, trabaja una palabra que se aloja en el espacio del silencio con las resonancias líricas que despliega. Pero además de esta perspectiva pesimista, la dicotomía de lo público y privado se encuentra ligada a esas lindes reales o aparentes entre los terrenos de lo legal/culto y lo clandestino/popular, tomando en cuenta las preocupaciones por captar el registro erótico. De manera análoga al caso del modernismo, la palabra poética se convierte en un instrumento idóneo de conocimiento que edifica su propia legitimidad. El diálogo se brinda también con el boom latinoamericano en “Coronel”. En este poema, las pullas se perciben contra un ordenamiento que invita a la violencia. Por tanto, esta voz explora territorios propios cuando convierte en hipotextos no pocos discursos de las letras latinoamericanas y, al reescribirlos respondiendo a un ejercicio intertextual, establece evidentes puentes de sintonía con el entorno letrado. Así, se produce el diálogo con un personaje garciamarquino:

Sé bien que usted no tiene quien le escriba
y le deseo suerte
que le llegue su jubilación antes de que lo entierren en el pueblo
Al margen ¿me puede aceptar una apuesta por su gallo? Vale⁴³

Hay tardes en las que uno desearía / embarcarse y partir sin rumbo cierto, / y, silenciosamente, de algún puerto, / irse alejando mientras muere el día. // Emprender una larga travesía / y perderse después en un desierto / y misterioso mar, no descubierto / por ningún navegante todavía. // Aunque uno sepa que hasta los remotos / confines de los piélagos ignotos / le seguirá el cortejo de sus penas. // Y que, al desvanecerse el espejismo, / desde las glaucas ondas del abismo / le tentarán las últimas sirenas.

⁴² *A la muerte a la muerte a la muerte*, Guayaquil, CCE, 1973, p. 12.

⁴³ *Ibid.*, p. 38.

torno a la administración de sus tiempos, lo que va acompañado de una asunción de la pérdida que, según Savater, es ilusoria, pues nada podemos perder ya que en verdad nada tenemos salvo un espejismo. Esta contingente distribución de los tiempos hace que el azar adquiera nuevos ribetes de importancia, sumados a una mirada de sí como un testigo impertinente de la realidad: “Digo mañana y aún no sé si voy a quedarme / si voy a quedarme todo el tiempo / todo el rato ratón que aún me falta / Esta debe ser una más de mis traiciones a la vida / una traición / una traición una / más”.⁴⁷

Nieto Cadena, a través de sus búsquedas particulares, ha demostrado que desconfía de los metadiscursos y conoce la fragilidad cuasi absoluta de los relatos que lo rodean. Su poesía es caldo de cultivo para un escepticismo siempre paralelo a un espíritu que confronta y rehúye el vacío. El del viaje es un paradójico territorio que comparten la añoranza y el asentamiento. Pero esta voz comprende la imposibilidad de aprehender también el lugar de residencia, y termina por confesar su extravío:

Ciudad ciudad
ya no te siento pegada y gris en mis costillas
no te encuentro un rincón para sentarme
perdí los planos donde estaba tu axila
olvidé tus reglas nocturnas
humedecí mi piel con otros arrebatos
Ciudad ciudad
no se puede contigo
no hay manera de poseerte
volveré a intentar
apenas pueda ⁴⁸

b. Ironía y humor

Para la poética de Nieto Cadena, el texto es arena donde se rebasa y se impugna la retórica tradicional. Así, ya en la concreta tesitura del poema, se aboga por refrescar las utopías contraculturales y por conferírsele un primordial espacio a la oralidad, en consciente subversión hacia la supremacía de la cultura letrada. Aquí vemos cómo este

⁴⁷ *De buenas a primeras*, Guayaquil, CCE, 1976, p. 54.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 56.

poetizar fractura la ilusión de que la cultura proviene solamente de esta visión letrada, y se proyecta hacia esos saberes que reconocen otros registros. Sabido es que la poesía es ante todo ritmo y que, en cierto sentido, implica oralizar una sonoridad, aunque sea interiormente. Pero en el caso de esta voz poemática, se consigue extremar aquella oralidad y conducirla a niveles muy próximos al hablante común. Aquí se produce el lúcido movimiento en los elementos de un engranaje complejo: se trata de la fluida conexión entre esa subversión lírica y algunas de las distintas formas de habla cotidiana. Esta apertura, en apariencia sencilla, despliega un abanico de espacios que sugieren declinar la atención hacia el discurso letrado y afincarla más bien en la posibilidad de hallar la poesía en muchos fragmentos de la realidad circundante. Hay, en esta disposición irónica un humor negro, una denodada crítica al proyecto moderno en tanto adecuación del discurso literario a los parámetros hegemónicos vigentes: “mi pueblo ya no tiene esa planicie de papel cuadriculado / mi pueblo pretende ser ciudad”.⁴⁹ El humor nos interpela, por tanto, y exige otras respuestas para una realidad desde la condición existencial de la voz. A pesar de que en el pesimismo se nota un deseo por ver distintas las cosas, contrario al conformismo de quien las ve por ojos optimistas, hay una fatiga que arrastran estas palabras, innegablemente, circundándolas:

¿qué hago con los libros y las verdades subrayadas?
¿qué contestar?
¿qué escribir con tanta playa ebria?
¿qué decirle al mar si me ahogó su luz?
¿cómo salir de esta triste cantina que es el alma?
¿cómo quedarme con esta insania aún sin disipar?
Es igual la misma historia contada por las mismas voces
como si todo esto fuese solo un cambio de lluvia veraniega⁵⁰

Su poesía arremete contra los paradigmas de las buenas costumbres burguesas, pero también contra los paradigmas de la expresión lírica “domesticada” según tales costumbres. Por domesticado entiendo aquel discurso poético forzosamente

⁴⁹ *Los des(en)tierras del caminante*, Quito, Editorial El Conejo, 1988, p. 30.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

cohesionado –incluido o adscrito al oficial–, que se allana a otros discursos, pervirtiendo la autonomía del discurso lírico. Incluso hay un desdecirse, una actitud dubitativa en cuanto a la propia palabra, que se desestabiliza: “En fin / no pasas de querer ser el niño jodido de nuestra literatura / ¿o no?”⁵¹ y el jolgorio propio de ese espacio se reconoce como finito, pues el tiempo y el espacio comprometen a sus protagonistas solamente mientras lo habitan:

Vamos a la 18
vamos no seas huevas no te van a llevar preso
vamos donde la Sylvia ella sabe tratar bien a los virgos
vamos a la puntilla mejor donde la licenciada
cucarachita cucarachón
De esos tiempos ya no hay historia
solo breves atisbos de plenitud
rasgos ingenuos de un día haber rozado la felicidad⁵²

O sea, la desestabilización del lenguaje produce una violenta tensión que se resuelve en esta poesía. Resulta paradójica la producción de la literatura: se trata de un texto que estimula la memoria, confiere prestigio en cierta medida, y aun así, en ocasiones es relegado (aquel espacio que pretende alcanzar es ocupado por otros discursos). La fórmula segura del poeta está cargada de crítica, y no solo social sino cultural en el sentido de reflexionar sobre el papel de las letras. *De última hora* tiene como subtítulo “tarjeta curricular extraviada”, y avanza en esta obsesión: “de todas maneras evito la dimensión desconocida donde todo puede suceder en la colonización cultural / regreso a la literatura porque es el único lugar donde nadie me va a joder”.⁵³

Si la ironía es dar a entender lo que se pretende afirmándose lo contrario, demuestra, asimismo, la posibilidad de sustitución de una realidad por otra. Tal es así que Nieto Cadena logra que la poesía descienda de ese tono solemne –comúnmente canonizado en

⁵¹ *A la muerte a la muerte a la muerte*, Guayaquil, CCE, 1973, p. 68.

⁵² *Somos asunto de muchísimas personas*, México DF, Juan Boldó i Climent, 1985, p. 32.

⁵³ *De última hora (Los desamparos de la muerte)*, Guayaquil, Editorial Imaginaria, 2003, p. 91.

las letras ecuatorianas-, y la convierte, si eso es posible, en un bien cultural de uso desde y para la cotidianidad (o sea, produce un texto al que el lector se acerca para leerlo y, al mismo tiempo, leerse). Para eso, su discurso toma las palabras del ciudadano que se mantiene alejado de las elites. Muchas veces el poeta cae en la cuenta, humorísticamente, del fracaso de sus esfuerzos e incluso permite ver la tesitura de su estructura lírica, o sea el proceso de erección del poema. La épica de lo cotidiano es capaz de mostrar un rostro urbano que se había mantenido velado y, por tanto, se muestra a sí misma a través del infortunio de esos pobladores. Pero contrario a lo que podría pensarse, el poeta no se sume exclusivamente en el dolor, sino que nos enseña a hallar la veta del humor en esos mismos elementos.

III. ¿Desde dónde leer esta poesía? La ideología

Como producto de un efecto metonímico, el objeto de prestigio se ha desplazado en la épica de lo cotidiano. Si antes la palabra poseía un crédito inmutable, éste se ha fracturado y ahora es buscado, entre otros espacios, en la experiencia individual. Además de la irreverencia y el desparpajo propios de los textos de Nieto Cadena desde sus inicios, su discurso se involucra en su tiempo manejando coherentemente la intertextualidad. Aquí radica, en mucho, la importancia de una postura política comprometida –en algo recuerda la línea sartreana–. Aunque la modernidad tenga una visión desencantada de las cosas, el socialismo aparece como una opción válida de resolución de las inequidades para autores como Nieto.

Las cualidades que posee la cultura de un momento subyacen en las letras y en otros discursos, que a su vez reaparecen en la poesía. La ciudad puede leerse desde la literatura, aunque la poesía no emana exclusivamente de esta retórica arquitectónica que

es la urbe. Los correlatos que en la poesía asume la épica de lo cotidiano expresan y profundizan en su ideología. Nieto crea un hablante lírico que funciona como testigo privilegiado de su lugar y su tiempo. Es en esta línea que Fredric Jameson nos da un aviso en cuanto a una mirada que no rehúye encarar los tiempos que corren: “But even in the case of Marxist theories of imperialism, a further historical qualification now needs to be set in place: namely, that the Marxism approach to the imperialism is crucially modified and restructured in the mid-twentieth century”.⁵⁴

Adviene una dimensión coherente en la voz de Nieto, a la hora de sopesar la ideología que subyace en sus poemas. Hay que recordar la fuerza de los compromisos ético y político en la literatura de los escritores de la década de los sesenta, aunque para él queda claro que el compromiso primero fue con la literatura en sí. No podía ser de otra forma, admitiendo que el contexto socio-político del continente de habla hispana se contraía en plena guerra fría. El poeta, al igual que la mayoría de la intelectualidad latinoamericana, se vuelca a pensadores como Sartre en parte debido a lo que Nieto llama esa suerte de vocación entre realista y pesimista con que enfrenta los desatinos de las clases dominantes en las sociedades que han sido colonizadas tanto de manera tangible como simbólica.

La diversidad adquiere una dimensión otra. La heterogeneidad de los actores culturales crece hasta el infinito. Cuando la ciudad no es la misma se han metamorfoseado ciertos espacios, antes céntricos, y su consiguiente tugurización hace pensar a cierto sector elitista que un tipo de poblador ha migrado para dar paso a otro. El sincretismo resultante puede ser visto también como una vía de resistencia, no tan ortodoxa como efectiva: la cultura popular no es removida de las bases de la sociedad, a pesar de que la modernidad se mueve con una fuerza y una agilidad cada vez mayores.

⁵⁴ “Modernism and imperialism”, en *Nationalism, colonialism and literature*, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward Said, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 46.

En estos ámbitos marginales decrece la fuerza estatal, en favor del caos y la violencia. Pero no concluye allí el paneo de Fredric Jameson sobre este fenómeno: cuando la posmodernidad reniega de la historia, lo hace para instalarse en un eterno presente, y es allí cuando este detenerse en el tiempo presente halla un parangón con la explicación lacaniana de la esquizofrenia, esto es, “la forma en que todo nuestro sistema social contemporáneo ha empezado poco a poco a perder su capacidad de retener su propio pasado, ha empezado a vivir en un presente perpetuo y en un perpetuo cambio que arrasa tradiciones de la clase que todas las anteriores formaciones sociales han tenido que preservar de un modo u otro”.⁵⁵

En parte, la nostalgia que cruza estos poemas puede leerse como una proyección de ese tiempo presente. Por otro lado, Terry Eagleton resuelve desde el marxismo la duda de si hay ejes que puedan ser catalogados de seguros en lo político –como alternativas válidas para nuestras realidades–. En efecto, la tolerancia y el relativismo sostienen un límite a la hora de esta búsqueda de modelos plausibles. Nieto lo entiende, y allí consolida su fortín ideológico, a la vez que parece enfatizar que la crueldad es lo peor que el humano puede ejercer en otro humano, como decía J. Shklar. Desde aquí se divisa una compatibilidad entre el sentimiento y la lealtad a un conglomerado, aunque éste exprese identidades morales distintas, variadas y aun contradictorias entre sí. Estamos ante una especie de ética del discurso, que razona en el sentido de que la poesía puede eslabonar el *habitus* de las diversas sociedades.⁵⁶ Eso, sin satanizar las opciones contrarias, aunque sí manteniendo una posición lúcidamente crítica.

IV. De la oralidad estándar a la jerga

⁵⁵ Fredric Jameson, “Postmodernidad y sociedad de consumo”, en Hal Foster, comp., *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985, p. 186.

⁵⁶ *Habitus* en el sentido que Pierre Bourdieu le da a esta palabra, o sea como la relación y las discrepancias sociales a través del comportamiento específico entre agentes singulares.

En la contratapa de *Como gato en tempestad*, Fernando Nieto afirma que los personajes marginales habían estado tan cerca, que “de tan conocidos y cotidianos habíamos perdido la huella de sus pasos”.⁵⁷ La poesía de Nieto desea reproducir en parte los ritmos, la informalidad y las modulaciones propias de la comunicación oral de un sitio concreto, para acceder a la emoción propia de un mundo que lo marca. Siempre asumió los motivos de la marginalidad, y se involucró en un decir poético que afianza tal retórica. De modo que el suyo es un *locus* cuyas formas de vida son determinadas por el tiempo. Por mucho que las jerarquías sociales se planteen someter las expresiones populares, éstas sobrepasan los límites institucionales, y sus lenguajes. Emerge con fuerza el uso de la jerga costeña, que corre paralela a la llamada lengua estándar – denominada indistintamente como norma culta, o registro culto–. Nieto es capaz de incluir esas hablas en su registro literario, y logra formas acabadas de representación. Pero, ¿es la jerga un idioma mal hablado? La diferencia entre el dialecto y la jerga mantiene, en sí, connotaciones políticas. Al contrastar el uso estándar con el coloquial y la jerga, se resalta la presencia del barrio como recinto donde se ejercen estas últimas expresiones. El consenso social que hace de una forma la lengua culta y de otra, la coloquial. Y son los contextos los que remiten al uso, aunque en la disputa entre la lengua estándar y el dialecto –además de la jerga– nos damos cuenta del carácter despectivo en las referencias que obtienen las “lenguas mal habladas” por parte de las instituciones y las academias. Se apela a la exigua perdurabilidad del vocabulario de la jerga, pues el idioma termina asumiéndolo cuando cumple cierto tiempo de uso. Aunque no necesariamente coincide la visión estándar del idioma con la idea de línea estricta, pues estándar: “no es exactamente lo mismo que lengua normativa. Ésta es lo que su nombre indica, una norma social a la que se han de atener los hablantes y, sobre todo,

⁵⁷ Cuentario de Jorge Velasco Mackenzie, Guayaquil, CCE, 1977.

los escribientes. Lo que no está en la lengua normativa es *incorrecto* [...] Cada escritor escribe en su propia versión de su lengua”.⁵⁸

Precisamente la labor de los escribientes es la que acometemos aquí. La diferencia de la de Nieto con otras poéticas que pretenden un fin similar, es que no solo se hace uso de una variante regional del idioma, sino que dentro de ésta se toma el criterio de habla común de ese determinado enclave geográfico, y hace que el yo poemático evolucione siguiendo las hablas que recorre.

Esta manera de poetizar tiene con Nieto una punta de lanza que ha sido denominada de varias maneras, y dirige la mirada a la memoria colectiva en una suerte de actitud violenta que hace a un lado el pendón del discurso conquistador: “por eso escribo que tengo un mar eficaz / sobre tumbos remuevo la memoria de mi pueblo”.⁵⁹ No se trata solamente de la nostalgia por la pérdida, que puede ser vista también como un menoscabo a la identidad, sino la evocación de los tiempos comunales; aquellos que pueden reconocerse en ritos, como el baile y el juego. La informalidad de la que hablo se opone al discurso jurídico e institucional del ordenamiento urbano, en el sentido de que rebasa esos significantes, procediendo a la búsqueda de formas y expresiones contraculturales.

Capítulo aparte debería conformar toda la jerga salsera que es asimilada por Nieto en sus títulos con la sabrosura tropical. Ahí están las inclusiones de los cueros, del guapeo, del candombé, engarzados con la *creisura* guayaca. Hay, además, un segmento particular de las palabras que asumen estos poemas: en pos de capturar la informalidad en todas sus dimensiones, Nieto incorpora la lisura en un registro que se desempeña con gran desparpajo. Dicha adhesión hace que Fernando Balseca halle razones históricas para que la lírica que en determinado momento derivó hacia la poesía maldita, opte, en

⁵⁸ Enrique Bernárdez, *¿Qué son las lenguas?*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 39-44.

⁵⁹ *Los des(en)tierras del caminante*, Quito, Editorial El Conejo, 1988, p. 30.

la épica de lo cotidiano, por devenir *malcriada*.⁶⁰ Creo que aquellas razones están, entre otros elementos, en dejar atrás una mirada distanciadora, y proponer más que la contemplación llana, una en la que se combinen los ingredientes informales de la cotidianidad propia del barrio costeño (sin temor a la incursión en lo escatológico), y que a su vez demuestra, parcialmente, un recorrido por la traza urbana:

cuando la bahía era la bahía y no un mercadillo cualquiera / vendías retazos de tela en el puesto de tu tío / jugabas a la raya y casi siempre salías full caifás en los bolsillos / pela las pepas conchetumadre que a mí me toca // hasta aquí llegan mis recuerdos / ahora leo que te han cruzado un chuzo de arriba para abajo donde los negritos.⁶¹

En este momento se justifica la obscenidad también desde su registro irónico, como mecanismo de reacción frente a la hipocresía burguesa (la obscenidad ofende la moral imperante). Logra que veamos interactuando en el mismo campo el hedonismo desfachatado y una moral entre puritana y contenida, que es compartida por todos segmentos de la sociedad, en algo cercano a lo que Martín Hopenhayn llama una *moral en su condición de simulacro*⁶², y que el poema demuestra perfectamente: “Lo que decían los niches / lo que contaba el marino / lo que son las cosas / la mulata Encarnación / qué desperdicio de cuerpo madre santa / con ese culo y todavía sin plata / cambia el paso que se te rompe el vestido / y usté qué se figura / blanquiñoso e mierda”.⁶³

El barrio se configura como espacio que niega el individualismo propugnado por el discurso dominante como vía preponderante hacia el desarrollo y el progreso de los colectivos urbanos. Es el lugar donde son posibles los ritos, lúdicos o no, de la tribu y

⁶⁰ Fernando Balseca, “Desarrollos de la lírica contemporánea (1960-1985)”, en *La lírica ecuatoriana en el siglo XX. Estudios sobre el pensamiento poético*, Iván Carvajal (ed.), Tomo I, Quito, CONUEP-UASB, 1997, p. 17.

⁶¹ *Somos asunto de muchísimas personas*, México DF, Juan Boldó i Climent, 1985, p. 30.

⁶² Martín Hopenhayn, *Crítica de la razón irónica*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p. 188.

⁶³ *De buenas a primeras*, Guayaquil, CCE, 1976, p. 15.

donde el conocimiento del otro conlleva, de manera legítima, a un mayor autoconocimiento de la comunidad: “Nunca pude ausentarme / nunca me ausenté de mi barrio de mis calles de mis esquinas favoritas / nunca estuve lejos del muelle / de los lanchones / de la ría”. Es un asentarse de/en unos propios espacios para la vitalidad y del lenguaje. Por supuesto que éstos –los procesos vitales y los lenguajes– tendrán sus propios conflictos, y en cuanto a esto Nieto evita la neutralidad, y siempre se ha decidido por tomar partido. El barrio es el lugar de la cohesión: “Nunca pude con la palabra adiós”, y donde se admite el rumbo in/cierto, pero con aire distinto: “tengo un mar eficaz en mis tropiezos”. El barrio también es fragmentario e inacabado, señal de lo inconcluso, en oposición a la ciudad y su cosmos totalizante. Por tanto, el poema critica aquel ordenamiento certero y fijo de lo urbano; y apuesta por el caos: “Nunca supe de qué lugar llegaba esa voz / dónde / en qué sitio podría encontrarla nuevamente”.

A este caos contribuye la inmanente nebulosa del pasado: “Esas fotos se perdieron una tarde de abril lo mismo que mis libros”. No hay completa pesadumbre en la voz del poema: recordemos que la cultura letrada es, básicamente, parte del instrumental de aquel Occidente que ha impuesto su modelo de pensamiento. La nostalgia viene por la infancia retaceada que queda atrás. Además, el sujeto lírico niega pertenecer a una ciudad, sino a un pueblo; y es muy decidora esta distancia: “Digo mi ciudad y no es cierto no existe mi ciudad”. Así, con el recorrido por la salsa y el barrio, estamos ante la búsqueda de la identidad –la mirada se afinca en los cuestionamientos acerca de quiénes somos–. En ese sentido, nos hallamos lejos de una pretendida posición chauvinista y más bien en los predios de una escritura que asume estos temas solo por el criterio de representatividad de la región (algo similar a lo que Ángel Rama llamaba “color local”, o sea la construcción de una literatura que antes había sido silenciada o eludida). Hay un acercamiento a lo afro y a zonas excluidas, a las que de

pronto se les presta un conducto de expresión. Para utilizar otra categoría de Rama, los “contestarios del poder” se han configurado como esta serie de autores que han experimentado la convivencia de paradójicas expresiones, utopía del socialismo.

En la barricada de resistencia que se rescata a partir de la propuesta de Nieto Cadena podemos apreciar una serie de oposiciones o dualidades. Sabemos, por ejemplo, que hay toda una serie de códigos y herramientas occidentales de los que toma posesión este discurso (antes sometido a la pasividad). Así, para hacer una apología de la oralidad, lo hace desde la literatura escrita. La fricción entre las fuerzas es ambigua (como suele serlo, en sí, el discurso lírico), pues hay códigos que comparten esta visión subversiva y en cambio están los que conservan la visión hegemónica-totalizante. Entre estos códigos, en primer lugar está, obviamente, la lengua. Pero de inmediato surgen otra vez las diferencias, tales como las concepciones de la literatura consagradas por la academia y otras que pueden ser vistas como las que pretenden movilizarse y abandonar la periferia a la que las han relegado. La cultura actúa de manera agresiva, y como reacción tenemos medidas también violentas que se esmeran por demarcar un territorio.

A sus últimas publicaciones exentas –*Cantos para mirar de lejos la nostalgia* (1997) y *De última hora* (2003)–, el poeta se ha esmerado añadiendo un principio novedoso, y tiene que ver con la relación múltiple con el lector (aunque ya lo había hecho en publicaciones anteriores). Se trata de una serie de notas al pie de no pocos poemas, en los que se dialoga con ese interlocutor. Así, al apóstrofe común en la retórica tradicional se le confiere ese elemento de interpelación directa a través de un paratexto que debe ser considerado parte consustancial del poema. Unas veces, el paratexto puede ser referencial y derivar al lector a otro texto:

iniciales en oscurana nueva iluminación para otra temporada de un barco ebrio

hip
*I knew to be my demon Poesy**

.....
* don Julio Cortázar traduce así el verso de John Keats,
supe era mi demonio la Poesía ⁶⁴

O también, cuando utiliza este mismo recurso y prueba, con humor, los referentes de ese hipotético lector:

no se trata como cualquier cacógrafo o cacólogo de oficio pueda inferir que postulo la existencia de una corriente pindárico-nietista cruzada deconstructivamente por opíparas lecturas de William Blake Giuseppe Leopardi Rainer Rilke Blaise Cendrars Louis Aragon César Vallejo Vicente Aleixandre Alfredo Gangotena**Jorge Enrique Adoum Fayad Jamís Allen Ginsberg sin menospreciar lo aprendido con el viejo cabrón de Arthur Rimbaud ...

** ah cabrones, ahora sí que los agarré en curva, muy pocos saben que se trata de un poeta ecuatoriano (1904-1944) ⁶⁵

Corresponde hacer recapitulaciones más que conclusiones, y diré que poéticas como las de Nieto permiten fijarse en ciertos desplazamientos de los estratos en las jerarquías de índole cultural. La salsa y el barrio que se leen en sus poemas son lugares que facilitan la expresión de los subordinados. Son la esclusa que, cada vez que se abre, consiente un flujo de dos vías entre identidades en tensión. Desde esta perspectiva contestataria, no se libran ni los discursos hegemónicos reaccionarios ni los que han mantenido fallidos caminos para remover los moldes establecidos:

Coincidimos en gritar al salir en manifestación / con un brazalete rojo en el brazo izquierdo el puño levantado / bandera roja revolución / que ya termine la explotación / Mientras LA INTERNACIONAL produce tejidos de mala calidad / Hay quienes la cantan en grupo y olvidan / las traiciones de Hungría Checoslovaquia París mayo-68 / acá / la internacional es cantada / como una vieja lección de intransigentes pederastas ⁶⁶

Aunque algunos de sus textos sugieren la concepción de Nieto Cadena en cuanto a la escritura lírica, el poeta aguarda a su tercer poemario *–De buenas a primeras–* para

⁶⁴ *De última hora (Los desamparos de la muerte)*, Guayaquil, Editorial Imaginaria, 2003, p. 114.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 115-116.

⁶⁶ *A la muerte a la muerte a la muerte*, Guayaquil, CCE, p. 10.

enunciar un texto que opera como verdadera arte poética, “Duro con ella”, poema que se ha convertido en decidor y emblemático en cuanto al tratamiento que se propone y que ha conferido al lenguaje:

Duro con ella
duro
muy duro con ella y sin descanso
Que no alce la cabeza
Que no se atreva siquiera a suplicar
que pierda la voz
duro duro duro con ella pana
Que sepa quien manda
que no ande al carajo como güisa en los portales
que se arrepienta de dormir en hoteles de lujo
que renuncie al abrazo de gerentes y soldados
Duro con ella hasta que aprenda
hasta que nunca más se ponga entre mayúsculas
duro con ella duro muy duro hasta molerla
que reviente la puerca la maldita la increíble
que explote la tremenda la copulante la insidiosa
Duro con ella hasta encontrarla ausente y descreída
Duro con ella con esta absurda torpe y loca poesía⁶⁷

La palabra poética demuestra una aguda conciencia del lenguaje y su disfrute, y por eso mismo se refleja en su decir lírico una dimensión crítica con el mismo lenguaje. “Duro con ella” se refiere al trabajo y a la actitud (de esa voz de la que emana) de sumergirse en la llanura de su comunidad de hablantes, y de engancharse con los esfuerzos por lograr hacer con la palabra un puente que a su vez sea dique y salvoconducto. La desacralización empuja (“hasta que nunca más se ponga entre mayúsculas”), así, a pensar en otro tono para proferir esta palabra; un tono que se aleje de la violencia gratuita y el poder, y que pueda adecuarse a múltiples, casi infinitas formas. Hay una actitud diversa en torno a sí misma (“Duro con ella hasta encontrarla ausente y descreída”). Este poema nos ofrece condiciones que despejan, en parte, el arte poética de Nieto Cadena. Da cuenta del trabajo que se ha desarrollado para que los recursos de excepción lingüística –que producen sentido en cuanto que logran una

⁶⁷ *De buenas a primeras*, Guayaquil, CCE, p. 9.

tensión que desvía los modelos gramaticales—, se combinen con recursos que avecinan al autor con el lector. Porque este yo poemático abandona la idea de un vínculo vertical en el que ocupa un plano de superioridad en relación al receptor de sus textos. Con Fernando Nieto la voz decide con/fundirse con aquellas otras de la comunidad y con/vertirse en una propuesta más de las que constituyen los hablantes anónimos que comparten luchas y querencias. Se construye un recinto ético y se nota un esforzado intento de nombrar lo que J. C. Milner llama punto de cese. A decir de éste, el nombrar lo innombrable ligado a la palabra poética se refuerza con la idea de que transcribir, en el seno de la lengua misma, un punto de cese de la carencia de escribirse: “en ello consiste la relación de la poesía con la verdad, porque la verdad es [...] aquello donde falla la lengua, así como la ética, puesto que el punto de cese, una vez delimitado, exige ser nombrado”.⁶⁸ “Duro con ella”, entonces, alarga la mirada sobre el oficio, y lo hace con su particular lenguaje.

V. De la sustitución de importaciones literarias a lo efímero

Me he referido a una fuerte actitud testimonial en los poemas de la épica de lo cotidiano y, específicamente, en Fernando Nieto. Y esto encaja con lo que Fredric Jameson llama “sustitución de importaciones literarias y culturales”, al referirse al género del testimonio. O sea, la ciudad que nos acerca Nieto es una realidad que conocíamos anteriormente y que cobra una renovada autonomía a partir de la elaboración de sus propuestas literarias.

La madeja de relaciones que hay en la épica de lo cotidiano permite al lector jugar a descubrir los encubrimientos, las ocultaciones. Y también el mito que rodea este

⁶⁸ Jean Claude Milner, *El amor de la lengua*, Madrid, Visor, 1998, p. 30.

mundo con su hálito que, si bien lo recrea, de igual manera lo de/forma. Y que posee una fuerza inmensa, pues el mito es un espejo en el que nos reflejamos todos y en el que buscamos nuestra identidad. Esto es, si Marshall McLuhan pensó la galaxia Gutenberg para referirse al universo impreso, habría que acuñar otro término para referirse al ámbito de los mitos de extracción popular.

La poesía puede ser un tamiz o una lente para ver lo que se encuentra más allá. Ya hice mención de la traza de edificación de la ciudad, pero estamos tras algo más decidor, como lo es el *habitus* de la población. En cuanto a los poemas, nos dejamos llevar por las resonancias de la urbe; aquellas que van perdiendo espacio con el tiempo, y que la autoridad soslaya constantemente.

Se nota una vigorosa lucha por descubrir el papel de los saberes en la sociedad contemporánea. Cuando J. F. Lyotard escruta al rol del saber en la posmodernidad, piensa que este saber es producido para ser vendido y consumido en pos de ser valorado en una nueva producción, en ambos casos para ser cambiado. El saber “deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su valor de uso”.⁶⁹ En esta dirección se apuntan los poemas de Nieto Cadena: abogan por retener para los saberes un papel tradicional o, en último caso, por renegar de esa reducción del saber a la condición de unidad de cambio.

VI. Sociabilidad

El lenguaje marginal que se usa en esta poesía rescata lo popular, pero la voz lírica se sabe intermediaria entre el lector y el submundo proletario. Aquel afán desacralizador de la épica de lo cotidiano se profundiza y, a un tiempo, se comparte. La

⁶⁹ Jean François Lyotard, *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984, p. 16.

literatura hace préstamos de categorías pertenecientes a otras disciplinas, como en este caso, la sociabilidad. Ésta no se basa en la exterioridad, sino que tiende lazos afectivos en cuanto a formas compartidas de asumir un oficio. George Simmel realiza un abarcador paneo al fenómeno de la interacción social, y logra que pensemos en la faceta didáctica del escritor, a saber, la de asumir la compleja labor de moldear paulatinamente el gusto del lector. Algo que leemos en “Así se compone un son”, especie de proclama o anuncio programático de la revista *Sicoseo*, en fin, lograr

la socialización del arte en América Latina, desterrando las mixtificaciones que un falso criterio de lo popular ha convertido en populismo ideológico/cultural al tiempo que ha vulgarizado y mediatizado las posibilidades de desarrollo y concreción de lo genuinamente popular en cuanto es y significa el trabajo creador de quienes llevarán a cabo la transformación y liberación sociales.⁷⁰

Si nos detenemos en la palabra *sicoseo*, ésta define en parte el programa del colectivo que se formó a mediados de los setentas: sicoseo refleja un estado de psicosis, algo llevado de los cabellos, una broma, un conflicto. Fernando Nieto se ha mostrado como alguien interesado en la cultura de su momento histórico, a través de la edición y la redacción de publicaciones periódicas. La presencia de esa inicial *Sicoseo* generó mucha expectativa, si bien tuvo un único número y su proyecto se diluyó en sendas vías, conforme a las concretas intenciones de sus integrantes. Más adelante, ha dirigido talleres literarios en buen número, a lo largo y ancho de la república mexicana; tales los de León (Guanajuato), Orizaba (Veracruz), Ciudad del Carmen (Campeche) y Villahermosa (Tabasco). Desde muy temprano, se convirtió en eje de un importante colectivo en Guayaquil, y después, en su etapa mexicana, siempre escribió colaboraciones para medios. Hoy tiene a su cargo la empresa de *Lili/teria*, revista de creación y ensayo, en Villahermosa. Jorge Velasco Mackenzie (59) cree que en torno a esta voz poética se intentó una corriente, si bien no llegó a consolidarse. Se refiere a que

⁷⁰ *Sicoseo* N° 1, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Guayas, p. 4.

desde los setenta y ochenta este poderoso discurso se configuró como una poesía que logra conferirle a las letras nacionales un conjunto de cualidades originales, y que es leída en tanto es poseedora de suficiente vigor como para influir y comunicar sus efectos en otras voces.

CAPÍTULO III

El insilio como introspección: la constitución de una épica costeña de lo cotidiano

Yo que soy mulato oscuro
tengo la mente en mi sitio

J. Betancourt e Ismael Miranda, “Pa bravo yo”

I. De la campaña a la introspección

a. La necesidad de categorías pertinentes

Cuando Walter Benjamin dice que el interior es el lugar del arte, se refiere a que el coleccionista es “el verdadero inquilino del interior”. La perspectiva se vuelve importantísima, por tanto, a la hora de involucrarnos en el campo estético. El coleccionista que menciona Benjamin es quien toma para sí la misión de transfigurar las cosas. Adquiere, por tanto, la pesada tarea de “quitarles a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía”.⁷¹ La épica de lo cotidiano implica la toma de conciencia de que en determinado tramo de las letras latinoamericanas urgen unas voces que aprehendan los inconexos y farragosos elementos del barrio y la calle, pero que también estén atentas a nuevos paradigmas textuales. Allí están los discursos oficial y periférico, imbricados. Se trata de construir moral y políticamente un *nosotros* que a su vez funcione como una comunidad lingüística que se exprese y, en tal sentido, pueda constituir un microrrelato más cercano a una campaña personal –en el sentido

⁷¹ *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, p. 183. Benjamin se refiere al coleccionista teniendo en mente a Luis Felipe (que tras la sublevación popular de 1830 y la consiguiente abdicación de Carlos X, se convierte en Luis Felipe I).

pragmático y rortiano del término— que a aquellos grandes discursos debilitados en la posmodernidad.⁷² Así, en este *nosotros* se halla, al mismo tiempo, una asunción de que en la piel del texto —y en sus insondables profundidades— es posible rastrear no solo la presencia de un yo sino de un otro como en la superficie de un espejo social. “No en balde nosotros solo significa nuestros otros”, recuerda Nieto sintetizando la relación entre lo que hemos perdido y lo que recuperamos en nuestra palabra.⁷³

La categoría benedittiana del insilio quiere dar cuenta del malestar existencial de los que se quedan en su país, contrario a lo que sucede en el exilio. Pero a su vez, puede ser utilizada para reflejar una profunda introspección, una detenida inmersión en la intimidad, no tanto como renuncia a la exterioridad, sino como un recogimiento en el yo.⁷⁴ En la introspección de Nieto no se trata exclusivamente de una intención de aprehender los misterios esenciales, sino de detenerse a pensar desde dónde se asume una escritura determinada. El insilio suele ser visto como aquel estado enajenado que tiene alguien que “no se encuentra”, esto es, que observa con terror el futuro y cuyo *telos* está en entresijo. Para esta voz poética, tal asunción de la escritura cumple el papel de atalaya para emprender y revisar las búsquedas en aquel permanente testimonio lírico, que a la vez mantiene la mirada abierta al futuro.

Si el exilio es el despliegue de la memoria —pues también es el imperio de la añoranza—, el insilio por su lado acosa al sujeto poemático que se halla en una situación de destierro “íntimo”, esté en su lugar nativo o no. El destierro en mención no es, obviamente, geográfico ni físico: se trata de una incómoda resolución, una sensación de orfandad que pretende llegar al hallazgo del amparo, y al mismo tiempo puede ser un

⁷² Richard Rorty entiende por campaña “algo finito, algo en lo cual podemos reconocer que hemos tenido éxito o en lo que, hasta ahora, hemos fracasado. En contraste, los movimientos ni tienen éxito ni fracasan. Son demasiado grandes y amorfos para que les ocurra algo tan simple”, en *Pragmatismo y política*, Barcelona, Paidós, p. 70.

⁷³ “José Carlos Becerra, entre el deseo mimético y la revelación poética”, en *Lili/teraria*, N° 2, Villahermosa, p. 11.

⁷⁴ Cuando hablo de insilio, no me refiero al *inscape*. Esta última categoría fue creada, según Lezama Lima, por G. Manley Hopkins y desea expresar el secreto ontológico, la forma interna.

estupor ofrecido por ese abandonarse dentro de la multitud: “Si desdoblé mi desandar por otras calles y poemas / si saturé el olvido las canciones que me ataban a otros ayes fue por no romperme a morir antes de tiempo / por no humedecer el hallazgo de esta nueva forma de escaparme de mí mismo”.⁷⁵

El yo poemático, aunque refleje la exterioridad de la realidad, habla desde y para una interioridad simbólica. La voz insiliada de Nieto comparte estos empeños por hallar refugio, pero no lo hace en el espacio de fuera, sino en sí mismo: “en lo más elaborado de mi neurosis mentalizo / diálogos que te diré al filo de tu cuerpo mientras / bailamos la salsa que a mí me gusta y esas / pegaditas que ponen en contacto nuestros vientres”.⁷⁶ La voz no habla tanto en apóstrofe, como a sí misma: el resultado es un discurso que tiene todos los elementos para construir una epopeya íntima. Quiere decir que el habla callejera va produciendo en el hablante cada vez mayor número de características propias, entre las que está el ensimismamiento, y lo conduce a un habla personalísima en que cada dato es registrado en un inventario interior.

Estamos ante la inagotable edificación de un posible asilo, como resistencia ante la cultura de aparato, como un lugar que se entabla con y contra las imágenes – recordemos que *imagen* se relaciona con los términos griegos *eikon* y *eidolon*-. La respuesta al aparato –o sea, a la masificación industrial de los bienes culturales– es el aislamiento que se produce en las subculturas, o en la rebelión de una contracultura. Y es que la actitud gárrula de Occidente se expone y pasa, al fin, por el tamiz de la mirada transformadora del poeta. Esta palabra no desea trascender mediante las indagaciones cósmicas; al contrario, las imágenes de lo cotidiano, fragmentadas y caóticas, se convierten en rutina cuando el ojo común se habitúa a determinado rostro urbano, y

⁷⁵ *Los des(en)tierras del caminante*, Quito, Editorial El Conejo, 1988, p. 64

⁷⁶ *Cantos para mirar de lejos la nostalgia*, Villahermosa, Aguiluchos, 1997, p. 9.

amoldan en su trajín el amorfo estadio a que nos somete nuestra modernidad. Entonces, la pretensión no es extinguir el horror cotidiano, sino metamorfosearlo en un discurso que anuncia un mutuo pésame por la inocencia y la ingenuidad colectivas, acompañado de una re-codificación simbólica del mundo. La mirada de Nieto Cadena se detiene en los pormenores y la minucia, pero es capaz de ver aquellos detalles como un todo y armar una crítica de su tiempo y de su espacio; en fin, de las jerarquías vigentes del sistema sociopolítico.

El escribir como vive le ha dado a Nieto la posibilidad de movilizar su discurso según sus motivaciones y experiencias personalísimas, devenidas universales. Las palabras ofrecen y escamotean al mismo tiempo, en un interminable mecanismo que se pliega en sí. La introspección posee varias aristas. La angustia de saberse en un espacio *propio / otro* –no el pretendido– está sugerida y llegamos a una dimensión que no incapacita ni retrae al soñante, sino que deja intactas algunas de sus esperanzas.

La relación exilio-insilio resulta peculiar. George Steiner afirma que un escritor en el exilio puede ser visto “como un símbolo cabal de la era del refugiado. Ningún exilio puede ser más radical, ninguna otra hazaña de adaptación a una nueva vida puede ser más exigente. Nos parece adecuado que los que producen ante una civilización casi bárbara, que ha despojado de su hogar a tantas personas y arrancado lenguas y gentes de cuajo, sean también poetas sin casa y vagabundos atravesando diversas lenguas”.⁷⁷ Pero el insilio es, más que nada, el lugar donde la conciencia de la voz poemática halla ese exilio que es la escritura y lo enrumba hacia los registros (de un tiempo interno) combinados con las búsquedas de una expresión idónea para dicho registro. *Los des(en)terros del caminante*, desde su título, nos proporciona las pistas de un espacio alternativo. Esta retórica del destierro implica un irse –que de hecho es también un

⁷⁷ George Steiner, *Extraterritorial*, Trad. José Luis Sánchez, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, pp. 25-26

sumergirse–, porque a la vez que exhuma –o sea, desentierra– los elementos de la conciencia, los expone en la misma actitud que un escriba al hacer su inventario:

Este barrio guarda muchos secretos muchas distancias
es raro
no he visto ninguna cantina por el sector
no he visto un cabaret
tan solo un motel que anuncia la entrada es por atrás (?)
Los teporochos juegan al pepo
parecen cacaachivo en la vereda
hay uno solo
con el refresco de manzanita calma su cruda diaria ⁷⁸

Es importante, a la hora de descifrar una evolución en el discurso poético de Nieto Cadena, caer en la cuenta de su producción literaria tanto en su periodo nacional como en su periodo mexicano, que arranca en 1978 y continúa hasta hoy. Este doblez puede ser entendido como el “enigma de las dos patrias”,⁷⁹ y puede, a su vez, ser leído como una continuación de cierta línea de José Martí, la que aparece en “Dos patrias”. Para Nieto, tal desazón se registra en sus *Des(en)tierras*:

Este barrio
situemos mejor la vaina en términos locales
esta colonia alguna vez debió ser llano abandonado
sitio donde llegaban a jugar una cascarita
donde los novios venían para sus embelesos de amor ⁸⁰

El dolor y la añoranza son los mismos, aunque el barrio guayaquileño haya sido sustituido por la colonia mexicana. En el caso de Martí, sus versos se sumen en una añoranza por la impotencia de no poder anular la distancia con el terruño.⁸¹ A tal doble

⁷⁸ *Los des(en)tierras del caminante*, Quito, Editorial El Conejo, 1988, p. 74.

⁷⁹ María Luisa Martínez se refiere a este fenómeno cuando se acerca a la obra de Miguel Donoso Pareja, otro escritor ecuatoriano que residió por muchos años en el exterior, coincidentemente en México, en *La novelística de Miguel Donoso, la desgarradura de una errancia*, Quito, UASB, 2004, pp. 19-27.

⁸⁰ *Los desentierros...*, p. 74.

⁸¹ Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche. / ¿O son una las dos? No bien retira / su majestad el sol, con largos velos / y un clavel en la mano, silenciosa / Cuba cual viuda triste me aparece. // Está vacío / mi pecho, destrozado está y vacío / en donde estaba el corazón. Ya es hora / de empezar a morir. La noche es buena / para decir adiós. La luz estorba // Las ventanas / abro, ya estrecho en mí. Muda rompiendo / las hojas del clavel, como una nube / que enturbia el cielo, Cuba viuda pasa...(en “Flores del destierro”, en *Antología mínima*, Editorial de Ciencias Sociales, tomo II, La Habana, 1972, p.165)

sentimiento se eslabona el de la voz de *Los des(en)tierras del caminante*. ¿En qué basamos la afirmación de que Fernando Nieto Cadena va en pos de la interioridad? El yo lírico torna el rostro a ciertos motivos como los de la angustia, la ausencia, el abandono, en fin, los de la destrucción y el caos. La respuesta de la voz ante el horror de la exterioridad la halla al sumergirse en las simas de la interioridad. Es como si fondeara las lindes de su yo. Así, se recupera la voz del *flâneur*, que es, volviendo a palabras de Benjamin, “un abandonado en la multitud”.

Si bien tenemos múltiples elementos vitales en la obra poética de Nieto, se puede caer en exageraciones o sobreinterpretaciones; tales aparecen en ciertas glosas que comentan estos poemas, como la que afirma que el fantasma del padre ausente subyace y late en la poesía entera de Nieto.⁸² No obstante esta afirmación, creo que no se presenta tal circunstancia. La presencia del padre como sombra tutelar es esporádica, y su pérdida no resulta trascendente si sopesamos la obra del poeta.

b. Puntos de quiebre

El hablante en la poesía de Nieto Cadena, eso sí, es uno que proviene de un espacio físico cierto y concreto. Las ansias de aproximarse cada vez más a lo íntimo hallan su cauce en varias direcciones a través de las que desenvuelve su decir poético. Uno de ellos es, precisamente, el del lenguaje utilizado para encarar el mundo. Ese llegar al mundo se logra en el instante en que el sujeto lírico arriba al tono coloquial y encuentra la jerga de barrio para comunicarse con el otro. Nieto nos conduce a sus adentros –o hacia el adentro– que es donde el sujeto teje sus deseos y medita sus experiencias. El hablante indaga, halla un entorno conocido y familiar –que es también

⁸² F. Itúrburu considera que la presencia del padre es decisiva en la poesía de Nieto Cadena, en “Estructura de emociones y poética del tiempo en Fernando Nieto Cadena”, en *Alternativas*, Vol. 4, N° 6, Guayaquil, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2003.

el de su arraigamiento—, el del barrio, para pronunciarse sobre temáticas tan dispares como la fiesta y la solidaridad. El barrio es el lugar donde se efectúan las interrelaciones más cercanas y que le permiten un conocimiento y una percepción de los entornos inmediato y mediato —a pesar de conocido, tal ámbito no deja de ser hostil—. Por tanto, el extrañamiento que se produce a nivel de lenguaje es más bien moderado; en cambio, esta palabra pretende capturar esa habla particular de la calle y la esquina. Entonces, no es nada neutra sino que es un habla definida, a saber, el idioma predominante en la costa sur del Ecuador urbano. La poesía de Nieto Cadena reproduce las hablas de los barrios guayaquileños en primer lugar, pasando a las de las colonias del Distrito Federal, y luego a las de aquellas regiones costeñas en que se ha asentado en la república mexicana.

Se ratifica esa mirada múltiple desde la que se lee el espacio ciudadano de Guayaquil en los poemas de Fernando Nieto. Pero asimismo, debe quedar en claro que su discurso es hilado desde la memoria. Las distancias temporal y física con el mundo evocado hacen que, más todavía en este caso, extreme sus bártulos de recepción y afine una “retórica de la lectura” —vemos por encima del hombro de Ricœur al mencionar el concepto—. Aquí están las constataciones de la praxis —las labores de la colmena urbana—, pero también los sueños —los deseos, las pretensiones de reinas, soldados y zánganos de aquella colmena—.

El punto de quiebre de esta poesía es *Los des(en)tierras del caminante*, sitio de confluencia de temáticas y estilos; aunque *Somos asunto de muchísimas personas* es el lugar que acoge el uso del versículo extremadamente largo, que se hará desde entonces común en los libros de Nieto. Aunque refuerza una forma de entender la escritura, este doblez es a un mismo tiempo el inicio de un continente más amplio, como marca de una revisión que advierte el agotamiento temático para evitar que el discurso se repita.

II. El caótico universo del discurso popular

Los elementos lúdicos que se dibujan en el caos ayudan a esbozar un paisaje citadino. Se producen unas dialécticas espacial y temporal que acompañan a una manera política de afrontar lo popular. Al referirme a lo popular quiero identificar una intención de aprehender los relatos de la cotidianidad, pero no una vecindad con la poesía que emerge de saberes primitivos y que atraviesa, las más de las veces, un tamiz étnico como sucede con las décimas esmeraldeñas o el amorfino montubio. Las lindes entre cultura popular y alta cultura, que no tienen una fija delineación ni pureza en sus características, son cada vez más difusas y complejas. Así, la cultura se construye en procesos sociales que interesan a Nieto Cadena, testigo y protagonista del ingenio creativo y la expresión de aquella mirada caribeña, y que en ningún momento ha querido convertirse en un poeta popular. Sus afanes más bien politizan esa marginalidad, otorgando un estatuto distinto a los seres y a las cosas que pueblan sus poemas. Así, no ocultan, sino resaltan la impronta propia del mundo urbano. El caos alude entre otras cosas a la inminencia del desastre, y si vamos al origen etimológico de éste, nos encontramos con *δυσάστηρ* (dis-aster, o mala estrella), o sea un desequilibrio de origen natural que afecta negativamente la vida de los humanos. Además, lo urbano no ha escondido jamás sus riesgos.

Nieto no es, en ningún caso, un poeta marginal pero asume ambientes marginales y una expresión callejera. Esto es, su locus enunciativo deviene un paisaje urbano que, de manera forzosa o voluntaria, permanece fuera de las normas sociales impuestas. Se trata de un espacio donde el ejercicio de la soberanía y una existencia regulada por el poder estatal se dificultan gracias a la presencia de la contingencia, de lo

fortuito, del peligro, de la violencia. En consecuencia, el decir de esta voz asume resonancias –ecos, podría decirse– de la multitud anónima, aunque hay una línea ordenadora del discurso que, acercándose al habla del ciudadano marginal, sospecha del papel redentor de las instituciones (y de la acción universal de las mismas), debido a que la exclusión a que lo someten incluye el ámbito de lo simbólico. La resistencia que se percibe en sus poemas se acodera frente a la institución cultural en sí. En cuanto al elemento violencia, lo piensa y lo despliega en reacción frente a la inestabilidad y a cierta lejanía mesiánica con que las retóricas del progreso asumen el transcurso vital de la población a la que solo llega el rostro sombrío de la modernidad. Obviamente, hay que subrayar la importancia de lo popular en estos textos. Vamos a eso.

a. ¿Qué es lo popular y lo masivo?

Cuando ingresamos al ámbito de lo popular y lo masivo, notamos inmediatamente que hay que hacer una distinción con la obra de Nieto Cadena. Ciertamente, la noción de lo popular no es restringida a un espacio cerrado que requiere protección de la contaminación cultural del mundo extranjero –cuando se trata, por ejemplo, de artesanías o de poemas orales de tradición étnica–. En tal dirección, habrá que abrir la mirada y enfocarla desde otra perspectiva más amplia. La idea es, en palabras de Guillermo Sunkel, “superar los sistemas binarios a partir de los cuales se ha concebido históricamente lo popular: oposiciones entre cultura de elites y cultura del pueblo, cultura tradicional y cultura moderna, cultura de masas y cultura popular”.⁸³

Tradicionalmente, se ha colocado la cultura popular junto a la cultura nacional, precisamente por la difusión cada vez más agresiva de la producción cultural

⁸³ Guillermo Sunkel, “Un caso de recepción, modos de leer en sectores populares”, en *Nueva Sociedad* N° 175, Buenos Aires, 200, p. 147.

proveniente de Europa y los Estados Unidos. Volviendo a G. Sunkel, "...se la ha asociado más bien a la oposición cultura nacional / cultura transnacional".⁸⁴ Pero Nieto no insiste en el problema, que parece superar cuando su decir poético constituye un constructo verbal que expone una visión privativa suya, de la que el mismo texto certifica con humor esa "autenticidad fernandonietista"⁸⁵ que le sirve para explorar y conocer el mundo. Al mismo tiempo, se enfoca en el modo de sentir del sujeto que cuestiona los principios de la cultura letrada, y que entiende que le ha llegado su espacio y su tiempo a un relato que exponga su forma de vida. La épica de lo cotidiano deja atrás la idea de que lo marginal debe asumir un estado de penuria simbólica en el que se obliga constantemente a sus voces a medrar del mundo céntrico y, por el contrario, entiende su papel como discurso productor de sentido.

Lo popular en la cultura ha sido tradicionalmente subvalorado, por considerárselo diametralmente opuesto al desarrollo y a la visión letrada; e incluso se ha querido minimizar este elemento desde la perspectiva de que lo moderno dirige el plan homogenizador que conviene a nuestras realidades, y lo popular no termina de encajar en tal esquema. Lo popular también ha sido asimilado con lo rural, y lo letrado con lo urbano, aunque no necesariamente esta asimilación es plausible.

Más que nada, la poesía de Nieto Cadena aparece como testimonio del proceso de producción simbólica de un segmento de la población tradicionalmente subalternizada e invisibilizada por el poder, pero que paulatinamente ha ido ganando terreno en el espectro cultural de nuestros países. Esto se debe, en gran parte, a que el habla del sector marginal ha sido expuesta como un tratamiento bastardeado del lenguaje. Se trata, en principio, de la producción del espacio poblado por el habitante pauperizado que callejea en busca de un instante para el disfrute, pero que es también un

⁸⁴ *Ibid.*, p. 147

⁸⁵ *De última hora*, Guayaquil, Editorial Imaginaria, 2003, p. 104.

territorio habitado, entre otros, por rufianes y prostitutas, y que se constituye en aquella sección de la población que la ciudad prefiere ocultar. Y que, como dije, Nieto Cadena no reserva para sí las misiones de aislar una comunidad, ni la de construir en nuestra literatura una zona de producción cultural que requiera de esa exclusividad basada en lo legítimo y lo auténtico –entendiendo estas categorías como *lo nuestro*–. Se resemantiza el lenguaje, que da paso a la visibilización de lo fragmentario y, por otro lado, a un lugar de resistencia ante la versión que domina lo que se debe decir/escribir. Ha habido varias maneras de encarar este fenómeno: “Con la exaltación de lo híbrido se ha producido, en efecto, una des-sustancialización de lo popular. En el análisis de Martín-Barbero, por el contrario, no desaparecería lo popular. Su análisis sugería que la hegemonía nunca puede ser total porque las identidades populares poseen un núcleo de memoria que se activa ante cada conflicto”.⁸⁶

Hay, por tanto, una capacidad implícita en la producción cultural popular de edificar núcleos de sentido distanciados de los de la cultura hegemónica. Nada de nostalgia, sino más bien resistencia, como dije. Sabemos bien que no existe un modelo monoidentitario en las letras, sino múltiples formas de interpretar el mundo. Asumimos la épica de lo cotidiano como un correlato de la palabra poética de visión tradicional, que imprime en el espíritu de sus textos un sentimiento de arraigo a los comportamientos de los habitantes de cierto espacio definido, y como se manifiesta a nivel de lenguaje, se percibe una intención de seguir la impronta cultural de tal espacio.

Tanto en el habla urbana informal, como en el discurso poético que pretende registrar dicha habla, prevalece un alto nivel de innovación de la palabra, que corre paralelo a la formulación de un cada vez mayor número de neologismos. Esta necesidad de recurrir a nuevas palabras es, sin duda, producto de una insuficiencia del código

⁸⁶ Guillermo Sunkel, “Un caso de recepción, modos de leer en sectores populares”, en *Nueva Sociedad* N° 175, Buenos Aires, 2001, p. 148.

utilizado –nuestro idioma– para expresar el mundo. Juzgando la mezquindad del idioma a la que López Estrada se refiere, María Augusta Vintimilla advierte de los obstáculos que debe sortear el trabajo poético, siempre entre los “excesos y carencias” de la lengua.⁸⁷

La obra de Nieto Cadena desestabiliza no solo el tono imperante y solemne de la poesía tradicional, sino que fractura la categoría mítica de las cosas al asumirlas en un sentido inverso al de la poesía cósmica –en que se anhela volver al valor simbólico de la palabra, llegar a su esencia si ello es posible–. El poeta capta y contribuye en la transformación histórica de las inclinaciones que provocan emociones estéticas en los lectores, y sus textos constantemente están produciendo efectos comunicativos. La producción de sentido aquí se vale de elementos como la explotación de marcos referenciales personales y sociales, el *habitus*, las aptitudes para la comunicación, la experiencia histórica, y lo hace refiriendo su mensaje de forma reiterativa al punto de marcar huellas (en parte, precisamente, porque son referidas realidades cercanas) a través de un formato con alto valor, esto es, el poema. Así, más radical que la subversión política de Nieto me parecen su propuesta acerca del lenguaje y sus logros en cuanto a que ha sabido trabajar valores, mitos, representaciones, símbolos que configuran ejes semánticos binarios como solidaridad/egoísmo, realidad/irrealidad, desarrollo/atraso, con una palabra próxima al lector. Bolívar Echeverría entiende bien este fenómeno y le adjudica un importante espacio en la experiencia escrituraria: “Si la identidad cultural deja de ser concebida como una sustancia y es vista más bien como un estado de código [...], esa identidad puede mostrarse también como una realidad evanescente”.⁸⁸

⁸⁷ María Augusta Vintimilla, *El tiempo, la muerte, la memoria*, Quito, UASB, 1999, p. 83.

⁸⁸ Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, Quito, Trama Social, 1995, p. 77.

Sin embargo, no podríamos, creo, hablar de manera suelta de la existencia de un código cierto en que hayan resuelto comunicarse tanto poeta como lector, sino más bien de una intención de interpretar el mundo y, al mismo tiempo, de *descifrar* el discurso que emprende tal empresa.

Lo cotidiano y lo inmediato se invisibilizan a tal grado que necesitan ser recuperados por el tamiz de la poesía. Pero la intención de recuperar el pasado lleva a la voz poética a redescubrir los puntales de su identidad. La reflexión que hace el poeta sobre un proceso de Latinoamérica y específicamente de su propia búsqueda poética se proyecta en su obra. Aquel momento es el de profundos cambios en el discurso lírico que se producen desde alrededor de mediados del siglo veinte.

La materialidad del poema en Nieto Cadena se deja ver como fragmentación del lenguaje. Los esfuerzos de este lenguaje por convertirse en metáfora –precisamente de ese mundo que es la alteridad que desea aprehender– se manifiestan en los ecos y resonancias de un caos muy particular.

Los des(en)tierros del caminante anuncia desde el título un error, un desplazamiento permanente y, al mismo tiempo, un cambio de actitud a la hora de encarar la poesía. De esa especie de orden programático en que se parapetaban los anteriores títulos, la escritura de Nieto avanza desde ahora entre el caos particular que demuestra un índice de lecturas y continuas referencias a una simultaneidad de múltiples discursos musicales, bibliográficos y vitales. Tal simultaneidad nos enfrenta a una visión caleidoscópica que va a marcar en adelante la sucesión de títulos del autor: en ellos la yuxtaposición de elementos se presenta, pero no oculta una línea narrativa. Los cambios se dejan ver también en el continente, pues el verso se extiende mucho más hasta la escritura de un poema que Juan de Jesús López denomina narrativo-cinético. El autor propone una superposición de textos que empuja a la pérdida de la homogeneidad

del poema. Podríamos hablar de la técnica del *collage*, pues se incorporan elementos de distinta índole a la línea central del poema.

A pesar del incesante interés de Nieto Cadena por el habla popular, debemos preguntarnos qué alcances y destino avizora para tal habla en su poesía particular. Además, debido a que no habita más el espacio representado, la coba guayaquileña es una en los textos y otra en la realidad externa. Hay una identificación del hablante con la coba, pero con una que ha quedado en el pretérito, pues la agilidad de la lengua provoca una transformación constante que Nieto Cadena no ha presenciado. O sea, aquella realidad sobre la que se edificó una poética que pretendía representarla, se ha metamorfoseado y se fractura, en sus poemas, por vías que la llevan a un horizonte más amplio que el local: al ámbito caribeño. Rebase, así, una condición reducida a una ciudad o región, y mantiene un juego dialéctico con un espectro continental. El entorno físico que rodea al poeta se aleja, se derrumba y es otro; la cultura caribeña gana camino y va imponiéndose en el mundo de esta imaginaria. Esta época nueva deja sentir una cercanía a la realidad local, que busca sus formas de expresión. El nuevo territorio va a permitir el levantamiento de un mundo con nuevos íconos y mitos, e incluso se fusionan las fundaciones míticas de las ciudades.

Nunca tan íntimamente como desde *Des(en)tierras del caminante* se habían fundido los espacios público y privado. Lo mismo se puede afirmar cuando acciona sus juegos fonéticos:

Una cerveza es otra provocación para mis distracciones vespertinas
dos cervezas son como una guerra civil no declarada
tres cervezas y se destruye absoluta
total
tremenda
insidiosa
copulante/mente
el mierdero mayor
[trac truc troc troc
/tru bari bari bari

Quien recuerda, traduce. La actitud palíngenesica de esta voz radica en que regenera poderosamente sus motivos, amalgamando un registro variado que no desdeña el uso de la jerga y cuya escritura organiza un ritmo sostenido y efectivo.

b. El asentamiento de la segunda época

Somos asunto de muchísimas personas es el título del siguiente poemario de Nieto, y recoge parte de “Recado de la peste”, de *Curriculum mortis*, de Jorge Enrique Adoum (“Qué difícil, en la tenacidad / de su contagio, ser la última pareja de la tierra: / aquí somos asunto de muchísimas personas / que se entienden por señas...”.) A base de esto, se puede pensar en una línea continua e interrumpida, con relación a formas poéticas plenamente canónicas como las de Efraín Jara Idrovo, Francisco Granizo y J. E. Adoum, a quien Nieto considera la mayor voz lírica del Ecuador. Evidentemente, las búsquedas de Nieto lo han llevado a continuar acercamientos a la oralidad, y en cuanto a esta veta poética se ha esmerado, es hacia allá donde ha dirigido sus esfuerzos.

Hay, en esta entrega del poeta, un pródigo ámbito de libertad desde las perspectivas referencial y lingüística. Es como si el sujeto lírico se esmerara en dejarnos ver a los lectores las costuras del texto, esto es, permitimos mirar a través de los intersticios entre los mecanismos específicos y el engranaje general que unen al referente con el lenguaje poético, exponiendo sus deudas (pertenezcan éstas a textos literarios, musicales, históricos, o a tradiciones menos canonizadas como las del arte pop, la publicidad, los mass media, las expresiones de cultura popular) y permitiendo ver las vías que fueron recorridas hasta la escritura de su obra poética. *Somos asunto de muchísimas personas* se convierte en el último libro en el que la ciudad de Guayaquil

⁸⁹ *Los des(en)tierros del caminante*, Quito, Editorial El Conejo, 1988, p. 90.

aparece como un conjunto de resonancias propias de un mundo transitado, y pasa a configurarse un universo de evocaciones –que ya se había esbozado en *Los des(en)tierras del caminante*–, combinado con otras aristas. Es como si el lugar de enunciación, esa perspectiva siempre simbólica, se parapetara con similares inquietudes pero con una intención distinta, a saber, la de tejer un pespunte pormenorizado entre espacios físicos diferenciados.

Los elementos que se vuelcan en la voz de este poeta tienden desde ahora, a fuerza de una exposición simultánea, a desvanecer las cualidades específicas del referente geográfico. Las alusiones literarias dejan de serlo y se convierten en citas más frecuentes cada vez, y las imágenes y demás datos concretos expuestos devienen una especie de diario pormenorizado en que se sucede una serie de lecturas, viajes, experiencias de la voz. Con respecto a esta característica, desde este libro parece arreciar la intención de Nieto Cadena de evitar para la cultura el ámbito del museo – porque el museo como muestra estática replica, para la literatura, un espacio de referencias sin vida–. Si bien hay una sucesión de registros tanto de cultura popular como de una preponderantemente libresca, tal sucesión no es sinónimo de un despliegue de erudición, sino el deseo de marcar un recorrido. “La paradoja propia de la ficción reside en que, si recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad”, dice Juan José Saer.⁹⁰

La poesía, como género, extrema la imaginación y edifica universos paralelos, pero se adhiere a este postulado de la narrativa en el sentido de que interpela al lector y pretende con él una comunicación que disponga un enorme haz de posibles caminos, en el que a su vez cada cual logrará sintonizar según su memoria y sus experiencias particulares. Entonces, la voz de estos poemas es consciente de que coloquio

⁹⁰ “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, p. 12.

contemporáneo brinda el espacio idóneo para la dialéctica, y nos hace encarar la ambigüedad no en el sentido de estar ante textos vagos y sin forma, sino en el de reconocer alternativas frente a esa poderosa dominación que el ordenamiento civil hace sentir, en distintos niveles, a sus habitantes:

Si alguna vez cantamos / fue porque sus nombres de historia se dibujan
en nuestros discos y poemas / porque nuestro empeño es acercar el
mundo a nuestra sombra / porque entre todos hicimos tiempo para
mirarnos hacia adentro / pero también nos dimos tiempo para trepar a los
almendros /beber / para alcanzar en las putas la ternura del siglo⁹¹

III. Las palabras del barrio

a. ¿Salsa namá?

La soledad del sujeto se interrumpe únicamente cuando éste se halla entre sus pares, cuando el yo siente que está “entre iguales”. O sea, con quienes comparte un código. La tensión se produce en el lenguaje gracias al elemento sonoro, que sabe hallar un quiebre con respecto al referente –externo o interno–, y conduce la palabra hasta hacer posible la poesía, donde a su vez aquella musicalidad confiere la dimensión de un tiempo espiral al ingrediente semántico (espiral, debido a que en lírica, las repeticiones tienen un papel trascendente).

Si la música resulta esencial en la fiesta y el ritual, gran parte de la labor de la épica de lo cotidiano es de recuperación, en cuanto refuerza ritmos que paulatinamente han sido minimizados por la maquinaria cultural occidental –pues los marginan tildándolos de exóticos y contrarios al progreso–. Cuando hablo de salsa, me refiero básicamente a la neoyorican salsa, cuyos orígenes son rastreables hasta el son cubano, la guaracha, la rumba, el guagancó, el chachachá, y que a través de sucesivos movimientos ha devenido género acunado en y propagado desde Nueva York.

⁹¹ *Los des(en)tierras del caminante*, Quito, Editorial El Conejo 1988, p. 21.

Aunque se ha visto la poesía de Nieto como recinto exclusivo para la música afrocaribeña, también hay otros géneros que han ido poco a poco firmando su carta de naturalización en América Latina y que se despliegan a lo largo de la obra de nuestro poeta en esta disidencia musical. No es coincidencia alguna que los otros géneros que asimismo pueblan la poesía de Nieto hayan nacido en zonas urbanas periféricas, y que se hayan convertido en referentes populares de zonas marginales, aunque más tarde hayan tenido tal cobertura que llegaron a funcionar como patrimonio cultural de la población entera, sin distinguir segmentos económicos ni sociales.

La tradición del rock también tiene sus propios códigos, que hablan del contacto no solo con la música sino con las letras de sus canciones y con una expresa sintonía con el pensamiento de avanzada de muchos de sus exponentes, nicho muy cultivado de dicho registro:

Por la buena intención / salve salve rock and roll / por la palabra tierna que nace entre tus cuerdas // por la caricia ebria que brota de tu vientre // “nuestro ideal es absolutamente subversivo / QUEREMOS SER FELICES” // Porque hasta para mendigar la vida // hay necesidad de buena y mucha suerte en el poema // para no buscar la futilidad de una canción antigua⁹²

Y aboga en pos de la reivindicación propia y ajena, persistiendo en este diálogo: “De todas maneras tropiezo con una canción de John Lennon / woman is the nigger of the world / tras la esquina del universo una mujer espera”.⁹³ Pero también están el bolero, el vals y el pasillo, géneros que ligan al poeta a la vieja escuela y despliegan un universo de nostalgia en sus tonalidades menores y sus movimientos lentos. Pero todo esto combinado con un espacio que es importante, pues el poema puede representar en ciertos momentos una escena diferente a la del amor galante, y se aloja en la de la cantina y/o el prostíbulo:

⁹² A la muerte a la muerte a la muerte, Guayaquil, CCE, 1973, p. 69.

⁹³ *Los des(en)tierras del caminante*, Quito, Editorial El Conejo, 1988, p. 22.

bastó que el flaco diga vámonos de ronda / que el renegrado dijera vamos / todos de acuerdo / chévere chévere ahí / por lejos que estés cariñito ahí ahí te seguiré / vamos gordo no seas ahuevado / ya / dejamos a un lado la situación coyuntural del país / rehabilitamos el inconsciente de su estado de latencia / no insista bróder / usted sabrá disculparme pero ese culo lo vi primero⁹⁴

Si bien los cánones de la llamada música de alta cultura son, tradicional y mayoritariamente, eurocentristas, no hay que olvidar que el Caribe ha tenido desde los tiempos de la Colonia una fuerza vital enorme que funciona como influencia integrante de la cultura a lo largo de un espectro geográfico que incluye el litoral del Ecuador. Así, la propuesta otra, alternativa al eurocentrismo, es optar por un ritmo que no proviene de Occidente (aunque no lo niega), uno que ha logrado fusionarse con géneros de toda índole, proveniente de actores de diversos estratos sociales: la salsa.

Para rastrear el porqué de estos ritmos y no otros, hay que sumergirse en el caos urbano (y suburbano), pues es un universo conformado a base de la hibridación cultural, y que llega convertirse en un paisaje que más que representable, parece hecho para contemplarse y disfrutarse –o sufrirse–. La música salsa es, junto con los espacios físicos que le son propicios –el salón de baile, la cantina y, más ampliamente, el barrio de espíritu rumbero–, parte de un ritual que convoca a los que buscan pertenencia, o señas de continuidad, y aloja, asimismo, tanto la frustración como la catarsis colectiva en sus escuchas.

La salsa se asimila con cierta manera hedonista de entender la existencia en el Caribe y los puntos geográficos –y simbólicos– que cobija. Se configura la salsa, entonces, como epicentro de la fiesta, independientemente de donde se encuentren sus oficiantes. Esto es, cuando ha habido intentos de concebir la sociedad desde un paneo de homogenización, allí se encuentra este género, entre otros procesos y productos

⁹⁴ *Somos asunto de muchísimas personas*, México DF, Juan Boldó i Climent, 1985, pp. 43-44.

culturales, para advertir que tales intentos son siempre forzosos y de resultados ficticios en América Latina.

b. La música del barrio

En la salsa se percibe una gran dosis de supervivencia, y responde en parte al hábitat del barrio caribeño y su consiguiente proyección hacia amplias zonas de influencia, desde Nueva York al norte hasta la zona de El Callao en el sur. El género sabe musicalizar la temática de la cómplice camaradería frente al peligro que acecha en las esquinas urbanas, que ocupan un gran espacio de Latinoamérica.

Concretamente en el caso de Nieto, en la música afrocaribeña ha sabido hallar pistas seguras para su propio ritmo, o como él mismo nos dice en una entrevista virtual, “una tensión comunicacional donde la forma y el contenido son una realidad evidente más allá de cualquier teorismo de manual estético”.⁹⁵ Las pistas seguras para los ritmos La cercanía del barrio y de las pequeñas luchas cotidianas justifica plenamente la inclusión de la música salsa en la poesía de Nieto. Las letras de la salsa presentan, como la épica de lo cotidiano, la microtragedia que callejea y que según Enrique Romero se expresa a través de ese andamiaje sonoro que armoniza y respalda textos duros porque dura es la realidad que reflejan. Más específicamente:

Los barrios del Caribe urbano se convirtieron en el escenario y el símbolo más determinante en la vida de los latinos. El barrio constituye el referente más inmediato e importante de la cosmogonía caribeña y, como tal, impone el pasado, delimita el presente y determina, en gran medida, el futuro de sus habitantes. En el barrio [...] se cuecen los ingredientes que van dando fisonomía personal y colectiva a sus inquilinos. La esquina es el *aleph* del Caribe, el punto de encuentro y, sobre todo, de fuga.⁹⁶

⁹⁵ www.casa-delasiguanas.blogspot.com/.../fernando-nieto-cadena-pa-bravo-yo-quiza.html

⁹⁶ Enrique Romero, *Salsa, el orgullo del barrio*, Madrid, Celeste, 2000, p. 38.

En efecto, desde allí se hace música y se convoca, indistintamente, las más disímiles actividades colectivas. Diríase que los caminos que la salsa pretende construir no dirigen su brújula exclusivamente hacia la Europa conquistadora, sino también hacia una cultura proveniente del mestizaje afroamericano. Así, esta fusión de son cubano, guaracha, ritmos animistas africanos, y otros afines rememora unas formas de comunicación distanciadas ciertamente de la visión eurocentrista. La música –y específicamente *esta* música– cumple un papel de territorialización y apropiación, al que se llega tras flanquear una corteza de duda y desamparo. La percusión y la oralidad surgen en esta forma de relacionarse de los oficiantes; se perciben en sus canciones, sus quiebres y se inspira en sus percusiones y sus instrumentos. Se siente la música salsa a través de una serie de menciones: “Un pregón de timbales es todo lo único que tengo”;⁹⁷ o más adelante, cuando estos versos se afinan en este ritmo: “nadie nos dijo que esa música de trompetas y piano era nuestra / música, nadie nos enseñó que esa voz negra de rumbera era Celia / Cruz, así como nunca se nos ocurrió preguntar el nombre de nuestra madre”.⁹⁸

Ya cuando el género se ha configurado como autónomo, ha demostrado una gran ductibilidad, pues ha seguido la línea de continuas fusiones e influencias. Piénsese en el peso de la música disco en cierto segmento de la producción discográfica de salseros como Willie Colón y Rubén Blades, o de la música clásica en composiciones de músicos como Richy Ray. Incluso están las óperas salsa, como *Hommy*, de Larry Harlow (1973) y *Maestra vida*, de Rubén Blades (1980), a lo que podría sumarse una serie de fintas con el jazz como en *California Jam*, de la Fania All Stars, de 1980. En esta especie de “militancia rumbera”, Nieto Cadena observa la salsa de muy cerca,

⁹⁷ *Los des(en)tierros del caminante*, Quito, Editorial El Conejo, 1988, p. 30.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 27.

desde dentro, y ésta se convierte en marco que hace las veces de morada para el habitante de esa América que vuelve a tomar conciencia de su africanidad, o *africanía*, término preferido por Romero.

IV.El evangelio del cuerpo y el eros

El escritor, cualquiera que fuere su actitud frente al oficio, sabrá que no puede escapar de una corporeidad omnipresente y que no le queda sino poetizar mediatizado por el cuerpo. Éste resulta para el poeta un cicerone en el mundo, y le sirve para los fines de su expresión, que a su vez también se hallan en el cuerpo. Por tanto el cuerpo, por constituirse en frontera entre el yo el otro, resulta el lugar desde donde la palabra se proyecta y expande hacia el otro. Dentro de los saberes que rescata la épica de lo cotidiano está el erótico: esta poesía le brinda un espacio importante a la dispersión del cuerpo, y en Fernando Nieto Cadena una elocuente sexualidad se impone y logra hacer del *eros* el verdadero *ethos* de su poética entera, consolidándose como morada y eje de su discurso lírico, con un ritmo que puede aprehenderse también de las variables conmociones del sexo. Así, para acceder al mundo, el poeta sabe que no puede “liberarse” del cuerpo y de las lindes de la piel; pero también reconoce la ironía que late en la conciencia de esos límites.

El amor es asumido como un misterio: “Del amor sé cosas pequeñas / conozco palabritas que se dicen al apuro como a escondidas // como ves / yo del amor sé palabras pequeñas y entristecidamente tristes”,⁹⁹ y por otro lado, el erotismo se moviliza como una sucesión-simultaneidad de abstinencia, frustración, relaciones lícitas y clandestinas, acompañada de un deseo, dentro de ese ímpetu explosivo, de acceder a un

⁹⁹ 1985, p. 33

estado de liberación. En el terreno de la experiencia sexual, dicha liberación equivale a una revelación. Hace, en fin, que los géneros conserven la carga positiva de sus roles y se deshagan del lastre de la negativa. Pero, como demuestran estos textos, el sexo debe aún estrellarse contra un sistema que desea despojarlo de ese ámbito de libertad: “Desde fuera desde adentro viceversa / es menester el himno / es necesario otra vez el fervor lacustre de inmarcesible espanto”.¹⁰⁰

A pesar de esa fatalidad de la mirada imperante en esta poética, el eros se vuelca en estos poemas también como la piel de una profunda crítica social, como en “Después del té canasta”:

Señora: / Yo no he perdido el tiempo, entienda / Si escribo estos versos / Es solo porque ganas de vivir nunca me faltan / Usted, ya sé, vive tranquila con sus hijos, asiste al desvalido con sus fiestas; / yo, en cambio, leo, pienso que no está bien que haya miseria / y que es mejor... // Le interesa saber que hay un nuevo modelo en portabustos, / que ha salido un nuevo lápiz labial aguamarina. // Por eso no se asuste si me encierro esta noche en su cuarto, / si voy a su cama y quiero consolarla. / Olvídense de dios, de su marido, / ábrase de muslos y no tema, / al final / el cielo será nuestro al acoplarnos.¹⁰¹

El *eros*, por tanto, traslada el campo de juego a la corporeidad de los sexos, y el goce aparece indiscutiblemente como elemento teleológico. Y hay más: en un camino que escruta los elementos que están a su alrededor en pos de hallar su identidad, esta voz se piensa a sí misma aprehendiendo algo de dicha identidad en aquel sentido que yace inmerso en los lugares que transita, y que a su vez son lugares que lo impregnan, que lo cruzan, en fin, que lo habitan. El cuerpo posee una presencia cada vez más notoria, aparece como un elemento primordial, y hace ver la tensión entre los sexos como la escena dialéctica per se. El paisaje, las relaciones, el mundo se erotiza a través de esta expresión lírica. Y lo hace sin remilgos ni temores ante lo explícito, como en las asociaciones fonéticas, o cuando confronta al objeto de su deseo en el apóstrofe erótico:

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰¹ *A la muerte a la muerte a la muerte*, Guayaquil, CCE, 1973, p. 13.

Mujer pájaro frente a solo y a la luna
La humedad de tus manos será como la humedad de tu sexo
no yo sé que no es
no tiene el aroma de tus labios vaginales
no tiene la espesura de su salinidad
sin embargo
tus manos se humedecen
las siento recorrer todo mi cuerpo
buscándome
pidiéndome¹⁰²

En efecto, entre los saberes que cruzan los muchos referentes de sus poemas, Nieto exalta el erótico. Pero existen distintas maneras de abordar el *eros*. El hablante que recorre los poemas de Nieto sigue un camino opuesto a aquel que Kierkegaard destina para sí, aprendiz de don Juan, en *Diario de un seductor*. El cuerpo de la mujer no es tabú ante el que el sujeto se detiene y medita, sino parte de aquel todo que hace a Nietzsche afirmar que “el griego dionisiaco quiere la verdad y la naturaleza en su fuerza máxima”.¹⁰³ Aun así, el cuerpo y la voz pueden quedarse con palabras por decir: para Nieto Cadena es obvio que la máscara deviene, a la vez, el rostro que dice y el signo que disfraza. Logra que el pretérito llegue pronto hasta fusionarse con el presente, que es el instante de la reflexión y cuando el pasado empieza a ocurrir.

Para Nieto, aquella violencia desesperada que ve Bataille en el erotismo se fusiona con un ritmo muy suyo. Además, como no hay momento para saciarse, esta palabra poética puede ser un llamamiento a la orgía. Sin embargo, en la misma medida que el sexo se ha visto como valor de cambio (en el mundo del consumismo), suele cerrarse como vehículo de intimidad.

Ante el insilio que provocan los espejos, esta inquieta voz encuentra un motivo más para la fragmentación del sujeto moderno, como cuando afirma el poeta: “el iluso poeta que soy yo pregunta con seria solemnidad / ¿con quién debo ser

¹⁰² *Somos asunto de muchísimas personas*, México DF, Juan Boldó i Climent, 1985, p. 113.

¹⁰³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1991, p. 81.

complaciente?”¹⁰⁴ sin saber qué parte de él es convocada por los distintos discursos circundantes. Como lo es la intención del ser humano por aniquilar sus quimeras –que como el enigma, además de ser propuestas por la esfinge, son la esfinge misma–, esta poesía nos interpela, opera como un lenguaje travestido (esto es, encubierto, disfrazado) y llega a la conciencia y al intelecto de los lectores. Pero la bruma del poema despierta nuestros sentidos, mantiene alerta nuestra cabeza.

No es casual que uno de los últimos poemas sea “Exilios”, incluido en su antología *Duro con ella*. Demuestra un periodo de escritura de mediados de los noventa (1995-96) y conserva sus motivos, de los que refuerza el del viaje y del regreso consecutivos: “Qué le voy a decir / que te espero que no me puedo ir de esta isla / que todavía tengo algunos temas por explorar en estas noches de verano”.¹⁰⁵ ¿Es la isla de la que no puede partir él mismo? A la insularidad de ese entonces (vivía en Isla del Carmen), se empareja otra, la de su introspección constante:

jamás volveré a decir que fui feliz / que tan solo sueño recuperarme en la
encrucijada de tus piernas // Y esta noche al decirte adiós sé que empecé
a despedirme de la isla / Busco alguna salida / un camino que me permita
descaminar todo lo desandado// hago clic / Algo ha fallado / el cadáver
que fui sigue jugando a la ruleta con mi sombra.¹⁰⁶

Y así, se confiere espesor al deseo de convertirse en memoria; abonando en favor de la consumación del amor. Entonces, el deseo –al igual que el silencio– vence al lenguaje y lo sobrepasa. Piénsese en el encierro, en la nocturnidad, y en ese silencio que esta voz busca, ¿encuentra?, en sí misma: “La noche es mi consolación es mi sosiego / sabe de mis quebrantos de mis horas de amor de mis afanes / sabe de mi agonía de mis

¹⁰⁴ *De última hora*, Guayaquil, Editorial Imaginaria, 2003, p. 129.

¹⁰⁵ *Duro con ella*, Tabasco, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2003, p. 19

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 17-21.

torpes maniobras de mis encierros / sabe de mi suicida fe en las palabras / sabe de mi locura / sabe de mí bajo unos senos balbuceando hallazgos de ausencia”.¹⁰⁷

Éste es un sonoro y vibrante abandono del lenguaje oscuro y una convocatoria a un lenguaje que cumpla realmente lo buscado: la comunicación (de los amantes, en este caso). Para luego trasladarnos a otros ámbitos (más amplios), y establecer un diálogo con los interlocutores todos, para dejar plasmada la memoria de los cuerpos, que también es la de la piel, la de la mirada, y asimismo de los sentidos del oído, tacto, olfato y gusto.

En Fernando Nieto Cadena, la palabra manifiesta un decisivo vuelco hacia y sobre el cuerpo. Los desvíos en el comportamiento de su lenguaje poético se refieren al goce y al dolor de los cuerpos. Y recupera esa vida pues indaga en el colectivo, se concentra en el individuo. El mito que rodea este mundo con su hálito, y recrea al tiempo que de/forma tal mundo.

¹⁰⁷ *Íbid.*, p. 72.

Conclusiones

“La verdadera importancia de la poesía reside en el placer que procura, aun cuando es trágica”, ha dicho Dylan Thomas. Lo real para el lector, según el poeta galés, se presenta a la hora en que cae en la cuenta del movimiento implícito en la lírica: en el dolor, la ternura, la exaltación que subyacen.¹⁰⁸ Podemos admitir, en ese sentido, que el procedimiento aludido no se proyecta en una sola dirección pues realidad y poema corren paralelamente, con fintas violentas entre sí. Pensar las posibilidades de la épica de lo cotidiano implica la necesidad que tuvo –y tiene– la literatura de un decir poético distinto, el irrumpir de una palabra que sirva de contrapeso al fiel que se regodea en la solemnidad y un cierto tono cuasi hierático que ha impregnado tradicionalmente gran parte de la lírica occidental.

La irreverente poesía de Fernando Nieto Cadena despliega su crítica mirada hacia el mundo, y despeja su palabra de las taras de la sociedad en la era tecnológica, siempre con un sesgo integrador, precisamente en un tiempo en que la sociedad acepta integrando a unos individuos mientras rechaza a otros, ignorándolos. Nieto observa la historia desde la ironía y nos convence de que hay un cruce donde confluyen las miradas, como en un haz que aun así, permite que cada uno retenga su visión. Llega profundamente a sus interlocutores, porque son suyas las preocupaciones de quienes se sumergen en el papel de receptores anónimos, precisamente porque deviene una voz que toca los objetos, que comparte conductas, que ocupa esos mismos espacios. Comparte, además, algunos de sus recursos con la poesía de todos los tiempos, pero su tinte personal los desacraliza y se vuelca hacia explotar una dimensión narrativa en todos los

¹⁰⁸ “Notas sobre el arte de la poesía”, en *Sur* N° 283, Trad. Pedro I. Albertelli, Buenos Aires, 1963.

elementos que la rutina ofrece. Es hacer inventario de la calle, y echar mano de un repertorio para el que no son ajenos el humor, el prosaísmo y los distintos registros del hablante del barrio. Cuando irrumpió en la arena de las letras nacionales, esta poesía fue leída en varios sentidos: desde la mirada que interpretaba el desparpajo y la irreverencia de Nieto como una inofensiva irrupción que corrió paralelamente al espíritu vanguardista de los tzántzicos, hasta quienes vieron en esta propuesta una abierta confrontación al canon. Esas rupturas en la linealidad son un reflejo del terror y lo precario que está escondido en la cotidianidad, y parten de lo concreto, para desmoronar la monotonía de un decir que ha sido moldeado a fin de evitar puntos de fuga. Nieto Cadena, como explorador del tono paródico, es capaz de asumir una voz “desterrada” desde sus primeros títulos, cuando parece sentir el relato de la pérdida del Edén de los primeros años.

Géneros musicales tan dispares como el bolero, el rock, pero sobre todo la salsa, ofrecen a la voz sus ritmos. No me refiero a una improvisada elección, sino a un discurso lúcido y coherente. Otro de los caminos que el yo poemático toma es el de la erotización de cuanto toca. Llega a propiciar la pornografía, si entendemos el término como la observación de escenas sexuales por parte de terceros que no participan de dichas escenas: invita al lector a ser un voyeur.

A esta voz le es necesario tomar en cuenta que la épica ha transfigurado su objeto: no se trata en modo alguno de poetizar los conflictos del héroe trágico, sino los provenientes de las mínimas tragedias diarias. Aquí hay otras metáforas del universo, como la penuria, los persistentes devaneos sexuales, que suceden en esta poesía a los metarrelatos que han funcionado como fundamentos de la modernidad. Esta voz interpreta al nuevo hombre y su mundo; invita al lector a transitar estos poemas, a asumir su voz. La épica de lo cotidiano, al tomar elementos del hábitat del transeúnte

común y marginal de una comunidad, destruye tanto la idea de una poesía lejana como la de un lenguaje poético *exclusivo* (en la negativa acepción de excluyente).

La profusión inherente a este decir poético –lograda a base de un continente extenso que tiene como expresión el versículo, y un flujo de yuxtaposiciones temáticas y equívocas– crea en el lector la ilusión de hallarse inmerso en la multitud: las voces múltiples, las voces que no se adhieren a un sentido homogenizador en las creencias, en los discursos con que encara la existencia.

No es la palabra de Nieto Cadena un bloque sin fisuras. Hay etapas distintas identificables en la trayectoria del poeta, aunque los motivos mantengan una línea que se articula en la misma zona temática. La épica de lo cotidiano pronuncia también el mundo con su voz, que aglutina el producto de las vías sensoriales que se han tejido para aprehender ese mundo. Se eslabona una tensión entre el elemento semántico y el que se produce fonéticamente en el texto. De esta forma, se acunan y proyectan los ritmos que se cuecen en el lenguaje. El sentimiento del destierro o del exilio es sucedido por el de una introspección que supone esa desazón del hablante frente a los sucesos del mundo. Nos hace entender que la construcción de sentido no se realiza fuera del yo poético –en el mundo, en los otros, en las cosas–, sino en lo profundo de su conciencia. Y en buena parte, se redime de su desazón mediante la llegada al eros en su papel de refugio y restauración. La propuesta está dada. Ese cosmos legible, que se proyecta y hace sentir en las dimensiones del tiempo y del espacio, es el desafío que se impone al lector en esta investigación.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía activa

1. Poesía y narrativa

Nieto Cadena, Fernando, *Si quieren los vuelvo a escribir*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971.

_____, *Tanteos de ciego al medio día*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1971.

_____, *A la muerte a la muerte a la muerte*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1973.

_____, *De buenas a primeras*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1976.

_____, “Elegía a tu alma de tumbero”, en *Se trata de nosotros*, Voz del autor, LP, Babahoyo, Universidad Técnica de Babahoyo, Ifesa, 1977.

_____, *Somos asunto de muchísimas personas*, México DF, Juan Boldó i Climent, 1985.

_____, *Los des(en)tierras del caminante*, Quito, Editorial El Conejo, 1988.

_____, *Cantos para mirar de lejos la nostalgia*, Villahermosa, Aguiluchos, 1997.

_____, *De última hora (Los desamparos de la muerte)*, Guayaquil, Editorial Imaginaria, 2003a.

_____, *Duro con ella*, Tabasco, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2003b.

_____, “Bulevar Manigua”, en Báez, Marcelo y Osorno, Dalton, comp., *El escote de lo oculto*, Quito, Libresa, 2007.

2. Artículos y ensayos

“Testimonios de la realidad / Bajo tu peso enorme”, en *Plural* 93, México DF, 1979, p. 69.

“José Carlos Becerra, entre el deseo mimético y la revelación poética”, en *Lili/teraria*, N° 2, Villahermosa, 2009, pp. 8-11.

“Aporías de la crítica (crítica de la crítica)”, en *Lili/teraria*, N° 3, Villahermosa, 2009, pp. 6-7.

“Pre-epi/tafío del extranjero”, en *El Telégrafo*, ed. 13 de julio de 2009.

“Del humor y otros anexos”, en *Despertar*, Oaxaca, ed. 5 de diciembre de 2009.

3. Antologías

Adoum, Jorge Enrique, comp., *Poesía viva del Ecuador*, Quito, Grijalbo, 1990, pp. 250-253.

_____, comp., *Poésie équatorienne du XXe siècle*, trad. Nicole Rouan, Ginebra, Editions Patiño, 1992, pp. 241-246.

Balseca, Fernando, comp., *La palabra perdurable*, Quito, Corporación Editora Nacional, 1991., pp. 137-139.

Boccanera, Jorge e Ibargoyen, Islas, Saúl, comp., *Poesía rebelde en Latinoamérica*, México DF, Editores Unidos Mexicanos, 1979 [1978], pp. 166-168.

_____, comp., *La novísima poesía latinoamericana*, México DF, Editores Unidos Mexicanos, 1999 [1980], pp. 141-142.

Bolaño, Roberto, *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*, México DF, Editorial Extemporáneos, 1979, pp.101-114.

Carvajal, Iván y Pacheco, Raúl, comp., *Poesía de Ecuador: Antología de poesía*, Madrid, Alfaguara, 2009, pp. 281-288.

Díaz Ycaza, Rafael, comp., *Poesía amatoria, Vol. II*, Colección La rosa de papel, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1991, p. 27.

Rodríguez Castelo, Hernán, comp., *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Tomo II, Bogotá, Círculo de Lectores, 1979, pp. 668-669.

_____, comp., *Antología esencial, Ecuador Siglo XX, Poesía*, Quito, Eskeletra, 2004.

Romero Vicuña, Julio, *Palabras y contrastes, antología de la nueva poesía ecuatoriana*, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1984.

Velasco Mackenzie, Jorge, comp, *Colectivo, antología de poetas*, Colección Margen N° 2, Guayaquil, El Taller, 1980.

VV.AA., *Antología, Cinco poetas de los 70*, Bogotá, Editorial La Oveja Negra-Editorial El Conejo, 1987, pp. 41-60.

VV.AA., *Indignados tus hijos del yugo*, Guayaquil, Editorial Imaginaria, 2003, pp. 129-134.

Bibliografía pasiva

1. Comentarios y estudios

Balseca Franco, Fernando, “Desarrollos de la lírica contemporánea (1960-1985)”, en *La lírica ecuatoriana en el siglo XX. Estudios sobre el pensamiento poético*, Tomo I, Carvajal, Iván (ed.), Quito, CONUEP-UASB, 1997, pp. 1-30.

Donoso Pareja, Miguel, “Once poetas, seis países, ¿poesía concreta o poesía en proceso?”, en *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*, México DF, Extemporáneos, 1979, pp. 13-36.

Mussó, Luis Carlos, “Sermo eruditus y sermo vulgar, dos discursos eficaces”, en *Memorias del 8º Encuentro de Literatura Ecuatoriana*, Cuenca, Universidad de Cuenca, 2003, pp. 359-382.

López, Juan de Jesús, “En la poesía tabasqueña el erotismo todavía es tabú”, en *Milenio*, Villahermosa, ed. 16 de mayo de 2009.

VV.AA., *Ojo con él*, García Ruiz, Teodosio, ed., Villahermosa, 2006.

2. Entrevistas

Arteaga, Rodrigo, “Todo poeta es un simulador”, en *El Herald de Tabasco*, Tabasco, ed. 10 de marzo de 2010.

Calderón Chico, Carlos, “Fernando Nieto Cadena”, en *Literatura, autores y algo más*, Guayaquil, s/f., pp. 173-180.

Itúrburu, Fernando, “La historia de un hombre y una ciudad”, en *El eco de un tambor*, Guayaquil, ed. de autor, 2006, pp. 61-82.

Márquez, Lola, “Noticias de Fernando Nieto Cadena”, en *Vistazo* N° 873, Guayaquil, Editores Nacionales, 2004, pp. 64-65.

Mussó, Luis Carlos, “Fernando Nieto Cadena: pa` bravo yo”, en casa-delasiguanas.blogspot.com/.../fernando-nieto-cadena-pa-bravo-yo-quiza.html

Rodríguez, Martha, “Más que intelectuales orgánicos éramos intelectuales orgásmicos”, en Ortega, Alicia, ed., *Sastre y nosotros*, Universidad Andina Simón Bolívar - Editorial El Conejo, 2008, pp. 311-320.

Bibliografía general

- Acosta, Leonardo, *Música y descolonización*, Caracas, El perro y la rana, 2006.
- Auerbach, Erich, *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, Trad. J. Villanueva y E. Imaz, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Benjamin, Walter, *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 2001 [1980].
- Bernárdez, Enrique, *¿Qué son las lenguas?*, Madrid, Alianza, 1999.
- Bolaño, Roberto, “La nueva poesía latinoamericana”, en *Plural*, México DF, 1976.
- Cárcamo, Luis, Mazzotti, José Antonio, “Dislocamientos de la poesía latinoamericana en la escena global”, en *Revista de crítica latinoamericana*, N° 58, Lima-Hannover, 2003. p. 9-19.
- Carvajal, Iván, “Actualidad de la poesía ecuatoriana”, en *Cultura*, N° 18, Quito, Banco Central del Ecuador, 1984, pp. 215-224.
- Chillón, Albert, *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire*, en *Obras completas*, Lima, CELACP–Latinoamericana Editores, 2002.
- Echeverría, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad*, Quito, Trama Social, 1995.
- Fernández Retamar, Roberto, “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”, para una teoría de la poesía hispanoamericana y otras aproximaciones, en *Casa de las Américas*, La Habana, Casa de las Américas, 1975, pp.111-126.
- García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Hopenhayn, Martín, *Crítica de la razón irónica*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.
- Jameson, Fredric, “Posmodernidad y sociedad de consumo”, en Foster, Hal (comp.), *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985, pp.170-186.
- Lyotard, Jean François, *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984.
- Milner, Jean Claude, *El amor de la lengua*, Madrid, Visor, 1998.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Madrid, Alianza, 1994.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Siglo XXI, 1969 [1956].

- _____, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Pazos Barrera, Julio, "Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950", en *Kipus, revista andina del letras*, N° 2, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar/ Corporación Editora Nacional, 1994, pp. 43-60.
- Quintero Rivera, Ángel, *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*, La Habana, Casa de las Américas, 1998.
- Rama, Ángel, "Roque Dalton asesinado", en Roque Dalton, serie Valoración múltiple, La Habana, Casa de las Américas, 1986.
- Reguillo, *Emergencia de culturas juveniles/ Estrategias del desencanto*, Bogotá, Norma, 2000.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Tomo II, Bogotá, Círculo de Lectores, 1979.
- Romero, Enrique, *Salsa, el orgullo del barrio*, Madrid, Celeste, 2000.
- Savater, Fernando, "El pesimismo ilustrado", en "En torno a la posmodernidad", en *Anthropos*, Barcelona, 2003, pp. 111-130.
- Steiner, George, *Extraterritorial*, Trad. José Luis Sánchez, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
- Sunkel, Guillermo, "Un caso de recepción, modos de leer en sectores populares", en *Nueva Sociedad* N° 175, Buenos Aires, 2001.
- Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1987.
- Vintimilla, María Augusta, *El tiempo, la muerte, la memoria*, Quito, UASB, 1999.
- Voloshinov, Valentín, *El círculo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Trad. Tatiana Budnova, Buenos Aires, Nueva visión, 1976.
- VV.AA., *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983.