

Efraín Jara Idrovo

Obra reunida (Tomo III)

Entrevistas y expediente crítico

Edición y estudio introductorio

Manuel Villavicencio



HONOR Y
MEMORIA

Efraín Jara Idrovo

Obra reunida (Tomo III)

Entrevistas y expediente crítico

Efraín Jara Idrovo

Obra reunida (Tomo III)

Entrevistas y expediente crítico

Edición y estudio introductorio:
Manuel Villavicencio

UCUENCA PRESS 



ALCALDÍA DE
CUENCA
2023-2027

DIRECCIÓN GENERAL DE
CULTURA, RECREACIÓN
Y CONOCIMIENTO

**AMOR POR
CUENCA**

Editorial Municipal / **fil**

EFRAÍN JARA IDROVO

Obra reunida (Tomo III)

Entrevistas y expediente crítico

©Universidad de Cuenca

©GAD Cuenca

Edición y estudio introductorio: Manuel Villavicencio

Equipo editorial: Johnny Jara, Manuel Villavicencio, María Augusta Vintimilla, Cristóbal Zapata

Transcripción de textos: Soledad Corral

Cristian Zamora Matute

Alcalde de Cuenca

María Augusta Hermida Palacios

Rectora de la Universidad de Cuenca

Jonathan Koupermann

Director General de Cultura, Recreación y Conocimiento, GAD Municipal de Cuenca

Daniel López Zamora

Director UCuenca Press

Editorial Municipal

Coordinación:

Juan Carlos Astudillo Sarmiento

Alcaldía de Cuenca, 2023 – 2027

(+593 4124900 / 4134901)

infocultura@cuenca.gob.ec

Centro Editorial UCuenca Press

Coordinación editorial:

Ángeles Martínez Donoso

Diseño editorial:

Geovanny Gavilanes Pando

Revisión de textos:

Mihaela Ionela Badin, Camila Peña Abril

Universidad de Cuenca

<https://editorial.ucuenca.edu.ec>

Imagen de portada: Efraín Jara en su departamento en Cuenca, c. 2008. Foto: Gustavo Landívar.

Publicación impulsada por la Red UNITWIN Cátedra UNESCO, para el Mejoramiento de la Calidad y Equidad en la Educación para América Latina, sede Ecuador, y el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Cuenca.

Libro arbitrado con pares externos bajo el sistema doble ciego.

Primera edición. Todos los derechos reservados

ISBN: 978-9978-14-572-2

Ediciones Continente, Quito-Ecuador

Tiraje: 600 ejemplares

Para la composición tipográfica de este manuscrito se usó Meta Serif Pro.

Cuenca, diciembre 2024

Índice

El escritor de poesía en la intimidad, Manuel Villavicencio	7
La indoblegable voluntad de vivir, Efraín Jara Idrovo (1996)	25
ENTREVISTAS	37
Efraín Jara Idrovo y la experimentación poética, Carlos Calderón Chico (1986)	39
Efraín Jara Idrovo, Jorge Dávila Vázquez (1990)	53
La soledad fértil, Cecilia Velasco y Margarita Laso (1993)	75
El mar de las Galápagos. Conversaciones con Efraín Jara Idrovo, María Luisa Torres (2005)	89
Efraín Jara Idrovo: entre la creación y la crítica, Luis Carlos Mussó (2009)	105
Las evidencias del mundo de Efraín Jara Idrovo, Edwin Madrid (2010)	117
Efraín Jara Idrovo: la eufonía y el sentido en la poesía, Cecilia Mafla Bustamante (2013)	135
Efraín Jara Idrovo, el poeta de la estructura infinita, Carla Badillo Coronado (2013)	145

EXPEDIENTE CRÍTICO	159
Una lectura a 2 <i>poemas</i> , Alfonso Carrasco Vintimilla (1973)	161
Postludio al <i>sollozo por pedro jara</i> , Oswaldo Encalada Vásquez (1978)	217
La poesía de Efraín Jara Idrovo como oficio esencial de fundación del ser, Hernán Rodríguez Castelo (1989)	231
Efraín Jara Idrovo. Su obra poética, María Eugenia Moscoso (1990)	255
La poesía de Efraín Jara: <i>Alguien dispone de su muerte</i> , Susana Cordero de Espinosa (1993)	267
Elementos barrocos en <i>sollozo por pedro jara</i> de Efraín Jara Idrovo, Mercedes Mafla (1997)	291
La muerte como incitación a la vida en la obra de Efraín Jara Idrovo, Bruno Sáenz (1997)	309
La fiesta del solitario, Iván Carvajal (2005)	329
“El almuerzo del solitario”, o la cocina de los sentidos Cristóbal Zapata (2015)	349
Elogio de la simple imagen, Daniela Alcívar Bellolio (2017)	357
<i>Tropo mare</i> . Cartas desde Galápagos, Bernardita Maldonado (2021)	377
La poesía de Efraín Jara Idrovo, Marco Tello (2021)	395
Una partitura para domesticar el llanto, César Carrión (2024)	419
El ser, el mundo y la voluntad en la poesía de Efraín Jara Idrovo, Oswaldo Encalada Vásquez (2024)	429
La música serial y la poesía de Efraín Jara Idrovo, Johnny Jara Jaramillo (2024)	451
Noticia sobre los autores	461

El escritor de poesía en la intimidad

Manuel Villavicencio

Amó con intensidad la hermosa y brutal incoherencia de la vida, la transitó con el acelerador a fondo, a 180 por hora y, sin embargo, dejó textos definitivos sobre el tema de la muerte. En él jamás ladró el animal jurídico y, entonces diseñó sus propias leyes vitales: el amor, ese delicioso estado de imbecilidad, le visitó y le acorraló; la mujer, los hijos, los libros, la música, el mar, los vinos, la soledad de las islas.

Felipe Aguilar Aguilar

Es cierto lo que dice Felipe, Efraín amó y vivió con intensidad. Buscó construir un mundo más armónico y justo, frente a la complejidad, el absurdo y la incertidumbre de lo cotidiano. Es necesario —decía— analizar, valorar, proponer, construir y proyectar la mejor versión de uno mismo, para engrandecer el contexto en el que crecemos y actuamos. La lectura y la escritura, en este sentido, son imprescindibles para garantizar el ejercicio de la libertad del ser humano y el pleno crecimiento. Como escritor de poesía, se entregó al poder seductor de las palabras, para fusionarlas, dividir las, hacerlas gritar. Nunca creyó en eso

que llaman la inspiración, pues “lo único evidente / lo inminente / es romperles el culo a las palabras”.¹ La poesía –todavía lo escucho– es, en definitiva, un trabajo de hormiga que, en su caso particular, refleja “el sentir popular, la sensatez algo escéptica del ciudadano corriente, cuando duda de la intemporalidad de los valores, de la perennidad del yo”.²

En cierta ocasión, y con motivo de la presentación de *in memoriam* en la ciudad de Quito, por el año de 1980, Hernán Rodríguez Castelo anota:

No hay poetas buenos y malos –me decía cierta tarde Efraín, a propósito de mi *Lírica ecuatoriana contemporánea*–, ni los hay grandes y pequeños. Sólo hay poetas. Sí, usando el término con rigor, sólo hay poetas. Y hay, por supuesto, pocos. Y uno de ellos está aquí, con nosotros, y nos entrega buena prueba de que es poeta, lo cual es uno de los mayores acontecimientos que un pueblo pueda celebrar.³ [El subrayado es mío].

– “Que un pueblo pueda celebrar”...

¡Hay que decirlo en voz alta! Esta publicación es la manifestación de un pueblo que puede y quiere celebrar la vida y obra del poeta y maestro cuencano Efraín Jara Idrovo y su legado a la cultura y literatura de América Latina. Los diferentes textos que conforman este volumen develan al ser humano sensible a las transformaciones y tensiones sociales, culturales y artísticas del siglo XX y principios del XXI, y cómo las enfrenta y resiste desde la palabra, experimentando nuevas formas de comunicación,

¹ Efraín Jara Idrovo, “escamoteo”, en *El mundo de las evidencias (Obra poética 1945-1998)*, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, p. 266. Las citas que se incluyen pertenecen a esta edición.

² Bruno Sáenz Andrade, “La muerte como incitación a la vida en la obra de Efraín Jara Idrovo”, en *Memorias del VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco V.”*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1997, p. 67.

³ Hernán Rodríguez Castelo, “Lectura de *in memoriam* de Efraín Jara Idrovo”, en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 20, noviembre de 1980, p. 67.

con escrituras alternativas, balbuceantes, estriadas, para “des-articular, estrujar, machacar el lenguaje pervertido y podrido, a fin de restituirle su autenticidad y, a partir de él, reordenar la imagen del mundo y de la vida”.⁴

Las ocho entrevistas y los quince ensayos que se incluyen en el tercer tomo de la *Obra reunida* de Efraín Jara Idrovo modelan la presencia y legado de una de las voces más prominentes de la cultura y la literatura ecuatoriana. La entrevista, como género discursivo, nos permite conocer las motivaciones que impulsaron la creación de la obra, sus influencias intelectuales y demonios personales; así como los contextos socioculturales que marcaron su producción literaria. De igual manera, apreciar el viaje que realiza el lector hacia un encuentro con la intimidad del escritor y escuchar sus concepciones sobre el tiempo, la muerte, el amor, la pasión, la escritura, la soledad y el erotismo. En estos viajes se embarcan varios interlocutores del Ecuador y el extranjero para sumergirse en el hábitat del solitario (poblado por música, arte, cine y, sobre todo, literatura) y narrar su experiencia de encuentro con el poeta y el ser humano.

Las dos primeras entrevistas realizadas por Carlos Calderón Chico y Jorge Dávila Vázquez se centran en dos temas concretos: las herencias intelectuales de Jara Idrovo y su contexto social, cultural y político. Aprecio, sobre todo, la cantidad de datos sobre la literatura cuencana, particularmente, de la poesía que, debo confesar, ignoraba. Efraín y Jorge hacen gala de un conocimiento profundo y crítico sobre la producción de la región que creo necesario revisar.

Por su parte, Cecilia Velasco, Margarita Laso, María Luisa Torres y Luis Carlos Mussó enfocan su atención sobre las Galápagos y su injerencia en la obra del escritor cuencano, particularmente en el *sollozo por pedro jara*; aunque se pellizcan algunos comentarios en torno a “El almuerzo del solitario” y *Los rostros de Eros*. De igual manera, podemos enterarnos de

⁴ Efraín Jara Idrovo, “Efraín Jara Idrovo y la experimentación poética”, entrevista con Carlos Calderón Chico, en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 26, octubre de 1986, p. 25.

algunos proyectos escriturales del poeta desde los ámbitos de la creación y la crítica.

El *sollozo por pedro jara* será nuevamente el centro de atención en la entrevista de Cecilia Mafla Bustamante. Durante la misma se abordan temas lacerantes como la muerte, el suicidio y el duelo; así como el proceso de creación que llevó adelante el poeta para fusionar la música con la literatura hasta alcanzar su gran obra.

En “Las evidencias del mundo de Efraín Jara”, publicada en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Edwin Madrid prefiere recuperar la memoria literaria del Ecuador: Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, Alfredo Gangotena y César Dávila Andrade desfilan por la alfombra roja de los grandes poetas ecuatorianos del siglo XX. Los interlocutores se toman su tiempo para recorrer los aportes de estos autores a la poesía actual, sus condiciones de autoexiliados y la trascendencia de su obra a nivel internacional.

Finalmente, el trabajo de Carla Badillo es particularmente interesante por la forma como presenta el género entrevista. Esta se construye como una suerte de relato cuyo protagonista es Efraín Jara Idrovo quien, a su vez, narra su patrimonio vital y literario: casa, universidad, amor, erotismo, lecturas... La autora, a manera de diario de viaje, registra los días que tomaron sus encuentros con el poeta. Un formato fresco y delicado en el que transitan dos seres entrañables: Renata Jara, su hija, y Soledad Corral, su asistente particular.

En la segunda sección de este volumen, los estudios críticos, por su parte, abordan temas relacionados con el ciclo poético del escritor en diálogo con los enfoques epistemológicos de la época: marxista, formalista, estructuralista, transformacional, cultural y sociocrítico. Es decir, cada uno de los textos que conforman el expediente crítico, además de analizar la obra de Jara Idrovo, transparentan los aparatajes teóricos y metodológicos empleados por la academia ecuatoriana y latinoamericana de aquel entonces. Memoria, soledad, naturaleza, tiempo, identidad, amor, arte, palabra, pérdida, ausencia... son algunos de los temas que analiza la crítica que se ha ocupado de estudiar su obra.

Es el caso, por ejemplo, de Alfonso Carrasco Vintimilla, discípulo favorito de Efraín, quien desde la teoría literaria de Wellek y Warren, y los aportes lingüísticos de Gili Gaya, Levin y Cohen, a propósito de la primera producción, afirma: “un rasgo de estilo muy sugestivo se refiere a los fenómenos fonéticos potenciados para producir efectos estéticos [...], que comprenden todos aquellos procedimientos como la anáfora, aliteración, onomatopeya, simbolismo fonético...”⁵ Algo similar señala Oswaldo Encalada V. en su estudio sobre el *sollozo por pedro jara* en 1978⁶. El crítico afirma que la gramática generativa guarda implícita una suerte de poética y que, juntamente con la influencia de la música serial, el poema deviene nuevas *creaturas*; abierto a la creatividad del lector y, también, del azar. En esta parte es importante recomendar el ensayo “La música serial y la poesía de Efraín Jara Idrovo” de Johnny Jara Jaramillo, para comprender la influencia de la música académica en la poesía experimental (sobre todo con la *Tercera sonata para piano* de Boulez y el *Estudio XI para piano* de Stockhausen) de nuestro autor, permitiendo al lector construir su propio poema a partir de una “constelación” de posibilidades sugeridas por las series autárquicas.

María Eugenia Moscoso y Marco Tello realizan un acercamiento general y descriptivo a la producción de nuestro autor, deteniéndose sobre todo en la exploración lingüística en textos fundacionales como *Alguien dispone de su muerte, sollozo por pedro jara, in memoriam*, “El almuerzo del solitario” y *Los rostros de Eros*. Como buenos discípulos de la Escuela de Lengua y Literatura de la Universidad de Cuenca comparten las lecturas teóricas y metodológicas descritas anteriormente; sin embargo, evidencian soltura en el diálogo con Octavio Paz, Jean Cohen, Menéndez Pidal, André Bretón, Julia Kristeva, entre otros.

⁵ Alfonso Carrasco Vintimilla, “A manera de guía para el lector”, estudio introductorio a 2 *poemas*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1973, s/p.

⁶ Oswaldo Encalada Vásquez, “Postludio”, estudio introductorio a “*sollozo por pedro jara*”, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978. Más tarde aparecerá como *sollozo por pedro jara*, en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 16, noviembre de 1978, pp. 50-68.

Susana Cordero de Espinosa, Bruno Sáenz y Hernán Rodríguez Castelo comparten sus inquietudes intelectuales sobre *Alguien dispone de su muerte, sollozo por Pedro Jara e in memoriam* desde una perspectiva lingüística y cultural. Es cierto que en algunos momentos los estudios pueden redundar en el excesivo análisis estructural, si quieren gramatical; sin embargo, los ensayistas llegan a un puerto común: exteriorizar la contemplación del dolor del poeta frente a la muerte, pues

entre nosotros, ningún poeta ha navegado la extrema dimensión del llanto como Efraín Jara Idrovo. Una dimensión verdaderamente oceánica, sin embargo, igual a la que navega cualquier otro hombre que llora. Pero Jara está dotado de la expresión poética, así, simplemente, sin calificativos: está dotado de ella y es por eso que la extrema dimensión del llanto la ha expresado como ningún otro, dentro de nuestra lírica.⁷

En esto coincide César Carrión en su ensayo “Una partitura para domesticar el llanto”, preparada expresamente para esta edición. Para este investigador, Jara utiliza recursos lingüísticos y estilísticos (dislocaciones verbales, monólogos, metáforas, símbolos e imágenes) para materializar la voz reprimida por el dolor que estalla en forma de llanto:

La palabra se convierte en un grito domesticado: “pedrorraalrevés / pedromuertealospájaros / pedrorrompelosvidrios”. En estos neologismos elaborados mediante la acumulación de significantes, la animalidad del grito y la abundancia de significados intentan rebosar el continente represivo de la lengua.

⁷ Alejandro Carrión, “El comentario del llanto”, en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 20, noviembre de 1980, pp. 182-184. Esta reseña se publicó originalmente en *El Comercio*, Quito, septiembre de 1980, s/p.

En “La fiesta del solitario”⁸, Iván Carvajal afirma que en la mitología personal de Jara Idrovo las islas son el lugar donde se conquista y afirma la singularidad, el ámbito de la confrontación entre un hombre, el poeta y las fuerzas cósmicas. Esta tesis de corte culturalista convoca una serie de autores y obras clásicas con las que dialoga Carvajal, para concluir que el poema “reivindica la fulguración del instante [...] el breve lapso que antecede a la devolución del ser al ser”.

En su “Elogio de la simple imagen”, Daniela Alcívar Bellolio recupera cierta línea reflexiva de Carvajal y apela a Blanchot, Borges, Deleuze y Giordano, para destacar que, efectivamente, la obra literaria genera intersticios o líneas de fuga por donde transita Efraín Jara Idrovo y sus contextos socioculturales. Por su parte, Cristóbal Zapata, de la mano de Pablo de Rokha y Pablo Neruda nos invita a participar de una “golosa y minuciosa descripción de los comestibles”, a partir de su lectura en torno a “El almuerzo del solitario”.

Nuevamente, Oswaldo Encalada Vásquez, pero en 2024, nos entrega “El ser, el mundo y la voluntad en la poesía de Efraín Jara Idrovo”, en el que encuentra “extrañas coincidencias, asombrosas cercanías y relevantes semejanzas”⁹ con el pensamiento de Schopenhauer, sobre todo en lo referente a la voluntad de crear, representar y configurar el universo.

En fin, cada autor, en cada ensayo, echa mano de preciosas fuentes teóricas y metodológicas para sugerirnos nuevas lecturas sobre la obra de Efraín Jara Idrovo: la hidrocítica, por ejemplo.

Efectivamente, con Guillermo Cordero coincidimos sobre la necesidad de explorar las relaciones interdependientes entre literatura y medioambiente, a través del análisis de la presencia de las imágenes del agua en la obra de Efraín Jara Idrovo. Una primera lectura de la obra –apuntaba mi interlocutor– nos permite observar que la conciencia de pertenencia a un lugar

⁸ Iván Carvajal, “La fiesta del solitario”, en *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*, Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, 2005, pp. 195-215.

⁹ Oswaldo Encalada Vásquez, “El ser, el mundo y la voluntad en la poesía de Efraín Jara Idrovo”, ensayo inédito incluido en este volumen.

específico determina de manera importante su forma de relacionarse con el entorno natural y poetizar la realidad. Esta conciencia de pertenencia está anclada en dos espacios vitales: los Andes ecuatorianos y las islas Galápagos. Sentado en las orillas de los ríos de su ciudad natal (Cuenca) o en las playas que lo vieron nacer como poeta (Galápagos), Jara Idrovo sueña y dedica parte de su imaginación a construir una poética del agua desde la cual reflejar y reflejarse. De esta manera, el poeta construye su identidad individual —y, en la medida en que los lectores nos identificamos con él, cimenta una identidad colectiva— en estrecha interrelación con este elemento sustancial.

Su arraigo en los Andes se representa a partir de una poética del agua dulce (río, arroyo, cascada, torrente, manantial, fuente, pantano). Mientras que su relación con las Islas se establece a través de una poética del agua marina (océano, mar, ola, espuma, marea). De forma paralela y con múltiples vasos comunicantes a estas dos primeras, se desarrolla una poética del agua humana (sangre, lágrima, líquido amniótico), animal (sangre, leche) y vegetal (savia).

De manera transversal, estas poéticas se complementan con otros aspectos del mismo elemento o en relación con otros elementos. La forma (estado, cuerpo) del agua: lluvia, aguacero, niebla, bruma, calígene, rocío, humedad, vaho, hielo, venas, caudal. El sonido (palabra) del agua: canto, risa, murmullo. El reflejo del agua: espejo. La labor del agua: germinación, putrefacción, erosión. El agua y el tiempo: edad, memoria, olvido. El agua, la tierra y el hombre: cultivo, alfarería. Un estudio provocador que pronto verá sus primeros productos.

¿Qué puedo decir sobre su magisterio?

Efraín siempre fue puntual. El primer día de clases nos entregaba sus apuntes para reproducirlos. Lo conocimos en el tercer ciclo de la carrera como profesor de Literatura Ecuatoriana I (la Colonia). Al principio fuimos treinta y cinco estudiantes. Cuando se jubiló en 1995, el auditorio se redujo exponencialmente: terminamos apenas dos. Efraín siempre fue muy exigente con sus alumnos. Para contextualizar el curso, nos presentó su

estudio sobre la “Cuarteta de la Isla del Gallo”¹⁰. Nos comentaba emocionado sobre el proceso de escritura de este texto. Contaba, por ejemplo, “que tuvo que echarle el diente” a varios cronistas, como al Inca Garcilaso de la Vega, Pedro Cieza de León, Fray Jacinto de Carvajal, entre otros. Nos decía que para escribir hay que leer mucho y desprendernos de lo accesorio. Pasaba por los pupitres sus textos trabajados (subrayados con regla, notas al margen, resúmenes al final del texto) con una letra impecable. “Así se lee”, sentenciaba, satisfecho.

Más tarde nos presentó al padre Juan Bautista Aguirre¹¹ y su famosa “Carta a Lizardo”; Antonio Bastidas y Xacinto de Evia, con su *Ramillete de varias flores poéticas recogidas y cultivadas los primeros abriles de sus años*; a Eugenio Espejo, al padre Juan de Velasco, José Joaquín de Olmedo y muchos más. Sus clases siempre fueron una experiencia vital y amorosa:

Debo a la docencia universitaria la convicción de que amar y enseñar son afecciones similares [...] El henchimiento del saber del maestro precisa del alumno para confiarle su plé-tora. Pero el saber no implica mera suma de conocimientos teóricos, es, más bien, el enriquecimiento vivencial que tales conocimientos le procuran a quien los ha adquirido. El saber es vida, respuesta a las sollicitaciones del mundo para orientarse en él más certeramente. El maestro, si lo es de verdad, trasvasa vida al alumno, su propia vida. Y, en el saber asimilado por el alumno se reconoce y complace. Y como cada promoción escolar es distinta, en cada una de ellas se contempla renovado. Amar o enseñar es renacer, resucitar, cada vez más airoso y opulento.¹²

¹⁰ Investigación publicada en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 15, noviembre de 1977, pp. 3-33. Se incluye en el Tomo II.

¹¹ Sobre el poeta Juan Bautista Aguirre existe un precioso ensayo escrito por Efraín y publicado en *Literatura de la Colonia 2 (1700-1767 / 1767-1830)*, Ernesto Albán y Juan Valdano (Coord.), Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, 2001. [Se incluye en el Tomo II].

¹² Efraín Jara Idrovo, “La indoblegable voluntad de vivir”, en *Pucara*, revista de Humanidades de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca. Cuenca, n.º 14, enero de 1996, p. 117. [Se incluye en este tomo].

Ya en el cuarto ciclo, continuamos con Literatura Ecuatoriana II. Leímos y conocimos de cerca las obras de Juan Montalvo y Juan León Mera. Nos detuvimos en la figura de Fray Vicente Solano y su influencia en el periodismo nacional y cuencano, reclamando siempre la “seriedad intelectual, enciclopedismo, valoración del talento y desprecio por las limitaciones mentales”¹³. Tuvimos acceso a ejemplares de *El Eco del Azuay*, *La Alforja*, *El Seminario Eclesiástico*, *La Luz*, *La Escoba*. Leímos algunos pasajes de *Predestinación y reprobación de los hombres, según el sentido genuino de las escrituras y la razón*, prohibida por las autoridades eclesiásticas hasta 1853. Del mismo modo asistimos al ataque de Solano sobre la malograda poeta Dolores Veintimilla de Galindo¹⁴.

Luego, Literatura Hispanoamericana (I y II): Sor Juana Inés de la Cruz, Rubén Darío, Rómulo Gallegos, Gabriela Mistral, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Octavio Paz, Pablo de Rokha, entre otros.

¡Cuánta generosidad! Efraín nunca se guardó nada. Sus clases fueron, sencillamente, geniales.

Traía consigo unos enormes y obesos libros de arte contemporáneo para presentarnos a Picasso, Cézanne, Matisse, Van Gogh, Gauguin... “Hay que aprender a ver” —decía Efraín. Pero, “también a escuchar”. En otras ocasiones, colocaba un casete en una pesada grabadora: Messiaen, Boulez, Barraqué, Stockhausen, Varese, Xenakis, Philippot y Arthur Honegger. Su magisterio comenzaba en las aulas y continuaba en la casa. Cristóbal Zapata recuerda:

¹³ Claudio Malo González, *La Escoba*, Editorial Don Bosco, Cuenca, 1980, p.27.

¹⁴ Existe un libro interesante de G.H. Mata titulado *Dolores Veintimilla, Asesinada (primera parte)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1976. El autor en la parte de Presentación escribe: “Deber de gratitud es dar mis gracias al Dr. Efraín Jara Idrovo, subdirector de la CASA DE LA CULTURA, NÚCLEO DEL AZUAY (el original está con altas), por haberme facilitado, a su propia iniciativa caballerosa y comprensiva, la publicación de estas páginas que no constituyen, en toda integridad toda mi obra...”, p. 7.

Puesta la música, el poeta procedía a destapar alguna de las numerosas botellas de su legendaria vinoteca (a la que destinó, se decía, buena parte de la herencia de su padre) cuyo mueble, en medio de la sala, era ya un anticipo del inminente apocalipsis que nos esperaba. Pero antes del fin asistíamos encantados a sus relatos contados una y mil veces, con esa mezcla de desmemoria y delectación con la que los viejos vuelven a contar sus cuentos a sus nuevos o inveterados escuchas como si los contaran por primera vez. Todo alternado siempre con interrogaciones y discusiones poéticas y filosóficas que planteábamos al poeta en pleno uso de nuestra vehemencia juvenil.¹⁵

El magisterio para Efraín fue un pilar fundamental como poeta. La cátedra, confesaba el maestro en algunas oportunidades, no solo le permitió transmitir sus conocimientos y experiencias a las nuevas generaciones, sino que también enriqueció su labor escritural de diversas formas. Por un lado, el poder autocrítico sobre su obra y el proceso creativo, al explicar y analizar con sus alumnos las posibilidades de creación de un texto. Se podría afirmar que la clase se transformaba en un estupendo laboratorio para fabricar cosas nuevas. Por otro lado, le permitió estar siempre actualizado con las corrientes literarias, lingüísticas y artísticas de la época, para ingresar al circuito literario contemporáneo, ensayando nuevas alternativas de expresión poética:

Su magisterio, que lo ejerció por tantos años en la Facultad ha sido y es socialmente mucho más eficaz en la medida que ha logrado formar generaciones de estudiantes que a su turno devinieron profesores y comprendieron que, en último

¹⁵ Cristóbal Zapata, "Las lecciones del maestro: memoria personal de Efraín Jara Idrovo, en *El Telégrafo*, 14 de abril de 2018. Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/las-lecciones-del-maestro-memoria-personal-de-efrain-jara-idrovo>

término, el dar clases es, sobre todo, darse, en un auténtico y renovado acto de amor.¹⁶

Esta experiencia estuvo siempre fundada sobre la transmisión de la energía extática, esencial para el espíritu humano. Involucrarse en una tarea didáctica implica que el maestro desarrolle su propia energía extática y proyecte lo mejor de sí, como requisito indispensable para no traicionar la autenticidad en el proceso de interaprendizaje. Quien ha hecho del ejercicio educativo una experiencia de superación constante podrá impulsar el desarrollo de sus educandos; quien ha mirado más allá de lo evidente, sabrá identificar otras maneras de mirar en los ojos de sus alumnos, y así evitar la superficialidad y la instrumentalización del conocimiento y de las personas.

Cuando se impulsa la capacidad extática de los estudiantes, como lo hizo Efraín, la experiencia educativa se convierte en una vivencia creativa y crítica, que nos permitió sentir que somos capaces de analizar, valorar, proponer, construir, proyectar la mejor versión de nosotros, engrandeciendo el contexto en el que crecemos y actuamos.

¡coño!

y no hay etcétera

no hay etcétera¹⁷

¹⁶ Jorge Villavicencio Verdugo, “Las enseñanzas de Efraín Jara”, en *Pucara*, revista de Humanidades de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, Cuenca, n.º 14, octubre de 1995 - enero de 1996, p. 110.

¹⁷ Efraín Jara Idrovo, “círculo fatal”, *Op. Cit.*, p. 258.

Referencias

- Aguilar Aguilar, Felipe. “Vis a vis”. En Facebook, 26 de abril de 2018: https://www.facebook.com/search/top?q=felipe%20aguilar&locale=es_LA
- Calderón Chico, Carlos. “Efraín Jara Idrovo y la experimentación poética. En *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 26, octubre de 1986, pp. 23-41.
- Carrasco Vintimilla, Alfonso. “A manera de guía para el lector”, estudio introductorio a 2 *poemas* de Efraín Jara Idrovo. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1973, s/p.
- Carrión, Alejandro. “El comentario del llanto”. En *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 20, noviembre de 1980, pp. 182-184.
- Carrión César. “Una partitura para domesticar el llanto”, ensayo inédito.
- Carvajal, Iván. “La fiesta del solitario”. En *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, 2005, pp. 193-215.
- Encalada Vásquez, Oswaldo. “sollozo por pedro jara”. En *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 16, noviembre de 1978, pp. 50-68.
- _____. “El ser, el mundo y la voluntad en la poesía de Efraín Jara Idrovo”, ensayo inédito.

Jara Idrovo, Efraín. *El mundo de las evidencias (Obra poética 1945-1998)*, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1999.

_____. “La indoblegable voluntad de vivir”. En *Pucara*, revista de Humanidades de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca. Cuenca, n.º 14, enero de 1996, pp. 114-117.

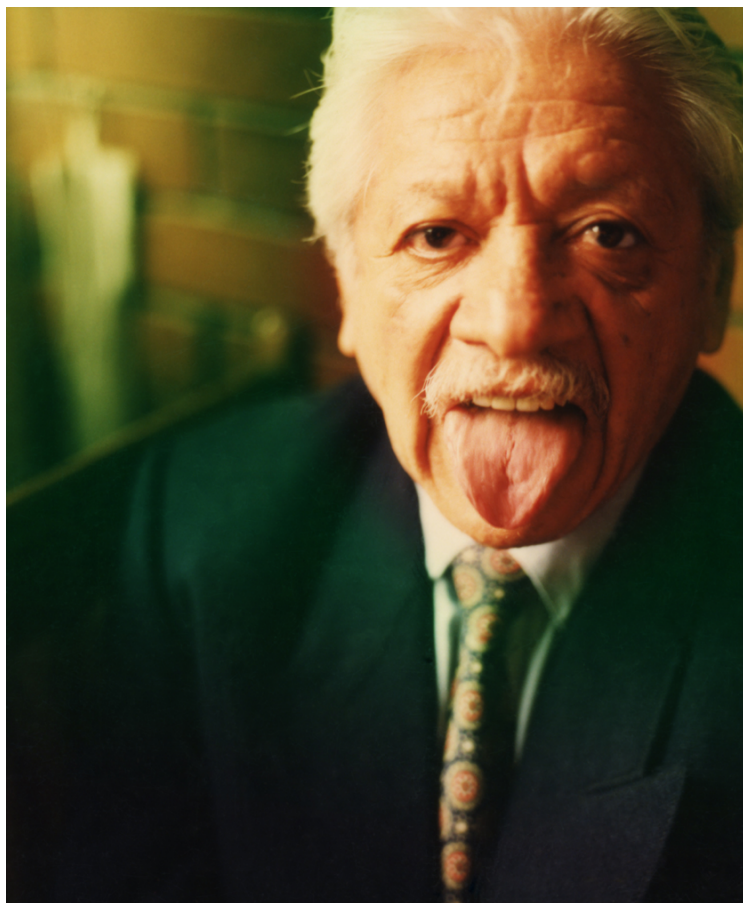
Malo González, Claudio. *La Escoba*. Editorial Don Bosco, Cuenca, 1980.

Rodríguez Castelo, Hernán. “Lectura de *in memoriam* de Efraín Jara Idrovo”. En *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 20, noviembre de 1980, pp. 62-74.

Sáenz Andrade, Bruno. “La muerte como incitación a la vida en la obra de Efraín Jara Idrovo”. En *Memorias del VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1997, pp. 153-169.

Villavicencio, Jorge. “Las enseñanzas de Efraín Jara” En *Pucara*, revista de Humanidades de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, Cuenca, n.º 14, octubre de 1995 - enero de 1996, pp. 109-110.

Zapata, Cristóbal. “Las lecciones del maestro: memoria personal de Efraín Jara Idrovo”. En *El Telégrafo*, 14 de abril de 2018. Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/las-lecciones-del-maestro-memoria-personal-de-efrain-jara-idrovo>



Bruno Roy, Retrato fotográfico de Efraín Jara, Cuenca, 1998.

La indoblegable voluntad de vivir*

Efraín Jara Idrovo (1996)

* Texto publicado en *Pucara*, revista de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, Cuenca, n.º 14, 1996, pp. 114-118. Este discurso fue leído por Efraín Jara Idrovo durante el homenaje ofrecido por la Facultad en reconocimiento por su labor como docente y exdecano. (*Nota del Editor*).

A esta altura de la vida, realizar un balance sobre las deudas contraídas y canceladas durante tan dilatado tránsito, resulta conveniente, más aún, imprescindible. Atinado e ineludible, porque del saldo favorable o en contra que sobrevenga, dependerá la conformidad con lo realizado o la urgencia de asumir las prevenciones requeridas para que el reajuste de cuentas redunde en equilibrio y solvencia. Dichos créditos pueden resumirse de la siguiente manera: contraído con mi madre, con la universidad en la cual me eduqué y ejercí la docencia y conmigo mismo. Este último, el más gravitante, debo dejarlo de lado en esta oportunidad para no incurrir en impertinencia.

Abomino los lugares comunes, las frases hechas de las que el sentido se ha volatilizado por repetición desaprensiva de quienes intentan sustraerse al esfuerzo de pensar por cuenta propia. Pero creo también en la resemantización de estos clichés lingüísticos, cuando el imperio de las circunstancias y la magnitud de la intencionalidad significativa los redime de su vacuidad y los colma de poder expresivo. “Debo mucho a mi madre”, lugar común y todo, es la única locución que define con exactitud mi obligación para con ella. Mi madre se había separado de mi padre poco antes de mi nacimiento. Me crie

entre tres mujeres: mi abuela, señora agria y eruptiva a quien su esposo no pudo soportar, por lo que se exilió en Zaruma, donde instaló una pequeña botica para subvenir a las necesidades de la familia; una tía, solterona por fea y bobalicona, pero con un enorme y tierno corazón en que cabía el universo; y mi madre, mujer inteligente y voluntariosa, obsedida por superar el fracaso matrimonial y educarme con esmero, a fin de enrostrarle a mi padre por su insignificancia a pesar de su caudalosa fortuna. Para desposarse, mamá interrumpió sus estudios universitarios de química y farmacia. Fue, que yo sepa, la primera mujer cuencana en incursionar en la universidad. Aficionada a la música, ejecutaba con modesto decoro el piano, la guitarra, el violín y la mandolina. Amaba la poesía y consignaba en pulcros cuadernillos, con genuina caligrafía, versos románticos y modernistas y algún soneto de su propia cosecha. Todo esto lo dejó de lado, ganada por los reclamos demasiado prácticos de la supervivencia. Autodidacta neta, con su peculiar tenacidad y sin guía alguna, aprendió mecanografía, taquigrafía, redacción comercial e inglés. Hasta su jubilación enseñó con eficiencia ejemplar estas asignaturas en varios liceos de la localidad. Para facilitar a sus alumnas el aprendizaje de mecanografía y redacción comercial, elaboró un manual de estas disciplinas, editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay. Y como no encuentro otra forma de manifestar la relevancia de su ser y quehacer, acudo de nuevo a la fórmula, al lugar común que la perfila con cabalidad, fue una mujer verdaderamente excepcional para su época.

De ella asimilé la tenacidad, la firmeza y constancia para conseguir lo que se proponía. Mujer extremadamente realista, se conformaba, sin embargo, con perseguir únicamente aquello que guardaba adecuación con sus capacidades. Su lema era: exigirse al máximo, pero sin incurrir en el desacierto de pretender ir más allá de las propias disponibilidades. La tenacidad se trocó en mí en terquedad: no allanarse con lo que uno buena-mente puede ser, sino empeñarse en lo que se quiere ser, rebasando y ampliando a como dé lugar el círculo de las posibilidades. *Sensatez versus desatino*. ¡Qué le vamos a hacer! Solitario y regido por piscis, siempre he sido un imaginativo desafortado.

Con la tenacidad, absorbí de mi madre cierta dureza y sequedad de ánimo, cierto desdén por las debilidades humanas, en especial por el sentimentalismo. Las aflicciones han cruzado por mi corazón como viento por el roquedal y las grandes adversidades no han doblegado a mi voluntad de vivir. Exagerando mi entereza y desabrimiento, un amigo me decía que a mí no me sacan lágrimas ni siquiera las cebollas. Debo también a mi madre el rigor y la disciplina en el trabajo intelectual, así como la persuasión de que no debe demandarse a los otros sino lo que previamente nos exigimos a nosotros. De este convencimiento dan fe la prevención o la gratitud de los innumerables estudiantes de quienes reclamamos, ella y yo, un rendimiento consonante con la altura y responsabilidad con la que nos impusimos el ejercicio de la cátedra. Debo, en fin, a mi madre la inclinación por la música y la poesía. La última fue para ella un inofensivo pasatiempo, destinado a mitigar las tensiones de su trabajo en las aulas y, en casa, con los alumnos particulares; un adorno grato, relieve de las personas satisfechas del cumplimiento de sus obligaciones básicas, algo accidental, en suma. Nunca aceptó que yo la concibiese como destino y le consagrarse la totalidad de mis capacidades. Con amenazas y alicientes monetarios me graduó de abogado. Pensó que llegaría a miembro eminente del foro, que el éxito nimbaría mi brillante carrera profesional, y que mi renombre de jurista compensaría sus desvelos y la envanecería. Sé que la defraudé en este aspecto; pero la compensé en otros: en sus años postreros, un poco a regañadientes, se sintió halagada de mi fama de poeta.

Alma mater, mi otra madre fue la universidad. Estuve ligado a ella casi por cincuenta años: once como estudiante y treinta y seis en calidad de profesor. Podrían haber sido más de no haberme sumergido por un lustro en la soledad de las Galápagos, urgido por la recuperación de mi ser. Al término de mi bachillerato en un colegio de cuyo nombre no quiero acordarme, con ese atolondramiento propio de la adolescencia —tenía diecisiete años—, resolví no matricularme en la universidad. Quería ser escritor y dedicarme a tiempo completo a la literatura. En los últimos cursos de secundaria borroneé algunas cuartillas en prosa; pequeños cuadrillos descriptivos de algunos rincones de

la ciudad y relatos, más que fantásticos, disparatados. Presumí advertir en ellos los comienzos de una auténtica vocación. Pero el inexorable pragmatismo de mi madre me salió al paso planteándome insoslayable alternativa: o estudias o trabajas. Frente a tan contundente disyunción, elegí estudiar Derecho, en aquellos días la más fácil de las carreras y, por lo mismo, prodigadora de margen amplio para la dedicación a la lectura y escritura. Desde la infancia fui lector voraz. Me fascinaron las obras de ficción y los libros de viaje. En el sexto de la media empecé a interesarme por la historia y la filosofía. Puesto a caminar por las encrucijadas de la jurisprudencia, si algo aprendí fue a odiar los códigos. Mi incipiente disposición poética se resentía de la aridez normativa del derecho positivo y sólo encontraba desvaída complacencia en la amplitud de las ciencias sociales. Ganado por la literatura, la bohemia sórdida y la agitación política estudiantil que me condujo a la militancia en el Partido Comunista, mi rendimiento académico jamás superó las cotas de la mediocridad. Estudiaba lo imprescindible para aprobar los cursos sin aplazamientos ni suspensiones. Pero el escritor que alentaba en mí se hizo acreedor a dos premios pecuniarios y diplomas por dos trabajos de investigación en Sociología y Psiquiatría Forense, sobre el rol fundacional de Augusto Comte y las bases endocrinas de los temperamentos, respectivamente. No pude resistir a la tentación de la oferta de dos sumas de dinero de mi madre y me gradué de Licenciado en Ciencias Sociales y Doctor en Jurisprudencia.

Nada habría adeudado a la Universidad de Cuenca, como no sea la desorientación padecida luego de mi egreso de sus claustros y el espacio que me concedió para la práctica poética, producto de la cual fueron dos poemarios, *Tránsito a la ceniza*, editado en sus prensas en 1947, y *Rostro de la ausencia*, publicada por la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, en 1948. Entre yo y un abogado no había más parecido que el existente entre un pájaro y una turbina eléctrica. Reacio al ejercicio de la profesión de hombre de leyes y desesperado por escapar a la dentadura de tiburón de la bohemia, ingresé al magisterio de secundaria para enseñar en el Colegio “Benigno Malo” –cosas de la pedagogía de aquel tiempo– lengua española y psicología.

Pero mi deuda con la universidad recién iba a iniciarse. Dos años después de obtener el título de Doctor en Jurisprudencia e ingresar en la docencia, se fundó la Facultad de Filosofía y Letras, el Rector de la Universidad, Carlos Cueva Tamariz, preocupado de dotar a la nueva facultad de un nivel de excelencia contrató los servicios de algunos profesores españoles. Estuve entre los primeros matriculados y, desde el principio, mi inclinación ladeó hacia los estudios de la lengua, la filosofía y la historia. Los titulares de estas cátedras fueron mis tres maestros predilectos: Luis Fradejas Sánchez, discípulo de Menéndez Pidal e introductor en nuestro medio de la lingüística comparativa; Francisco Álvarez González, brillante expositor y discípulo de Ortega y Gasset y divulgador entre nosotros de las últimas corrientes filosóficas a partir de la fenomenología; y Gabriel Cevallos García, historiador influido por el pensamiento de Spengler y Toynbee. Profesor de castellano en el Colegio “Benigno Malo”, mi propensión hacia los estudios lingüísticos se justificaba ampliamente. La gramática prescriptiva era la única que conocíamos: la enseñanza de la lengua se reducía a la memorización de reglas encaminadas a la consecución de la corrección y propiedad idiomáticas. Nunca se daba razón para el acatamiento de tales normas, porque los profesores mismos las ignoraban. Sobraban motivos para que los alumnos maldijesen de ese tipo de aprendizaje. La lingüística histórica y comparativa al permitir el acceso al proceso de transformación de las lenguas en el tiempo consentía, desde el punto de vista didáctico, concebirlas como algo vivo, sujetas a cambios susceptibles de explicación. No había normas de validez universal, su valor era simplemente operatorio: daban cuenta del estado de la lengua en un momento de su desarrollo y la regulaban de acuerdo con las necesidades de la instancia histórica. Bajo esta nueva óptica —gramática histórica, historia de la lengua y comparación entre lenguas del mismo *philum*— los estudios lingüísticos exhibían vivacidad y atractivo notorios. Más tarde, casi con cuentagotas, Luis Fradejas nos expuso los principios del *Curso de lingüística general* de Saussure. Fue tal mi deslumbramiento ante la concepción de la lengua de Saussure como un sistema riguroso, como una estructura o red de relaciones en la cual cada elemento recibe su valor de la oposición a los demás,

que no cesé en la ofuscación sino cuando conseguí dicho libro y lo asimilé despaciosa y concienzudamente. Consecuencia de la profundización de mis estudios lingüísticos, fue el mejoramiento apreciable de mi calidad docente en el Colegio “Benigno Malo”.

Al mediar del tercer curso abandoné la Facultad de Filosofía y Letras y me radiqué en las Galápagos. Este paréntesis de cinco años, el más fecundo de mi azarosa existencia, significó la superación definitiva de mi proclividad al alcoholismo y ocasión para meditar en torno a los problemas que me seducían y desgarraban: el tiempo, la soledad, la muerte, el sexo, el destino, la función de la poesía; temas que decantarían una cosmovisión y darían espesor conceptual a mi futura creación lírica. Los avatares en las islas los he referido en el prólogo de mi volumen de poesía *El mundo de las evidencias*.

De regreso del Archipiélago, proseguí los estudios en la Facultad. En el campo de la lengua y la literatura procuré avanzar más allá de donde me habían dejado mis profesores, de modo que, inmediatamente del término de mis estudios y a causa de la vacancia de la cátedra de lengua española, por el traslado de Luis Fradejas a Quito, me encargué de ella con idoneidad. No nos ha sido dada la singular ventura de escoger el rostro que nuestra humana presunción ambicionara, pero sí elegir nuestro destino. Elegí la poesía y la docencia y a ellas he permanecido fiel hasta ahora, porque han sido la razón misma de mi vida. No sirvo sino para escribir y enseñar, lo cual, bien visto, no es poca cosa. Porque aproveché las orientaciones de mi recordado maestro Luis Fradejas y me apliqué en proseguirlas y ahondarlas, el pênsum de la especialidad de Lengua y Literatura de la Facultad pudo diversificarse. Inicié en la Facultad la enseñanza de la Estilística y la Teoría Literaria, asignaturas clave para eludir el impresionismo y otorgar rigor científico al análisis de los textos, y de la Fonética, la Fonología, la Geografía Lingüística y la Dialectología, llamadas a incentivar la investigación lingüística. La escala de exigencia a la cual sometí a mis alumnos explica su severa formación y la promoción de algunos de ellos a analistas, teóricos y críticos de la literatura que cuentan entre los más sobresalientes del país.

Mi deuda con la universidad es cuantiosa, imposible de cancelarla. Para empezar, en la Facultad de Filosofía y Letras, aprendí a leer bien. No me refiero solamente a la sistematización, por el hecho de estar la lectura referida a centros de interés concretos que la redimen de la dispersión, sino a su sentido mismo y su función. Concentrarnos en la lectura supone un viaje de ida y vuelta: hacia lo que no somos nosotros, el mundo y los demás, y desde ellos hacia nosotros. La lectura nos abre al mundo y nos avienta en él, para devolvemos luego mental o afectivamente más ricos y por contraste más afianzados a nuestra singularidad. Leer es multiplicar las vías de acceso al mundo y a los otros, volviéndolos inteligibles y conectándonos profundamente con ellos. Por eso, la lectura instauro la manera más eficaz de exorcizar la soledad. Paradójicamente, gracias a la lectura, he sido un solitario que jamás se ha sentido solo, aislado del mundo y de sus congéneres. Por otro lado, el aprendizaje y la enseñanza de la lingüística, la estilística y la teoría literaria en la universidad dilataron sobremanera mis medios expresivos. El poema no es, como simplistamente se afirma, un hecho de lengua. Es algo más complejo; es una forma de sentido artístico estricto, o sea: la manifestación externa de una estructura, de una totalidad lingüística en que las partes se corresponden estrictamente, sustentándose unas en otras. Si el poema está logrado, nada falta o sobra en él. De ahí la dificultad de su elaboración; pero también la insospechada cuantía de recursos y procedimientos para conformar estructuras inéditas y experimentar con el lenguaje. Mi poesía no habría aspirado a la novedad ni a la bizarría verbal sin los conocimientos adquiridos en la universidad.

Debo a la docencia universitaria la convicción de que amar y enseñar son afecciones similares. Concibo el amor como rebasamiento de la plenitud de nuestro ser. Amar es dádiva, otorgamiento, entrega al otro ser. Pero en el amor nos damos sin salirnos de nosotros, porque ofrendamos lo que nos colma y, por tanto, no nos sentimos disminuidos por el donativo, no experimentamos el penoso sentimiento del sacrificio. Más todavía, si nuestro ser desborda por pura sobreabundancia vital que conferimos al otro polo de la relación amorosa, y tal oblación lo

acrecienta o mejora de alguna suerte, porque ese es el propósito sutil y secreto del amor, se entiende entonces que, cuando amamos al otro ser, como parte del nuestro le ha sido transferido, nos amemos también a nosotros mismos. He aquí el porqué de la certidumbre generalizada de que amar es más importante que ser amado. Pero no es menos cierto también que, como todo ser es distinto, en cada uno de ellos nos amamos de manera diversa, por eso el amor es cambiante e inagotable. Algo parecido acontece con la enseñanza. El henchimiento del saber del maestro precisa del alumno para confiarle su plétora. Pero el saber no implica mera suma de conocimientos teóricos, es, más bien, el enriquecimiento vivencial que tales conocimientos le procuran a quien los ha adquirido. El saber es vida, respuesta a las sollicitaciones del mundo para orientarse en el más certeramente. El maestro, si lo es de verdad, trasvasa vida al alumno, su propia vida. Y, en el saber asimilado por el alumno se reconoce y complace. Y como cada promoción escolar es distinta, en cada una de ellas se contempla renovado. Amar o enseñar es renacer, resucitar, cada vez más airoso y opulento.

Mi débito con la universidad parece especial reconocimiento por haberme permitido realizarme como poeta. Fuera de sus recintos, jamás habría encontrado ambiente favorable para mejorar la eficacia de mis medios expresivos. Lo hice estudiando y profesando el uso de las palabras. La universidad me ha pagado para que hiciese lo que más he necesitado y más me ha complacido. Cómo no serle grato por ello. Y cómo no sentirme obligado por la protección económica que me ha brindado para vivir con modesta dignidad y poder retirarme garantizado para mis días futuros, ahora que ya he dejado de jugar en la categoría júnior de la tercera edad.



Elson Rezende de Mello, Retrato digital de Efraín Jara, 2015.

ENTREVISTAS

EFRAÍN JARA IDROVO Y LA EXPERIMENTACIÓN POÉTICA*

Carlos Calderón Chico

Carlos Calderón Chico: Efraín, ¿cómo respondió tu generación a la circunstancia literaria?

Efraín Jara Idrovo: Si admitimos el esquema propuesto por José Juan Arrom, el más consecuente y riguroso de los decididos por la aplicación de la teoría generacional a la periodización de las letras hispanoamericanas, pertenezco a la generación de 1954, a la cual el estudioso cubano denomina “Generación reformista”. Esta generación comprende a los escritores hispanoamericanos cuyo nacimiento se inscribe en la zona de fechas del lapso 1924-1954. Para ser más exactos, y siguiendo a Ortega y Gasset, quien deslinda en cada generación dos vertientes de 15 años cada una, pertenezco a la primera vertiente de la generación de 1954, que abarca a los escritores nacidos entre 1924 y 1939.

Los escritores nacidos dentro de este segmento temporal fuimos marcados al rojo vivo por circunstancias pavorosas, como la Segunda Guerra Mundial y la desintegración atómica

* Texto publicado en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 26, octubre de 1986, pp. 23-41.

que volatilizó Hiroshima y Nagasaki; así como también por circunstancias depresivas como la Guerra Fría, que podía haberse resuelto, y aún puede hacerlo, en la liquidación de la humanidad. A la angustia, producto de estos acontecimientos de orden mundial, vinieron a sumarse, en el caso del Ecuador, el desaliento por la vergonzosa derrota frente al Perú, en 1941, causante de la pérdida de la mitad de nuestro patrimonio territorial, y el escamoteo de la Revolución del 28 de mayo de 1944, de la cual los jóvenes de entonces esperábamos una radical transformación económico-social del país. Angustia y desmoralización desembocaron en una visión pesimista y sombría, adensada conceptualmente por la consideración existencialista del mundo de Heidegger, Sartre y Camus. Temor, frustración y expectativa dolorosa nos obligaron a la retracción del ser, al ensimismamiento, y generaron una temática obsesiva, centrada en torno a la angustia, la soledad y la muerte.

Pero ser, no entraña únicamente perecer. Implica, sobre todo, merecer: hacerse acreedor al ser, forzándolo a devenir “plus-ser”, más ser. Precisamente, son las situaciones límites las que nos impelen a trascenderlas, para en esta operación vital intensificar y acrecentar el ser. No debíamos abandonarnos a la desesperanza y a la frustración. Era imperioso buscarle salida al absurdo y al sinsentido con que en esos días se nos manifestaba el mundo y la vida. Al desaliento metafísico, sucedió entonces la indignación y la cólera. Habíamos sido miserablemente engañados. Al terror y a la devastación de la Segunda conflagración mundial no siguió la paz, sino el temor de la Guerra Fría. Fuimos educados en la convicción de que el Ecuador era un país con derechos inalienables sobre el Amazonas y que el soldado ecuatoriano, el más aguerrido del mundo, estaba ahí, en la frontera con el Perú, para hacer valer esos derechos; pero la derrota de 1941 nos persuadió de la falacia de estas aseveraciones. La Revolución de mayo de 1944, lejos de inaugurar un proceso verdaderamente democrático, liderado por las fuerzas progresistas, significó la reafirmación del dominio de la derecha económica y política más reaccionaria del país. Desengañados e iracundos nos volvimos contra nuestro pasado, insidiosamente deformado por los políticos y predicadores, y nos empeñamos en denunciar

los falsos valores sobre los cuales se asentaba nuestra tradición. Corroer, erosionar, demoler para volver a construir desde los cimientos: he aquí el quehacer primordial de la segunda etapa de mi generación, generación verdaderamente polémica, según la tipología de Ortega y Gasset. Arrasar las interpretaciones idealistas de nuestra historia; los vacuos valores patrióticos, morales, religiosos y artísticos y, sobre todo, desarticular, estrujar, machacar el lenguaje pervertido y podrido que los encarnaba, a fin de restituirle su autenticidad y, a partir de él, reordenar la imagen del mundo y de la vida. De un mundo más armónico, más humano y más justo, y, por ende, de una vida más plena.

CCCh: Dentro de ese contexto que tú has anotado, ¿cuál debía ser tu aporte a esta generación?

EJI: No por pudor, porque creo que ese sentimiento no existe ya ni en las monjas, sino porque me parece en extremo pretencioso hablar de aportes, déjame referirme, más bien, a propósitos y cometidos. Casi desde los primeros balbuceos, mi práctica poética se inscribe temáticamente en una línea existencial. La preocupación absorbente por el tiempo y la muerte insta el eje temático de mi poesía. Conviene aclarar que, con el término preocupación, no quiero aludir a la desgarrada entereza o a una simple aceptación estoica con que sobrellevamos estar ahí, corroídos por el tiempo y compelidos a la extinción; sino a la urgencia de alerta ante esta situación absurda, empeñándonos en ahondar en su conocimiento, para trascenderla y obtener un positivo rendimiento vital. Por eso, en mi poesía importa, más que el simple saber sobre esas evidencias últimas, su derivación hacia una praxis que no puede ser otra que la búsqueda de sentido para el sinsentido de la existencia; sentido que reside, creo yo, en la construcción de un mundo más armónico y una sociedad más justa, de un mundo sin opresión, sin explotación y sin terror y, consecuentemente, capaz de posibilitarnos el máximo de acrecentamiento vital. No veo la incompatibilidad entre la consideración existencial del mundo y de la vida y la praxis derivada de la concepción materialista de la historia.

Hace un instante hablé de construcción. Lo he repetido en numerosas oportunidades: no creo en los poetas ni en los

toreros espontáneos. Para mí, el producto de la espontaneidad, que parece manar sin esfuerzo en ciertos momentos, cuenta solo como material aprovechable durante la elaboración sistemática del poema. La poesía es construcción, entrega tenaz a la consecución de la forma; pero la forma no ha de tomarse en tanto encuadre preestablecido dentro del cual habrá de alojarse más o menos adecuadamente la sustancia expresiva, sino como la concibe Erich Kahler: forma igual a manifestación de una estructura. Ahora bien, sabemos que una estructura es una compleja red de relaciones en la que cada elemento recibe su valor de su oposición a los demás. La lengua es un sistema, una estructura. Si el poema es, como se viene repitiendo hasta la saciedad, un hecho de lengua tendrá también que exhibir ese carácter sistemático explicitado en la forma. Cada día se decanta en mí la convicción de que la poesía no es sino el especial ordenamiento y disposición que asumen los signos lingüísticos con miras a potenciar su capacidad expresiva y estética. Bajo esta persuasión se han escrito los poemas del segundo volumen, en preparación, de *El mundo de las evidencias*.

CCCh: Algunos historiadores oficiales de nuestra literatura se han empeñado en hacer del Grupo “Madrugada” una especie de árbol asimilador de toda la poética de esa época, que cronológicamente se situaría hacia el año 50. Sin embargo, Hugo Salazar, a quien se lo ubica también dentro de “Madrugada”, ha negado la existencia de este grupo. El habla mejor del “Elan” cuencano como de una auténtica generación. ¿Hasta qué punto esta generación “Madrugada” tiene vigencia y valor? No es justo meter a gente como César Dávila Andrade y Jorge Enrique Adoum y nivelarlos poéticamente dentro de esta generación con Galo Recalde o Galo René Pérez, que no tienen ningún peso literario.

EJI: Si todavía puedo confiar en la memoria, hacia 1945, Galo René Pérez y Galo Recalde editaron en Quito, con miras a agrupar a los jóvenes escritores que se iniciaban en la práctica literaria en nuestro país, una revista, modesta en su presentación gráfica y en su contenido, llamada “Madrugada”, y de la cual aparecieron apenas dos números. Es curioso, desde el punto

de vista estimativo, la revista asumió importancia, por su valor artístico, por constituir un espacio expresivo para quienes presentían ya, aunque de modo muy difuso, que con ellos se consagraba un nuevo sistema de vigencias. En efecto, los textos en prosa y en verso resultaban incipientes aún, como convenía a escritores que recién comenzaban su trabajo literario en el umbral de los veinte años. Lo que contaba era la conciencia de que empezaba a avizorarse una manera nueva de enfocar el mundo y la vida; una manera tan fluida y amorfa todavía que ni siquiera se insinuó en los propósitos vagos de la presentación de los dos números de la revista. Más tarde, la Matriz de la Casa de la Cultura Ecuatoriana decidió publicar, con el patrocinio de Galo René Pérez y Alejandro Carrión, entonces funcionarios de esa institución, y bajo la denominación de “Madrugada”, una colección de poesía de los novísimos poetas del Ecuador, entre los que figuraban, naturalmente, los antiguos colaboradores de la revista “Madrugada”, decididos a continuar el empeño editorial de dicha publicación. De esta forma, arbitraria y acrítica, se cobijó bajo la designación de “Grupo Madrugada” a los componentes de la primera vertiente de la generación de 1954, cuya obra inicial ya recogida en volumen se sitúa en la segunda mitad de la década del 40. Por supuesto, no es esta la primera vez que se utiliza una etiqueta arbitraria, meramente externa, para denominar un período literario del Ecuador, rehuendo definirlo en su especificidad. Recuerda, Carlos, la carta de ciudadanía adquirida en la historia de la literatura nacional por el marbete “Generación Decapitada”, usado para identificar nuestro tardío movimiento modernista.

Dentro de la generación de 1954, nombrada “Reformista” por José Juan Arrom, porque durante ella Hispanoamérica entra en una vertiginosa etapa de transformación en todos los órdenes de la vida, el Grupo “Elan” de Cuenca constituiría lo que Julius Petersen llama “unidad generacional”. Ortega y Gasset estableció en su analítica generacional, como notas caracterizadoras del concepto de generación, las de estar constituidas por quienes tienen la misma edad y mantienen algún contacto vital. Estas dos notas sufren intensificación superlativa y se enriquecen con otros ingredientes en la “unidad generacional”. En esta,

la vivencia temporal de la coetaneidad se agudiza, debido a la reducción del espacio común, y determina mayor afinidad de sus ingredientes, consecuencia lógica de la participación estrecha en los mismos acontecimientos y contenidos vivenciales; lo cual, a su vez, dota al grupo de una más acusada unidad de destino. De ahí la homogeneidad y peculiaridad del “Elan” cuencano, cuyos rasgos particularizadores dentro del ámbito total de la generación de 1954, en el Ecuador, resultaría demasiado prolijo de analizar en esta ocasión.

CCCh: Yo quisiera volver un poquito en el tiempo, quisiera saber cómo el hombre Efraín Jara dio con la poesía y, dentro de esta situación, qué significa, qué representa *Tránsito en la ceniza*.

EJI: Metiéndole espuela a la memoria, recuerdo que a los 15 años aborté un folletín con tema medieval (¡imagínate!), resultante de mis lecturas de Walter Scott y el viejo Dumas. En los últimos años de secundaria escribía prosa, en especial relatos. No te podría responder cómo vine a dar a la poesía. Probablemente en mi decisión por ella influyó el prestigio tradicional que la lírica tenía en mi ciudad. Se dice –bueno, la variación paródica es mía–, que en todo cuencano hay un poeta y un apaleador a su cónyuge. Influyó, tal vez más decididamente, el hecho de que todos los amigos que conformaban mi “unidad generacional” –Jacinto Cordero, Eugenio Moreno y Hugo Salazar– escribieran poesía. No sé realmente cuándo el trabajo poético devino hábito y acabó identificándose con mi destino. *Tránsito en la ceniza* recoge poemas escritos entre los 18 y 20 años. Resultaría necio afirmar que me arrepiento de haberlos escrito. Representan la forzosa labor inaugural de la búsqueda vacilante de la propia expresión. De lo que sí cabe resentirse es de haberlos publicado. No significan nada para la poesía del Ecuador, ni siquiera para mi propio quehacer. Si alguna importancia se concede a mi trabajo poético, esa importancia se perfila en la década del 70, a partir de “Añoranza y acto de amor”. En círculo de amigos suelo reiterar que pertenezco a una generación de “cocos chilenos”. Se dice, un tanto hiperbólicamente, que las palmas que dan estos dátiles sólo lo hacen en avanzada edad, pasados los

cien años. Exageración aparte, esto se cumple un poco en los poetas señeros de mi generación: Jorge Enrique Adoum y Carlos Eduardo Jaramillo. Su expresión auténtica, auténtica por personal, la alcanzan ya en la madurez vital y literaria. Adoum, desde *Informe personal sobre la situación* y Jaramillo, desde *El hombre que quemó sus brújulas*.

CCCh: Hay un hecho que es importante remarcar: eres tal vez el único poeta en el Ecuador que le dedica estudios a la palabra, además de trabajar con ella. No conozco a otro poeta en nuestro medio, dedicado a los estudios lingüísticos. ¿A qué atribuyes, tú, esta pasión por el estudio del lenguaje, que te ha llevado a influir decisivamente en el contexto poético del Ecuador?

EJI: Mis estudios universitarios de Filosofía y Letras me introdujeron a lo que Walter Porzig llama “El mundo maravilloso del lenguaje”. Pero mi proclividad no ladeaba hacia la lingüística pura, sino hacia el deslindamiento del uso poético del lenguaje dentro de las posibles funciones que este podía asumir. Debo a Roman Jakobson el planteamiento y la solución de este problema que se me había vuelto acuciante. Con palabras de Jakobson, interesa sobremanera qué es lo que convierte un mensaje verbal en obra de arte, en poesía. A esta interrogante, el lingüista ruso responde con el deslindamiento de los seis factores constitutivos de la comunicación (emisor, mensaje, contexto, canal, código y destinatario), correlatos de otras tantas funciones (expresiva, poética, referencial, fáctica, metalingüística y conativa). La denominada “función poética” remite al “mensaje” en cuanto tal, destacando el carácter palpable de los signos, es decir, de los significantes lingüísticos. Cuando hablamos, en general, carecemos de conciencia de los signos utilizados para la comunicación. En la poesía, en cambio, los significantes, el aspecto puramente físico y acústico de los signos, ocupan el plano primero de nuestra atención. Eso sí, el interés por el mensaje en sí no reniega ni rechaza los otros factores y sus correspondientes funciones. Simplemente remarca el mensaje y subordina a él todo lo demás: mensaje y función poética se convierten en dominantes, nada más. Por todo esto, hace un momento dije que

la poesía radica en la disposición especial de los signos a fin de potenciar su eficacia expresiva y estética.

Ahora bien, había notado en la práctica poética que, a mayor relevancia concedida al lado palpable de los signos, al mensaje en cuanto tal, correspondía la atenuación del contexto y, por lo mismo, de la función referencial. Pertenece a la naturaleza del signo el remitirnos a una realidad externa a él, denominada “referente”. El uso poético del lenguaje tiende, debido al regodeo en los aspectos concretos del signo, a situar la realidad a la cual apunta o referente en un segundo plano discreto. Mi poema “Añoranza y acto de amor”, escrito en 1971, inaugura un tipo de experimentación que persigue liberar al lenguaje de su servidumbre a la realidad empírica y, con ello, de su función referencial. De similar manera que la pintura redimió el color y la forma de su función representativa y los tornó aptos para la pura construcción plástica del cuadro; así también la poesía debía perseguir la liberación de la palabra (la palabra no es mera sombra verbal del objeto) y consagrarla como un objeto en sí, como material idóneo para el entramado fónico del poema. Esto no entraña prescindir del significado. Una lengua sin significado implica contradicción llevada al absurdo. Se trata de manumirla, insisto, no del significado, sino del referente, es decir, de la realidad significada. En verdad, como lo afirmó Firth, las palabras carecen de significado, son simples potencialidades o posibilidades de significar. Tal virtualidad significativa se fija en el decurso verbal de acuerdo con la intencionalidad comunicativa del hablante. El poema instaura el contexto puramente lingüístico en que las palabras generan nuevas significaciones que ya no corresponden a los referentes establecidos por el consenso de los hablantes, por la convención social. El poema no tiene por qué restringirse a representar la realidad circundante. Aspira, sobre todo, a crear con las palabras nuevas realidades que enriquezcan el mundo empírico.

CCCh: En el año 1978 publicas un poema que ha sido considerado como uno de los momentos cumbre de la poesía ecuatoriana. Me refiero a *sollozo por pedro jara*. ¿Hasta qué punto tus conocimientos musicales influyeron en la escritura de este *sollozo*?

EJI: La palabra, único elemento de construcción de la obra del poeta, siempre me pareció demasiado limitada e indigente frente a los elementos constructivos de que disponen, en la segunda mitad del siglo XX, el plástico y el músico. El músico, sobre todo. La exploración de nuevas fuentes sonoras, tales como los ruidos, o los sonidos producidos por generadores eléctricos, o las ondas sinusoidales, etc.; la injerencia del azar, del cálculo de probabilidades, la teoría de conjuntos y la lógica matemática en la composición, han otorgado a la música un carácter marcadamente experimental, situándola como pionera en el campo de la prospección de las formas artísticas. Nada hay de raro, entonces, en que un poeta un tanto conocedor de las manifestaciones avanzadas del arte contemporáneo haya visto en la música estímulo decisivo para la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas. En *sollozo por pedro jara* se utilizaron algunos principios de la música serial y de la gramática generativa. Es importante en este poema su estructura musical, cuyo modelo se encuentra en el *Estudio XI para piano* de Karlheinz Stockhausen y en la *Tercera sonata para piano* de Pierre Boulez; dicha estructura origina un poema aleatorio, donde son factibles posibilidades combinatorias, que hacen del texto un haz de inabarcables orientaciones para las lecturas que desee tentar el lector. El texto no está establecido definitivamente. Tiene que fijarlo el lector mediante su iniciativa, para lograr la combinación o lectura que más satisfaga los requerimientos de su sensibilidad. Pero creo que no tiene sentido repetir lo que ya está explicado con amplitud en los “Propósitos e instrucciones para la lectura”, escritos para facilitar el abordamiento del poema. Importa, sí, declarar lo que debo a la música contemporánea: la concepción de la obra de arte como proceso. En el mundo actual, dominado por la técnica, más interesantes que las obras mismas resultan sus mecanismos de realización. Así acontece en la música de hoy. El proceso mismo de la obra es el objeto de su composición.

El ciclo de poemas experimentales, al que intitulo *Oposiciones y contrastes*, y *sollozo por pedro jara* responden, en el área de la poesía, a la idea de Stockhausen de que el hecho de revelar, escribir y experimentar procesos de la representación musical será cada vez más el tema de la composición y no el objeto cristalizado, el producto sobrevenido.

CCCh: Haciendo una comparación, a través de una lectura crítica, entre *sollozo por pedro jara* y tu último libro, *in memoriam*, encontraba, al igual que otros lectores, más impactante el primero. ¿A qué crees que obedece esta impresión?

EJI: Me es imposible, en absoluto, responder a tu pregunta. Varias veces he escuchado lo contrario. Varios poetas, estudiosos de la poesía y simples lectores estiman que *in memoriam* es un poema más impresionante e incluso más significativo desde el punto de vista estético. Ignoro quién tiene la razón. Los poetas no debemos preocuparnos del impacto que el poema pueda causar en el lector, sino de la eficacia de los mecanismos de estructuración del discurso poético.

CCCh: Desde tu primer libro, *Tránsito en la ceniza*, hasta la recopilación reciente de *El mundo de las evidencias*, has dejado atrás todo un período un tanto localista y afectivo. ¿Hasta qué punto tu último libro puede ser considerado como un aporte a la poética del país y rompe en lo conceptual con todo tu trabajo anterior?

EJI: Este año de 1980 he publicado dos libros: *El mundo de las evidencias* e *in memoriam*. Los poemas recogidos en el primero son puramente epigonales y, por lo mismo, no aportan nada; pero, a través de ellos, se advierte la progresión en la libertad formal y en el adensamiento de una cosmovisión que harán posible los poemas más logrados del segundo volumen de *El mundo de las evidencias*. En cambio, *in memoriam*, rompe totalmente con la tradición del discurso poético del Ecuador del siglo XX, inaugurada por Carrera Andrade y Gonzalo Escudero, y prosigue en el cometido de crear campos autónomos de significación a partir de la asociación meramente fónica de los

vocablos, fundándose en la aplicación del principio lingüístico de isocronía, por el que la equivalencia de los sonidos induce a la equivalencia de los significados.

CCCh: A más de los poetas citados en el prólogo de *El mundo de las evidencias* –Rilke, Valéry, Eliot–, se nota la presencia de Octavio Paz en el prólogo de tu libro “Muestra de poesía cuencana del siglo XX”. ¿Ha influido la lectura de Octavio Paz, también en tu poesía?

EJI: Admiro a Octavio Paz. Admiro su obra poética y ensayística. A veces estoy tentado a aseverar que es más poeta en sus ensayos que en sus versos. Coincido con Paz en varias cosas: en la concepción de la poesía como forma de ordenación del mundo y de la vida; como ejercicio experimental en que confluyen por igual la sensibilidad y la inteligencia; como discurso que se vuelve sobre sí para hacerse objeto de su propia reflexión, es decir, metapoética. Coincido también en la formación filosófica existencial (de ahí la preocupación obsesiva por el tiempo), y en cierto secreto fervor por el centelleo onírico de la escritura surrealista. Supongo que Paz ha influido en mi poesía, al igual que todos los buenos poetas que he leído, empezando por Homero y Esquilo.

CCCh: Ya que hemos hablado de Octavio Paz, y refiriéndonos un poco a lo que él plantea al final de su libro *El arco y la lira*, ¿cuáles son las relaciones entre el Estado y la Poesía?

EJI: Para Octavio Paz, la acción estatal sobre el arte resulta estéril, y hasta nociva, cuando pretende inmiscuirse en él con el pretexto de impulsarlo o utilizarlo, pues lo que consigue por lo general es limitarlo, desvirtuarlo, deformarlo. Conviene, por lo mismo, cortar todos los ligámenes posibles entre estas dos esferas. Estado y Poesía, ambas palabras con mayúscula, constituyen dos esferas excéntricas. El Estado representa la esfera del poder; la Poesía, la de la libertad. En tanto esfera del poder, el Estado persigue la sujeción, la represión, la dominación del ser humano. En cuanto esfera de la libertad, la Poesía se obstina en la manumisión del hombre de todas las trabas y ataduras que le obstan para alcanzar la plenitud. Hay, por consiguiente,

en la poesía una fuerza subversiva que la lleva a chocar con la sociedad y el Estado, cada vez que estos amenazan o coartan el soberano despliegue de su virtualidad creadora. Y aquí se torna insoslayable subrayar que, si el Estado encarna los intereses de las clases económicamente poderosas y, por lo mismo, dominantes; la poesía tiene que convertirse en la conciencia crítica que denuncia esta situación, socava y desarticula el sistema de valores sobre el cual se apoya la dominación y fomenta la rebelión de los oprimidos para establecer una sociedad más racional y justa, en que todos tengan igualdad de posibilidades y la riqueza se reparta en forma equitativa. No quiero decir con esto que la poesía ha de comprometerse políticamente hasta el punto de convertirse en cartel y volante de propaganda. La coincidencia de la cala en lo humano integral y la cristalización exacta de la estructura lingüística condicionan la poesía grande y genuina, grande por genuina. Toda poesía grande y genuina, por el hecho de serlo, deviene crítica de la sociedad y del lenguaje, es manifiestamente lesiva, agresiva, subversiva. No sé si esto satisface tu pregunta.

CCCh: Sí, creo que sí. Pero, Efraín, hay tantas inquietudes que me asaltan en este diálogo contigo que me veo obligado a saltar de una cosa a otra. Quiero preguntarte ahora, con tus propias palabras del prólogo de *El mundo de las evidencias*, ¿por qué en Efraín Jara jamás ladró el animal jurídico?

EJI: Seguí los estudios de Derecho a instancias de mi madre, para quien carecer de título académico equivalía a pertenecer a la escala zoológica. Así, cuando tenía 23 años, desperté cierto día perdidamente ebrio con la noticia de que “había coronado la carrera”. Una vez doctorado en jurisprudencia, en vez de ejercer la profesión de abogado, para cuyo desempeño exitoso carecía de malicia y astucia, preferí seguir estudios de letras y filosofía, inaugurados en la Universidad de Cuenca dos años después de mi egreso de la Facultad de Derecho. Me considero tan poco abogado, que debí recurrir a los servicios de uno de verdad para mi divorcio. La literatura ha sido mi vocación, más aún: mi pasión, mi perdición y mi salvación, tan entrañablemente

ha estado conjugada con mi vida. La literatura hay que vivirla visceralmente. Lástima que, entre nosotros, no se pueda vivir de ella. Porque esto no es factible, he apelado a la docencia como única ocupación, no del todo reñida con mi vocación de escritor.

CCCh: Para terminar, y ya que te has referido a la docencia, creo que es algo que no puedes negar: tu presencia en Cuenca ha sido un factor para la aparición de una generación de críticos, para la aparición, ya larga, por cierto, de una revista que está desempeñando un papel de estímulo al mejoramiento de la producción literaria del país.

EJI: Puse exigencia y rigor en mis estudios de lengua, literatura y filosofía. Esa misma exigencia y rigor recabé de mis alumnos, cuando pasé a formar parte del cuerpo docente de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca. La eficacia de la enseñanza se prueba en el impulso que el maestro infunde en el discípulo para que rebase la frontera de los conocimientos e inquietudes del primero. Dicho de otra manera: el maestro cumple su función cuando forma discípulos que lo superen. Sin presunción, sin arrogancia, me satisface haber entregado a mi ciudad, a mi país, algunos de los estudiosos más serios en el área de la lengua y la literatura. La importancia que los estudios literarios asumieron en la Facultad volvió imperiosa la necesidad de editar una revista que recogiera, en parte siquiera, los ejercicios académicos de los alumnos y los trabajos de investigación de los profesores. De esta suerte nació *El Guacamayo y la Serpiente*, el año de 1969, revista auspiciada económicamente e impresa por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, en sus talleres gráficos. La revista ha aparecido regularmente por entregas semestrales y, a lo largo de 11 años, se ha convertido en la publicación literaria más importante del Ecuador, con prestigio amplio fuera de las fronteras nacionales. *El Guacamayo y la Serpiente*, a más de difundir textos de teoría y crítica literarias, pues incluye también páginas de creación, acude al expediente de reproducir, siquiera uno en cada número, textos de importancia capital en el ámbito de las letras y de difícil acceso por constar en publicaciones sin circulación en nuestro país, o en otras lenguas, de las que hay que realizar

la versión española, casi siempre por primera vez. Aunque la revista abre sus páginas a las colaboraciones espontáneas, se cuida de seleccionarlas para que guarden consonancia con el decoro de que debe revestirse una publicación de circulación continental. Sí, creo que *El Guacamayo y la Serpiente* cumple su cometido de informar sobre lo que acontece en el mundo literario de más allá de nuestros límites territoriales y ha contribuido a mejorar el nivel de los estudios literarios en el Ecuador.

EFRAÍN JARA IDROVO*

Jorge Dávila Vázquez

Jorge Dávila Vázquez: La primera pregunta es sobre la biografía del niño y del joven Jara

Efraín Jara Idrovo: Una infancia solitaria. El hecho de ser hijo único, determinó una serie de circunstancias muy especiales en mi vida; criado entre tres mujeres: mi abuela, mi tía y mi madre, tenía que buscar necesariamente los contactos fuera de la casa, ya que no había otros niños con quienes compartir y departir en ella, de tal manera que mi vida se hizo casi siempre fuera, diríamos, con los amigos del barrio, y cuando estaba en casa, desde muy pequeño, pues, eso sí no creo exagerar, la pasión por la lectura; las revistas de la época, *La historia de Billiken* y *El Peneca* fueron mis primeras lecturas que me apasionaron. Y luego, una circunstancia favorable para conocer a determinados autores a una edad temprana: una señorita con una buena colección de libros de narración romántica, especialmente de Walter Scott, que fueron mis primeras lecturas serias.

* Texto publicado en *Ecuador, hombre y cultura*, Banco Central del Ecuador, Cuenca, col. Testimonio y Palabra, n.º 5, 1990, pp. 45-78.

Creo que la soledad se convirtió en una especie de clima permanente de mi vida; a partir de entonces tuve algunos amigos, siempre he sido selectivo en cuanto a eso, y desde pequeño he tenido pocos amigos. Es curioso, esos amigos de la infancia son los mismos que tengo actualmente: Joaquín Zamora, Eugenio Moreno, que ya con el cierre de mi ciclo vital han vuelto a ser mis amigos recurrentes, de los poquísimos que con intimidad sigo tratando hasta el día de hoy. Y, la cuestión de la lectura, que se ha prolongado hasta ahora; soy un hombre de costumbres muy domésticas, me paso generalmente dentro de la casa dedicado a leer, oír música, exactamente como lo hacía en mi infancia.

JDV: Su madre tiene que ver en esa formación por la lectura y por la música, porque era una mujer sumamente refinada en cuanto a cultura musical, esto es sabido por todos en Cuenca, ¿verdad?

EJI: Sí, mamá me abrió hasta cierto punto al mundo de la lectura, ella era muy lectora de poetas modernistas, recuerdo yo, entre los cuales uno de sus favoritos, por la amistad que tenía con él, era Alfonso Moreno Mora; ella había memorizado muchos versos de poetas románticos cuencanos, de poetas modernistas y, mujer prolija como siempre, pues, tenía una especie de álbumes en donde iba consignando los poemas que más en consonancia estaban con su sensibilidad. En mis primeras lecturas nació mi afición por la poesía, se puede decir. Luego, la música sí, mamá en eso influyó mucho; ella tocaba el piano, incluso, yo también hice unos acercamientos al piano de niño, pero la música no me hizo decidir hasta el punto de estudiar un poco sistemáticamente, tocaba más al oído que nada. Tuve un profesor con el cual empecé a estudiar un poco de notación, de solfeo, pero no persistí realmente. Creo que mi afición por la lectura me dejó totalmente de lado la música; pero ha sido recurrente en mi vida, se ha mantenido.

JDV: En sus poemas, sobre todo “Ternura y soledad de mi madre”, por ejemplo, se nota un gran apego de usted hacia su madre; y ella era la representante del núcleo familiar. ¿Cuál es su opinión de la familia de entonces, porque luego como que ha dado la impresión de romper con todo eso?

EJI: Como experiencia personal, yo nunca he sido apegado a la vida familiar. Mi madre se divorció pronto de mi padre, por lo que se extremaron mi apego a ella, por eso, por no tener la presencia del padre en casa, yo no tengo una cohesión familiar mayor, porque siempre mi vida se hizo fuera de casa, como te decía hace un momento. Quizá eso inclusive ha persistido hasta el día de hoy, nunca he sido un hombre muy apegado a la vida familiar, diría que la familia, para mí, ha sido una operación totalmente de paso y secundaria y creo que el hecho de haber sido hijo único y crecer rodeado de tres mujeres hizo que la vida y el universo giraran en torno a mí, en una especie de egocentrismo; después debí superar mucho, cuando tuve que hacer mi vida, compartiéndola, en las islas Galápagos, esa fue mi experiencia fundamental del contacto con otros seres humanos.

JDV: Aunque sea anticipando un poco, ¿podríamos decir que Galápagos significa una humanización?

EJI: Sí, Galápagos significó una salida. El egoísta, el egocentrista, el hombre recluso, el hombre hermético, metido dentro de sí, sufrió un impacto terrible ante esa naturaleza tan hostil y primitiva, de hecho, surgió la necesidad de la solidaridad humana. Yo diría que hay que hacer una diferencia entre lo que es soledad y aislamiento. Uno puede meterse dentro de su propia piel, a discreción, aislarse a voluntad, y salir cuantas veces necesite el contacto con los otros seres. Pero, allá, realmente, por más que uno intentara salir, la soledad le rodeaba de tal manera, que uno llegaba a tener la experiencia de que solamente de cuando en cuando no se espesaba hasta el punto de volverse imposible, insufrible de llevar, y recién estaba empezando a conocer los primeros peldaños, los primeros escalones de la soledad; lo que hasta entonces había conocido del aislamiento, era algo diferente a la soledad, la conocí en Galápagos, y esa necesidad, esa desesperación del contacto humano, eso me

enseñó a que el hombre no está solo, necesita de los demás para sobrevivir.

JDV: ¿Cuándo escribe su primer poema, ¿cuál es ese primer poema? ¿Tiene alguna memoria de él?

EJI: Yo no sé, creo que el primer poema fue un ejercicio literario más que nada, creo que se llamaba, con mucha influencia de César Dávila Andrade, cabalmente hacia los dieciocho años, “Pequeña semblanza de la ola”. Era un ejercicio retórico, porque mi experiencia con el mar era ínfima, una vez había estado frente al mar, y abordar un tema de esos que no está entrañado en uno, significa solo un puro ejercicio banal, diría. Pero, fue la primera vez que me planteé el uso de un lenguaje metrificado, y en el fondo me daba la impresión de que mi decisión por la poesía vino por el hecho de que todos los compañeros de mi generación hacían poesía. Yo era el único que hacía prosa, exclusivamente. En el fondo quería averiguar y tentar si tenía o no la posibilidad para escribir en verso, y de allí ese primer poema, que no lo conservo ni lo recuerdo siquiera, pero creo que esa fue la primera vez que escribí uno.

JDV: Para usted, ese primer poema no significa nada, no es más que un ejercicio retórico, sin embargo, otras personas podrían ver en ello como una premonición del inmenso amor que se va a dar luego entre el poeta y el mar.

EJI: Sí, a lo mejor. Haber empezado por un tema que me era totalmente extraño, y, sin embargo, haber empezado a escribir poesía por ese tema, sí, creo que preanunciaba este aquerenciamiento mío con el mar que, en lo futuro, sería un tema dominante y constante en mi poesía.

JDV: Lo cual nos demuestra que no hay nada casual. ¿Cómo es la sociedad cuencana en el momento de irrupción de Efraín Jara?

EJI: Bueno, una sociedad totalmente cerrada, con unos niveles, unos estratos sociales rígidos; apenas había realmente circulación social, las clases sociales estaban tajantemente separadas; es la infancia, cabalmente, la que en el fondo permite romper

esos niveles, porque el niño es absolutamente ajeno a lo que significa diferencias de carácter social. Los amigos, que como te decía hace un momento, fueron amigos casi de infancia; los amigos entrañables para mí pertenecían en su mayor parte, diría yo, a una clase media incipiente, pequeña clase media, salvo Jacinto Cordero, que después, en los años de colegio, también se acercó al grupo, todos éramos gente de clase media. La sociedad era reacia al cambio, conservadora en sus formas de vida, demasiado apegada a un pasado que no había sido criticado por ninguna clase, y se lo magnificaba, se lo sobredimensionaba. Quizá esto obedecía también al aislamiento terrible de Cuenca de esa época, recordarás tú que, cosa extraña, el avión se anticipó con muchísimos años a la llegada del ferrocarril, lo cual no deja de ser una anomalía; no teníamos carreteras y un viaje era una aventura que uno no podía menos que hacerlo con cierto temor y pensando, a lo mejor, en la imposibilidad de poder volver, inclusive, cada vez que uno viajaba. Era una vida monótona, entiendo yo, con pocas expectativas, con pocas posibilidades de fruición, como no fueran estas, precisamente, las de la lectura y el compartir secretos de amor de la adolescencia con los amigos. Sí, una vida muy opaca; conservo muy poca memoria realmente de la vida de relación, porque casi siempre era un hombre de paseos solitarios; eso sí, en cambio, recuerdo mis caminatas a lo largo de los ríos, por las colinas vecinas, sobre todo. La muchedumbre, la multitud siempre ha sido algo que me ha aplastado y me he sentido deprimido ante ella, como todo solitario; por eso, cuando había festividad religiosa-cívica, prefería tomar mi libro e irme fuera de la ciudad, al campo, a vagar, a leer.

JDV: Pero no creo que Cuenca haya sido una ciudad particularmente multitudinaria en esa época, físicamente, ¿cómo era la ciudad?

EJI: La ciudad era muy pequeña y yo diría que no había logrado rebasar los lindes de la época, del mismo día de su fundación, diría yo, los barrios tradicionales: Todos Santos, San Sebastián, San Blas y El Vecino constituían el perímetro urbano, las marcas humanas. La ciudad misma, la urbanización, era muy estrecha, porque te estoy hablando de lo que fueron los límites más que

de la realidad, del posible crecimiento que podría haber tenido la ciudad; por eso es que ya detrás de lo que actualmente es la Plaza 9 de Octubre, pues ahí terminaba la ciudad y empezaban unos senderillos bordeados de pencas, de cerdos, de gallinas, e inmediatamente venían las propiedades rurales, las fincas que se denominaban las quintas, donde la gente de la ciudad iba a pasar el sábado y las vacaciones de verano, de término de estudios en el mes de julio. La ciudad era muy pequeña, realmente, y casi el campo estaba a la mano; la ciudad terminaba en el puente del Centenario, todo El Ejido era una gran llanura con pequeñas propiedades minifundios, con cercas y con arbolados; yo, creo que era un pueblo más que una ciudad, un pequeño pueblo perdido en las quiebras de los Andes.

JDV: ¿Con alguno que otro rasgo de esplendor en el centro?

EJI: Bueno, sí, las viejas casas señoriales, lógicamente, de las antiguas familias patricias; se conocía también lo que podríamos llamar los avances de la urbanización, renovación arquitectónica, obra de cierta capa media, que había logrado enriquecerse, especialmente con los negocios del comercio y exportación, de gente que vivía fuera de la ciudad o en los lindes de ella y que, de pronto, al verse promovidos con estas ganancias, sobre todo por la exportación del sombrero de paja toquilla, pues empiezan a comprar los grandes solares que todavía existían en el centro de la ciudad, y a edificar estas nuevas casas, al comienzo de la década del treinta, recuerdo. Entonces, las viejas casas señoriales por un lado y estas nuevas construcciones de clase media, por otro, y luego el campo, siempre el campo, dondequiera que uno caminaba un poquito, ya se encontraba con el campo.

JDV: Entre esos motivos de fruición, de que hablaba antes, que eran tan pocos, tan reducidos, estaba la bohemia, naturalmente. ¿En qué momento Efraín Jara se inicia en esa bohemia cuencana?

EJI: Prácticamente a la salida de la adolescencia, cuando empezamos a reunirnos y a hablar de literatura el grupo de amigos de entonces, Hugo Salazar, Jacinto Cordero, Eugenio Moreno, Joaquín Zamora. Las conversaciones, para tomar un poco de fervor,

se acompañaban necesariamente de las libaciones; aprendimos a beber muy pronto. Estaba en primer año de universidad, tenía diecisiete años, cabalmente, cuando empezó la vida bohemia. Realmente, había tan pocas posibilidades de expansión y nosotros éramos lobos solitarios, esteparios; las fiestas de carácter social, los bailes, nos eran totalmente ajenos, de tal manera que la cantina se convirtió en el centro de reunión y núcleo de la vida nuestra. No teníamos un local fijo, bebíamos en todos los tabernuchos que había en la ciudad; y, realmente esa etapa se prolongó por algunos años y amenazaba incluso en convertirse el alcohol en verdadero hábito, lo que podía, hasta cierto punto, dar al traste con nuestra existencia y con nuestro destino. Entiendo yo que cuando la bohemia se intensificó, algunos de los amigos buscamos desesperados una salida, unos se casaron, alguno fue al manicomio y otros, como yo, salimos hacia Galápagos, para buscar una justificación. Aquí, la vida no tenía más sentido que escribir, pero para un medio en que la literatura resultaba totalmente extraña, en vista de que habíamos roto con los moldes del tipo de poesía que solía gustar a la gente, lo nuestro, pues, era un tipo de literatura que, al romper con la tradición, no encontró público, y por esa razón, como diría Sartre, se redujo a un heroísmo sin alegría. Por otro lado, yo creo que inclusive la poesía, la literatura en esa época de juventud, más que un destino, diría yo, era una manera de sobrellevar la rutina y la vida provinciana. Es solamente después, cuando maduramos un poco más y pasamos ya de los veinte y cinco años, que la vocación se acentúa, en el sentido de que la escritura continúa como parte de la vida de uno mismo, entonces sí podríamos decir que la poesía nos había signado. Mientras tanto, creo que en parte era una consecuencia obligada de vivir en Cuenca, donde todos teníamos que escribir de una u otra manera, para justificar que sean cuencanos.

JDV: Esto traza el cuadro ideológico, el cuadro filosófico básico, de lo que después será el Grupo “Elan”, ¿o no?

EJI: Sí, yo creo que sí; el Grupo “Elan”, cabalmente, se conformó, que yo recuerde, con la finalidad de superar ciertas miras de orden ideológico que existían entre los distintos grupos que

cultivaban la literatura en Cuenca. Había dos, muy caracterizados: el uno que se hizo en torno a Gabriel Cevallos, gente de derecha, ideológicamente, como Arturo Cuesta, José Cuesta, Ramón Burbano, Jorge Crespo. Ellos empiezan su creación poética, ya que la mayor parte de ellos eran poetas, bajo el signo de los *Veinte poemas de amor* de Neruda. Y el otro grupo que se hizo en torno a Manuel Muñoz Cueva, que era un grupo de izquierda, ideológicamente: Paco Estrella, Hugo Ordóñez, Jacinto Cordero, Joaquín Zamora, Hugo Salazar Tamariz. Y entonces, hubo una especie de pugna entre estos dos grupos tan opuestos ideológicamente y tan diferentes en cuanto a sus cometidos literarios, porque es verdad que mientras ellos habían empezado con los *Veinte poemas...*, nosotros accedimos mejor a la influencia de *Residencia en la Tierra*, lo que significaba un paso más radical, de ruptura, respecto de la tradición de la poesía modernista cuencana, que dominaba todavía en ese entonces. La tradición lógicamente estaba consagrada por los remanentes del modernismo: Alfonso Moreno Mora, Remigio Romero Cordero, incluso, en esa época César Dávila Andrade salía de su etapa plenamente modernista para captar algunas de las características de la vanguardia, principalmente el metaforismo. Fue entonces cuando decidimos que, en vez de mantener esa pugna constante entre los grupos, lo que debíamos hacer era aunar esfuerzos para abrir un poco el ambiente literario, y, olvidando estas diferencias de carácter ideológico resolvimos fundar el Grupo “Elan”, que se formó con los integrantes de estas dos facciones.

JDV: ¿En qué momento?

EJI: En el año de 1946, si mal no recuerdo.

JDV: Ustedes en esa época son muy jóvenes, y me imagino que la figura de Dávila Andrade, que era mayor, puede haber significado una presencia dominante, ¿o no?

EJI: Bueno, cuando yo todavía no escribía poesía, en el año 1943 –a finales–, conocí a César Dávila Andrade. Era un poeta con mucho trabajo poético detrás, entiendo que comenzó desde los catorce o quince años a escribir, de tal manera que, en la época a que me estoy refiriendo, tenía dieciocho años y César

habrá estado en los veinticuatro o veintiséis y era un poeta muy maduro. Fue una relación de tipo personal, en principio, pero no se prolongó mucho, debido a que la Revolución del 28 de mayo sacó a César Dávila Andrade de la ciudad de Cuenca. Creo que dos días después, él se trasladó a Quito, y entonces quedó interrumpido el contacto con él; sin embargo, Dávila Andrade nos había mostrado ya algunos poemas, unos recogidos en volumen y otros que no se recogieron jamás. Indudablemente nos deslumbró su poesía, y yo diría que todos nuestros comienzos se hicieron bajo el influjo decisivo y manifiesto de su obra. El dabilismo, llamémoslo así, no fue un fenómeno local, fue un fenómeno a escala nacional. Todos los jóvenes del Grupo “Madrugada”, en cierta manera estaban influidos por Dávila Andrade.

JDV: Al extremo que algunos han querido hacerle parte de “Madrugada”.

EJI: Exacto. El Grupo “Madrugada” se funda, si mal no recuerdo, en el año 1945, Dávila Andrade se encontraba entonces en Quito, inclusive él sirvió de puente para que los jóvenes cuencanos que empezábamos entonces, pudiésemos colaborar en “Madrugada”, así es que él nos solicitó a Jacinto, Eugenio y a mí, colaboración para el tercer número de la revista que ya no llegó a salir. En el segundo número finiquitó su obra editorial.

JDV: ¿Cuál fue la reacción de la gente de Cuenca, digamos de los círculos intelectuales de Cuenca frente a “Elan”?

EJI: Bueno, frente a “Elan”, yo diría, que hubo aceptación. El grupo desarrolló una actividad muy intensa, ya que no solo se circunscribió al plano de la literatura, sino también al de la plástica, exposiciones de pintores, recitales poéticos, charlas, conferencias, abrieron el contacto del grupo con el público de Cuenca. Ese público, yo creo, respondió bien en ese momento. Siempre los actos que celebra el grupo se caracterizaban por tener un amplísimo público, que asistía a estas demostraciones iniciales de su vida literaria-artística.

JDV: Pero el grupo era una ruptura de todas maneras, con los moldes culturales de la Cuenca de entonces.

EJI: Indudablemente. Te decía que nosotros, al menos, en lo que respecta a la facción de izquierda, al empezar con el Neruda de *Residencia en la Tierra*, lo hacíamos con un Neruda que, en principio, rechazaba el público cuencano; esa facción, no tuvo acogida desde el punto de vista intrínseco, literario, poético; la aceptación, era más bien, diría yo, de carácter social.

Este mundo, que te decía, opaco, rutinario, de todas maneras, venía a romperse con estas manifestaciones del grupo. Cuenca se sintió un poquito removida, diríamos, en ese sentido, en el aspecto literario, y no creo que la poesía gustase mucho que dijéramos. Pero, en todo caso, había un interés por parte del público en familiarizarse con esas nuevas tendencias que la poesía asumía en la ciudad de Cuenca.

JDV: ¿No hubo motivo de escándalo?

EJI: Bueno, el escándalo no estaba en la parte de la producción literaria, sino más bien en las actitudes que nosotros asumíamos personalmente frente a un ambiente que se mostraba hostil contra el tipo de poesía que hacíamos; por eso, yo te decía, hubo una especie de contradicción. No gustaba la poesía en sí, pero en cambio la gente asistía, aunque no fuera más que para censurar ese tipo de poesía que se hacía, para manifestar su desacuerdo, pero asistía de todas maneras.

JDV: Pero ustedes adoptaron una actitud de franca agresividad, por ejemplo, en la destrucción de la Fiesta de la Lira.

EJI: Sí, estimábamos nosotros que la poesía no podía ser una actividad de tipo académico, de tipo social, sobre todo, como hasta entonces venía siendo; la Fiesta de la Lira, pensábamos, que era una representación de carácter social, hecha por las capas altas, por quienes creían que la poesía se transmitía por los genes. Nosotros, creo que impusimos la idea de que la poesía es fundamentalmente trabajo, no es inspiración ni es tradición familiar, sino que es el producto de un esfuerzo y un trabajo sobre el lenguaje.

JDV: ¿Cumplió alguna función en la historia literaria de Cuenca, el grupo?

Yo creo que, indudablemente, el Grupo “Elan” cumplió una misión; esa misión fue abrir el mundo literario cuencano tan tradicionalista, a las nuevas tendencias que se imponían tanto en América como en el mundo. En ese sentido sí, se removió, se cambió un poco el ambiente.

JDV: La reacción tradicional se dio...

EJI: Desestimando ese tipo de producción poética que no estaba incardinada, inserta dentro de la tradición que llamaríamos cuencana, tradición de tipo bucólico, rural, pastoril, piadoso. La vieja poesía cuyo núcleo son Remigio Crespo, Honorato Vázquez y Miguel Moreno, esa ha sido la línea tradicional de la poesía cuencana; la poesía que se ha cultivado en los primeros ejercicios, en las fiestas de la Virgen, en los colegios, por parte de los jóvenes cuando empiezan a hacer sus primeros intentos literarios, bajo el peso abrumador de esta tradición. En contra, insurgimos nosotros, creyendo que la poesía no podía ser regodeo, sino que era más trascendente, una forma de conocimiento, una búsqueda de reducción de lo irracional que hay en el mundo, mediante el lenguaje poético, y que no puede hacerse con un lenguaje discursivo. En este sentido, hacíamos una poesía no para que guste al público, sino una poesía que realmente cumpla una función, que es ampliar la posibilidad de la visión del mundo y de la vida.

JDV: Sin embargo, pienso que algunos de los integrantes del “Elan” mantuvieron contacto con esa poesía tradicional anterior: digamos la poesía de Jacinto Cordero, con un gran impulso universal, pero que, sin embargo, se mantuvo apegado en cierto sentido al ruralismo, al paisaje, y la poesía de Arturo Cuesta Heredia que, aunque rompió con los moldes tradicionales, no abandonó del todo el tono religioso.

EJI: Sí, yo diría que temáticamente persistió esta tradición, aunque formalmente hubo un tratamiento nuevo de estos temas; pero sí, en Jacinto, quizá ha sido muy poderosa su vivencia de

la naturaleza, del campo, como hacendado que fue, él estuvo muy en contacto con el gran paisaje cordillerano. En cambio, nosotros, hablo de mí, de Hugo Salazar (inclusive de Eugenio, él también mantiene un poco de apego a la naturaleza y el campo), fuimos fundamentalmente seres urbanos; de tal manera que nuestras preocupaciones, nuestros intereses, eran los conflictos del hombre de la ciudad, o mejor dicho, del pueblo, que comenzaba a transformarse en ciudad, y por lo mismo, creíamos que estábamos obligados a un internacionalismo, ya que la vida en la ciudad, cualquiera que sea el lugar geográfico en que la ciudad se encuentre, es similar, los problemas del hombre son iguales. Entonces, por esa razón, nosotros tendíamos un poco más ambiciosamente hacia lo universal en ese sentido.

JDV: ¿Cuál es su opinión sobre cada uno de los compañeros del Grupo “Elan”?

EJI: Yo creo que todos mis compañeros tuvieron una genuina vocación poética, la misma que se ha mantenido a lo largo de una buena parte de la vida de ellos, me refiero al caso de Jacinto, porque él ha dejado de escribir y parece que también Eugenio, quizá quedamos todavía Arturo Cuesta, Hugo Salazar y yo en la faena de la creación poética.

JDV: ¿Y Vanegas Andrade?

EJI: Vanegas, nunca perteneció, aunque mantuvo amistad con nosotros, al Grupo “Elan”. Él tenía otros grupos de amigos y nos frecuentaba muy poco, digamos era muy relativo el contacto con nosotros; su caso es un caso marginal frente a los grupos.

JDV: Pero hay ciertas figuras como la de él, como la de Antonio Lloret, Enrique Noboa, que de alguna manera gravitan en torno al “Elan” ...

EJI: Sí, inclusive yo diría que constituyen la generación, el grupo generacional, digamos, de la época, pero como tú te referías al Grupo “Elan”, concretamente, hasta ahora, entonces, por eso me había privado de nombrarte a Vanegas, pues él no perteneció al “Elan”.

JDV: Pero está incluido en una antología del Grupo “Elan” que hizo Eugenio.

EJI: Más que del Grupo “Elan”, yo creo que era del grupo generacional nuestro, quiero decir de la facción que se hizo en torno a Manuel Muñoz, porque como tú recordarás, de la otra facción, salvo el caso de Arturo Cuesta, no hay nadie más, porque entonces habrían sido incorporados también Ramón Burbano, Pepe Cuesta, Jorge Crespo, etc.

JDV: Volviendo a esta cuestión de la opinión, yo quisiera que me hable muy brevemente sobre Jacinto, Hugo, Eugenio, Arturo, pero ya particularizando.

Bueno, Arturo como ya conversamos hace un rato, ha sido un hombre profundamente religioso, entonces su poesía se ha movido siempre en torno a temas religiosos. En Cuesta, lo que hay que valorar es sobre todo su imaginería, es un hombre con una extraordinaria capacidad metafórica, una lucidez, una penetración para buscar las relaciones entre los seres, y con una cosa, no creo que sea negativo esto, sino más bien una manifestación muy personal a través de un estilo poético: a veces este metafórico no logra integrarse estructuralmente en el poema, de tal manera que lo que hay es como un reguero de piedras preciosas, pero sin una estructura que subyaga y que sustente esa imaginería. A mí me da esa impresión de la poesía de Arturo.

JDV: ¿Tiene algo que ver con esto el impacto de la vanguardia en la poesía de Arturo?

EJI: Sí, yo creo que sí porque efectivamente esa discontinuidad del discurso poético es típica de la vanguardia, entonces, sí, creo que podría efectivamente tratarse de eso. En cuanto a Jacinto, él fue siempre un poeta de gran aliento, poesía muy ambiciosa en cuanto a su construcción y en cuanto a su concepción del mundo. Indudablemente, en su poesía, como en la poesía de todo el grupo, hay la presencia de un poeta, Rilke, que influyó decisivamente en algunos. Las lecturas de Rilke y las de César Vallejo eran las lecturas obligadas de nuestra época, y algo habrá quedado lógicamente, como cuando uno coge a la mariposa con los dedos, el polvo se queda siempre, entonces algo de

Vallejo y Rilke hay en la poesía nuestra. Pero, claro, Jacinto es el gran poeta de la soledad, del campo cañari, como te decía, de ese paisaje áspero, duro, de la cordillera, del sufrimiento del peón; en el fondo yo creo que en él hay una visión del hacendado, realmente; nosotros somos en cambio gente totalmente urbana, y por lo tanto no concebimos la poesía como la concibe él, pero, indudablemente, la poesía de Jacinto es una poesía muy valiosa, una verdadera lástima que haya dejado de lado la producción poética, porque cuando trató de volver hace tiempo fue como si no hubiese dejado de escribir y como si hubiese retomado su producción poética exactamente en el punto en el que la dejó muchos años atrás.

JDV: ¿Y Eugenio?

EJI: Eugenio es un poeta muy espontáneo, muy fluido, su temática es profundamente intimista, familiar, muy apegada al paisaje nativo, al paisaje cuencano, y en él, sobre todo, lo que veo en cierta captación del mundo pero con un sentido epicista; en sus mejores poemas, en *Ecuador, Padre nuestro*, en *Baltra*, se ve esta posibilidad épica, que después trató de mantener en otros poemas extensos, pero la falta de trabajo y de empeño en la modulación del lenguaje, han hecho que esta haya sido una poesía un tanto fallida desde el punto de vista de la realización, de la concreción. Pero, yo creo que la época de esplendor de la poesía de Eugenio está en la poesía que escribió entre los treinta y cuarenta años, ahí están las mejores piezas, lo mejor logrado de él.

JDV: ¿Y Hugo?

EJI: Hugo fue el poeta más precoz de nuestro grupo, porque él empezó a escribir a los quince o dieciséis años, era un poeta muy formal; escribía sonetos estupendos cuando empezó, pero luego después de su viaje a Guayaquil, él tuvo otros contactos allá y se abrió hacia el versolibrismo, y, por otro lado, se ideologizó con una tendencia hacia el marxismo que trató lógicamente de darnos a través de su cosmovisión poética en *El habitante amenazado*. Creo que es su mejor libro y que sigue siéndolo, porque logró compaginar el compromiso político con el buen aliento poético. No cayó en ningún momento en

el cartel, a pesar de que el tema era un tema tan pedestre, si tú quieres, desde el punto de vista poético: la denuncia de un pacto político que no recuerdo.

JDV: ¿Cómo ha sido la evolución poética en Efraín Jara?, ¿cómo la ve el poeta?

EJI: No soy un hombre que hace mucha reflexión sobre su propio proceso poético, reflexiones sobre la poesía, sí, pero nunca me he detenido a ver si hay en mi poesía, etapas de progresión, de afinamiento poético, en fin, pero lo que te podría decir es que, de una temática intimista, individualista, he ido buscando una mayor trascendencia, precisamente a través de mi experiencia en las Galápagos, donde apareció la solidaridad humana. Diría que el problema capital mío ha sido el de la muerte, pero en esto tengo que decirte algo: fui educado religiosamente, cuando la educación de los niños en el Azuay era por el terror religioso, y eso dejó una impronta muy fuerte. Casi todos nosotros, cuando nos reuníamos en el grupo de amigos, teníamos como tema obligado este de la muerte, la cuestión religiosa nos impregnó profundamente; algunos de nosotros la superamos, otros no pudieron superarla. Tengo un amigo, cuyo nombre no te doy, que es militante marxista, muy ortodoxo en muchos aspectos, pero, en el fondo profundamente religioso. Yo no sé hasta qué punto estas dos cosas puedan compaginarse, pero algo de eso hay en Vallejo también, pues por un lado se da una gran fe en el comunismo, y por otro, una profunda convicción religiosa del mundo y de la vida. Para mí el problema ha sido quitarle estos aspectos siniestros a la muerte y tomarla como lo que es, término biológico absolutamente normal y obvio de la vida; pero dicho así no representa todo este proceso de superación que, en mi caso particular, he tenido que desplegar para superar estos terrores con que la muerte me llenó durante mi infancia y adolescencia. Volver a la muerte familiar, encontrar en la propia muerte el impulso hacia la vida, porque muerte y vida son dos caras de una misma medalla, inseparables, indiscernibles, y con un sentido un poco agonista, si tú quieres, volver al hecho de tener que morir una satisfacción profunda, ese ha sido parte de mi empeño vital y poético.

JDV: ¿Y qué papel ha jugado el amor en este proceso poético?

EJI: Sabes, del amor, yo nunca hablo de él, solamente me contento con practicarlo; no me gusta teorizar sobre el amor, pero diría que es el punto de incidencia de las dos caras del ser humano, no hay plenitud, no hay intensidad vital, si esas dos caras opuestas, hombre-mujer, no se complementan a través del amor. Uno sufrirá siempre una enorme oquedad si el amor no activa la vida; así, creo que el amor es una necesidad que nos lleva a la plenitud del ser, absorbiendo la otra parte que nos falta, imprescindible para la plenitud: la mujer.

JDV: Las preocupaciones sociales, me parece que han sido secundarias en la poesía de Jara.

EJI: Lo social, entendido como preocupaciones de orden económico, político, efectivamente, no aparece en mi poesía, aunque yo he sido un hombre muy preocupado por ello en mi vida cotidiana; siempre creo que el hombre tiene que funcionar en el sentido de un mejoramiento, y este mejoramiento puede darse solamente cuando la sociedad abra las posibilidades y las condiciones para lograr cabalmente esa plenitud del ser humano, a través de medios económicos suficientes como para poder conseguir que el hombre se mueva con amplitud dentro de lo espiritual, porque si no ha logrado superar los problemas de orden económico, de orden inmediato, ¡caramba!, pienso que se vuelve difícil hasta la vida literaria. Yo no creo que las condiciones desfavorables de vida puedan ser un incentivo para la creación poética. Después de todo, el escritor es un hombre como cualquiera y necesita primero satisfacer sus necesidades de orden material para luego dedicarse a las necesidades de orden espiritual.

JDV: En poquísimas palabras, ¿cómo definiría a la poesía en general, Efraín?

EJI: Como una forma de conocimiento que obliga a una ordenación especial de los signos lingüísticos, a fin de potenciar su eficacia expresiva.

JDV: ¿En dónde queda la inspiración?

EJI: La inspiración, queda en el bolsillo, creo yo.

JDV: ¿Hay una negación total de la inspiración por parte de Jara?

EJI: No, total, no; creo que en alguna ocasión ya lo dije, el poeta debe ser absolutamente consciente de cuánto debe ser espontáneo y cuánto debe ser trabajado. Es indudable que uno debe ser consciente de las necesidades de ser inconsciente cuando se crea, partes que deja fluir simplemente y partes que somete a control total.

JDV: El nombre de MAESTRO le ha sido dado por largos años, por innumerables alumnos, por innumerables personas que se han beneficiado de esa irradiación espiritual que ha propiciado usted, sobre todo a partir de la cátedra, ¿cómo ve eso?

EJI: Creo que ya lo dije también en otra oportunidad, si uno hace vida y vocación de la enseñanza, la enseñanza sólo es efectiva cuando el discípulo resulta mejor que el maestro; siempre creo que me he empeñado en eso, que mis discípulos sean mejores que yo. He dado todo lo que he podido dar de mí, siempre con la secreta esperanza de que ellos puedan llegar más allá de lo que he logrado llegar yo.

JDV: En ese contexto de irradiación cultural, se inscribe, me imagino, la gestión en la Casa de la Cultura. ¿Tiene alguna significación en la vida de Efraín Jara?

EJI: Sí, creo que tiene un relativo valor. Cuando llegué a la Casa de la Cultura, era una entidad académica, elitista, minoritaria, había que democratizar la cultura, y mi gestión se dedicó a ampliar el público, llegar a las clases trabajadoras, a la clase media, y creo que en parte se consiguió.

JDV: Dicen que los árboles muy grandes no dejan pasar la luz, hacen tanta sombra que no crece nada bajo ellos; esto se podría aplicar a la poesía cuencana después del “Elan”, y concretamente después de Efraín Jara, hay Rubén Astudillo y unos pocos nombres más, ¿qué pasa con la poesía cuencana?

EJI: Bueno, yo no diría qué pasa con la poesía cuencana, sino qué pasa con la poesía en general. En alguna oportunidad he dicho que, indudablemente, es la hora del relato, y como el relato ha asumido una calidad extraordinariamente poética, las necesidades de poesía se satisfacen a través de él, y como se ha ido volviendo cada vez más exigente, más compleja, y quizás por eso el público prefiere tomar y satisfacer su necesidad poética a través del relato y no a través de lo lírico propiamente.

JDV: Creo que los últimos quince años son los decisivos en cuanto a la producción poética de Jara, ¿cuáles siente usted que son los hitos de ese desarrollo poético?

EJI: Yo diría, que dentro de lo que podría llamar una poesía de tipo tradicional, ceñida formalmente, mi mejor logro es un poema muy entrañable, muy querido para mí por razones de orden personal y por razones de trabajo: “Balada de la hija y las profundas evidencias”, pero, creo que esa es también la culminación de las posibilidades de desarrollo poético en esa línea formal. Luego, mis lecturas de vanguardia, especialmente mis estudios sobre el tema me abrieron un campo que no había sospechado realmente. Diríamos que lo que inicia la apertura a esas nuevas posibilidades expresivas es “Añoranza y acto de amor”. Con ese poema, inauguro un tipo de escritura que trata de pivotarse sobre sí misma o sea el lenguaje se transforma en finalidad, en vez de ser un simple medio, un simple vehículo, se transforma en su propio fin. El lenguaje debe ser librado de su función referencial, el lenguaje debe valer por sí mismo, y a partir de él, en forma inmanente, ha de hacerse la poesía. Este punto de vista, que he mantenido a lo largo de mucho tiempo, ha dado algunas piezas poéticas que estimo que son las que he conseguido mejor: “El almuerzo del solitario”, *sollozo por pedro jara, in memoriam*, y un poema

que estoy trabajando con mucho cariño desde hace tiempo, que se llama *Al otro lado del tiempo*.

JDV: ¿Y, Alguien dispone de su muerte?

EJI: Creo que ese es un poema de despedida de la poesía, porque no es que vaya a dejar de escribir, pero creo que tengo demasiada urgencia de empezar a usar la prosa, en la cual he trabajado también durante mucho tiempo. Pienso que he conseguido un relativo dominio de la prosa y es tiempo de entrar en géneros como el ensayo, por un lado, y algo que fue una pasión adolescente: la narrativa; porque yo empecé, curiosamente, siendo narrador, escribiendo relatos y después pasé a la poesía y dejé el relato de lado totalmente, pero parece que esa inclinación al relato se ha mantenido subyacentemente, y ahora veo necesidad de retomar esa inquietud juvenil, para ver si concretaré en algo significativo.

JDV: ¿Digamos que, entre los proyectos de Efraín Jara, estaría la novela?

EJI: Sí, he escrito unos pocos relatos, pero creo que con una finalidad muy exclusiva: ir afinando el instrumento para tentar la novela, que es la ambición, creo, de todos los escritores de nuestro tiempo.

JDV: ¿Hay una idea sobre esa novela, un título tentativo, unos borradores?

EJI: Bueno, borradores hay, están trabajados algunos, pero el título no he logrado fijarlo, por lo pronto entiendo que será una novela muy experimental.

JDV: Siempre ha sido muy celoso con los textos y no le ha gustado darlos a la estampa, ¿ocurrirá lo mismo con la novela?

EJI: A lo mejor. Yo creo –como decía Valéry– que no me gusta lo espontáneo, porque tengo la impresión de que no me pertenece; mientras el trabajo no haya logrado dar de sí todo lo que puede dar, creo que la obra no está terminada, y por eso me niego a publicarla, porque sé que tengo que seguirla trabajando permanentemente.

JDV: Eso es un gran sentido de autocrítica, es un sentido que se inscribe dentro de esa primera incineración de *Rostro de la ausencia* y *Tránsito en la ceniza*, ¿o no?

EJI: Sí, yo creo que sí. Cada vez que uno ve la obra de otros autores, sobre todo si esos autores son fértiles, fecundos, torrenciales en cuanto a la escritura, se da cuenta que, de ese enorme acervo de trabajo, realmente, queda muy poco. ¿Por qué no empeñarse entonces en dedicarse solo a lo poco, nada más, en vez de dispersarse? Creo que es mucho mejor concentrarse en el trabajo de pocas cosas.

JDV: ¿Nunca ha sentido pena por haber quemado los libros?

EJI: Nunca he sentido pena. Creo que es necesario sacrificar muchos textos, pero no quiere decir anularlos definitivamente, porque cada texto aporta cierto material, aunque no sea un par de líneas, que después se aprovecharán en algún poema que se cree que puede ser significativo.

JDV: ¿Ha ocurrido eso con algunos textos anteriores, vueltos a trabajar en *El mundo de las evidencias*?

EJI: Sí, efectivamente, en el “Prólogo” digo que retomé esos textos, los volví a trabajar y, entonces, en vez de volverlos a trabajar ya publicados, mejor es volverlos a trabajar inéditos.

JDV: ¿Cómo ve la literatura ecuatoriana en general, en estos momentos?

EJI: Yo creo que, no por llevar agua a mi molino, sino por convicción profunda, la lírica está en un excelente predicamento en este momento en el país, hay excelentes poetas líricos, lástima que no haya apetencia ni público para la lírica, pero creo que está a la altura de la narrativa, y, tomando en cuenta que la narrativa está en buen plan en estos momentos en el Ecuador, entonces me parece que son los dos géneros en los cuales se está haciendo algo de relieve. En el plano del teatro, tú sabes mejor que yo, es realmente poco lo que se ha hecho, poco trascendente. Pero, pienso que más que trascendencia en el sentido de significación, de importancia de la obra, lo que ha desmerecido el trabajo literario en el Ecuador es la falta de incentivos

para lograr que salga de las fronteras del país lo que escribimos. Casi todo queda, por las ediciones muy reducidas que se hacen, dentro del país, y hay pocas posibilidades de llegar a hombrarse con los escritores de afuera, porque no hay posibilidades editoriales.

JDV: Estamos llegando al término de esta conversación, Efraín, ¿si tuviera que salvar a tres poetas del Ecuador, a quiénes salvaría?

EJI: Yo creo a Olmedo, Carrera y Dávila Andrade.

JDV: ¿Y también tres poetas de afuera?

EJI: Bueno, creo que eso es mucho más grave, contemporáneos. Eliot, Pound, Saint-John Perse.

JDV: ¿Le salvaría a Paz, si tuviera la oportunidad?

EJI: Yo creo que Paz es un gran poeta, pero sigo quedándome con César Vallejo.

JDV: ¿Una palabra sobre el futuro, antes de terminar?

EJI: Vivir apasionadamente, como lo he hecho hasta ahora.

LA SOLEDAD FÉRTIL*

Cecilia Velasco y Margarita Laso

Efraín Jara Idrovo, poeta, autor del terrible *sollozo por pedro jara* nos recibe luego de concertada la cita a través de un amigo mutuo y querido en la puerta de su casa donde vive solo.

Antes de comenzar la conversación, nos invita a acompañarlo a comprar cigarrillos en un supermercado cercano, así que somos como un trío de viejos amigos caminando por las calles apacibles de Cuenca.

Allí nos empieza a hablar de su trabajo en la docencia universitaria, de su terreno en las Galápagos, de los trajines diarios de su vida personal de solitario, relatando con frescura eventos de su intimidad, tal vez porque, como diría luego, “el escritor no tiene vida privada”.

Nos cuenta que, al momento, se halla trabajando en un ciclo de poesía erótica, uno de cuyos textos consiste en una composición de alejandrinos, en la que un verso que contiene reflexiones filosóficas del poeta sobre el ser, su caducidad, se

* Texto publicado en *Difusión cultural*, revista del Banco Central del Ecuador, Quito, n.º 12, 1993, pp. 66-73.

alterna con la voz de la mujer pronunciando frases delirantes y profanas durante el acto de entrega amorosa.

De signo piscis, este escritor que de no serlo habría elegido el oficio de pescador y, si pudiera tomar algún don de los dioses, elegiría la inmortalidad; como bebida, el vino –no el trago, no los cuyes, no los pasillos, como mal indio, nos dice, riendo–. No le gustan las flores por su fugacidad. Satisfecho con la época que le ha tocado vivir, su lema es “lo que tú eres, conquístalo”.

Dice ser, también, un animal de sangre fría, una lagartija amante del sol –por eso me fui a las Galápagos–. Sus grandes autores: Eliot, Rilke, Pound, Valéry, Doebrin, Vallejo, Paz, Roberto Juarroz, José Emilio Pacheco. Y aquí, Carrera Andrade, César Dávila.

Poco interesado en la difusión de sus obras, Efraín Jara refiere tener encajonadas ediciones de algunos de sus libros. Tengo una pereza infinita. Sin poses, te digo, le doy escasa importancia a la circulación de mis obras. *El mundo de las evidencias* (1980) es un libro que actualmente no se puede adquirir en ninguna librería. El hermoso y extenso poema *in memoriam* fue, asimismo, una edición particular y bastante restringida.

El tiempo de la reflexión

En el prólogo a *El mundo de las evidencias* el lector se puede deleitar con una extensa y magistral reflexión sobre el arte poético. Profundamente exigente con su trabajo, afirma allí que el desencanto sobreviene después de la publicación porque se advierte que lo escrito no puede reflejar las buenas intenciones de lo que se quiso, sino lo poco que se consiguió. Habitante de las Galápagos, su experiencia lo conduce a revisar críticamente toda su producción poética anterior. El contacto con un paisaje sobrecogedor, el aislamiento total de la realidad y sus trajines contribuyen a cimentar reflexiones filosóficas sobre el ser, el tiempo, el arte, en un espacio en que la presencia de las plantas, los animales, el hombre, resulta un mero accidente frente a la absoluta constancia del mar, de la piedra. A una vida dispersa y caótica –la de la juventud en su Cuenca burlada y amada a un tiempo– se sucede ahora una estancia de cinco años, en la que los autores de cabecera son Eliot, Valéry, Rilke. Es una época en

la que no escribe otra cosa que no sean cartas hermosas sin otro afán que comunicarse con los seres queridos, pero es básicamente de estos autores que asimila principios cuya encarnación se aprecia en su obra lírica.

Aquello, por ejemplo, de que no es posible escribir poesía significativa si se carece de una visión clara y certera del mundo y de la vida. Se va cimentando, también, una percepción del tiempo que, en un comienzo, entraña el asumirlo como un elemento exterior al ser humano, que “chorrea” sobre él, que lo desgasta y que, en otra instancia, supone explotar su riqueza: no rechazar al tiempo, sino aceptarlo. Rescatar la fugacidad del instante haciendo que perdure como sentimiento que permanece, más allá de su vertiginosidad. La vida, dice Efraín Jara, es suma de instantaneidades radiantes.

Con un título en leyes, carrera que nunca ejerció, peor aún en las escasamente habitadas islas, se inclina luego por el estudio de la lingüística, lo cual acentúa la convicción de que la creación poética es trabajo. Coincidiendo con Rilke y Valéry afirma que nada, en los caminos del arte, debe fiarse a la espontaneidad sino a la necesidad exacta.

Para el poeta, un poema es siempre algo perfectible. Una obra no es nunca una obra acabada sino abandonada. Tendrá, empero, que ser consumida –lo que resulta un accidente– cuando aún no ha sido consumada. Es como iniciar una reflexión y no poder concluirla porque el cansancio o alguna sensación ajena interrumpe el proceso.

El epílogo

La casa de este poeta gigantesco. Su biblioteca, la magnífica colección de música, en la que se destacan los compositores contemporáneos. Algunas de las hermosas cartas escritas en el único período largo alejado de Cuenca, ciudad en la que, pese a su posición, de vanguardia y cuestionamiento de valores clásicos, es el intelectual respetado y admirado. La cava a la que nos condujo este degustador de vinos... una vez concluida la entrevista.

Escribir, la directriz de su vida, la tentativa más efectiva para someter a la soledad, al tiempo y a la muerte.

Difusión Cultural: ¿Algún maestro al que seguir?

Efraín Jara Idrovo: Bueno, las influencias son muy notorias: Neruda, Carrera Andrade, sobre todo César Dávila, que ejerció una influencia decisiva sobre todo nuestro grupo. Tú puedes ver, chorrean las influencias. La presencia de César Dávila fue muy fuerte en todos nosotros. Dávila era mayor. Mi grupo es muy homogéneo: Hugo Salazar del 23, Eugenio Moreno, Jacinto Cordero, Teodoro Vanegas, son del 25, nosotros del 26, Dávila era del 18. Entonces ya era un poeta muy maduro, que influyó decisivamente sobre nosotros. Lo que nos fascinó de manera especial fue cierto ahondamiento en lo humano y la brillantez metafórica de Dávila que siempre fue un imaginista de primera. Eso impactó mucho en nosotros y nos llevó por el camino tanto de la metáfora como de la poesía reflexiva.

DC: ¿Se trataba de una agrupación cultural?

EJI: Sí, sí, entonces formamos el Grupo “Elan”. Era un grupo que trabajó con una revista, ciclos de conferencias, recitales, en fin. Sobre todo, la función primordial de ese grupo fue incidir sobre la realidad totalmente –no siquiera tradicional– sino tradicionalista. Porque a la final, la tradición es dinámica, en último término, te sirve para apoyarte y para dar el salto al futuro. Nuestra generación irrumpió en este campo donde la poesía era una poesía sin horizontes: puro lenguaje mitificado con una temática tan reducida de amor, que se movía dentro de la esfera cortesana, llena de clichés, de lugares comunes... La nuestra fue una generación que rompió totalmente ciertos esquemas y creó una salida para esas inquietudes.

DC: A tu regreso de las Galápagos, tuviste que –literalmente– volver a este mundo. Lo que estaba ocurriendo políticamente...

EJI: (La respuesta irrumpe) No, no contaba, con información actualizada. Mi madre tenía la ocurrencia de enviarme el periódico. Llegaban con tal retraso que qué ibas a leer, lo único realmente actualizado era la página cómica.

DC: Durante tu juventud militaste en el Partido Comunista, ¿a tu regreso te reinsertaste?

EJI: Yo había estado militando en el Partido Comunista antes de irme, pero ya en las islas... (¿se diluyó esa militancia?) perdió sentido. Cuando yo regresé continué la militancia en el partido, pero ya hubo una serie de desacuerdos pues mi manera de pensar había cambiado mucho. Yo creo que aumentó en mí el sentido de la solidaridad humana porque allá, puesto a vivir, tú no puedes ser un solitario en el sentido de que tú no puedes desentenderte porque necesitas de los demás para vivir. No era una cuestión solamente social sino vital, de coexistencia. Ningún problema de los otros le es ajeno a uno. Entonces en ese sentido, ideológicamente, yo me reafirmé, pero al mismo tiempo, Galápagos va creando un sentido de la individualidad, por el hecho de que no porque hagas vida comunitaria tu yo no deja de estarse afirmando hasta exacerbadamente, radicalmente. La concepción del mundo y de la vida a la que había llegado es que el mundo es una creación de la conciencia.

DC: ¿Cómo? ¿En qué forma?

EJI: No en el sentido solipsista, idealista, de que sin mi conciencia no hay el mundo, porque ahí empezó un poco a obrar la filosofía existencial que yo leí mucho. Digamos, no es que hay por un lado el mundo y por otro lado la conciencia, sino que la realidad es la conciencia-mundo. O sea, no hay sujeto sin objeto. No hay mundo sin conciencia, no hay conciencia sin mundo. Pero claro, lo que pasa es que hay que hacer una diferencia filosófica entre lo que es universo y lo que es mundo. El universo es todo lo que te rodea, pero el mundo es aquello que tú tomas del universo para hacer cabalmente tu vida y eso es lo que cobra existencia realmente. Por ejemplo, a mí me tiene sin cuidado una enorme cantidad de cosas porque no entran en mi vida, porque no son ingredientes primordiales de mi vida. Eso no forma parte del mundo porque el mundo no es el mundo-no-más, sino que es mi mundo.

DC: ¿Cuáles son los ingredientes primordiales de tu vida?

EJI: En primer lugar, escribir, y escribir es una forma de reordenar

el mundo, porque después de todo, yo creo que la poesía es una estructura verbal que reproduce la estructura imaginativa del mundo. O sea, del mundo ya reordenado por la conciencia y, en ese sentido, el mundo es una creación tuya.

DC: Tú hablas mucho del conocimiento del lenguaje, de su dominio. La brillantez metafórica a que te referías, ¿en qué consiste?

EJI: Bueno, digamos que desde el punto de vista semántico toda metáfora se hace a base de la relación entre el plano real y el plano imaginario. El plano real que se llama el tenor, el plano imaginativo que se llama vehículo y el conjunto de afinidades entre los dos planos que constituyen la relación: la metáfora de Dávila Andrade nos fascinó por el ángulo de apertura, diríamos, o sea que en ella no es muy evidente la relación entre el plano real y el plano imaginativo sino que al abrir el ángulo de la metáfora, realmente las relaciones son muy remotas, pero eso probablemente crea esa capacidad espasmódica de la metáfora porque se relacionan cosas que en apariencia, en el mundo real, no tienen ninguna relación.

DC: ¿Se logra eso solo a través del trabajo?

EJI: Claro que sí. Yo siempre he dicho que lo fundamental en la poesía es el trabajo. Cuando digo que la poesía es el trabajo sobre el lenguaje, se sobrentiende, ya que tienes una capacidad vivencial intensa y que precisamente esa intensidad vivencial es posible encarnar en un lenguaje dominado. Porque siempre has oído tú la queja perenne del poeta y del escritor, en general, de que lo que concibe escapa un tanto a lo que escribe, o sea que no puede actualizar todo en el lenguaje, ¿no? Hay una insuficiencia de lenguaje por principio, diría, que hace que lo concebido no pueda nunca calzar con lo escrito. Por eso yo creo que mientras más afinamos la herramienta del lenguaje, más es posible, precisamente, sorprender esos aspectos recónditos de la realidad.

DC: Este conocimiento más riguroso, más estricto del lenguaje ¿implicaría un conocimiento de la lingüística?

EJI: Bueno, yo no creo que necesariamente tenga que ser un conocimiento científico sobre el lenguaje, sino un dominio a base del trabajo que puede ser tanto empírico como a través del conocimiento científico. Yo creo que en ambos casos es necesario ese dominio sobre el lenguaje. Dávila, por ejemplo, él nos enseñó ese rigor de la utilización del lenguaje: era un escritor muy severo consigo mismo, escribía mucho, reescribía, refundía, nunca estaba satisfecho con las primeras versiones y eso aprendimos de él. Dávila no era un poeta muy espontáneo como se creía. Y luego, pues, ya cuando yo me dediqué a los estudios de la lingüística, entonces vi la posibilidad cabal de adquirir un conocimiento científico, de ampliar enormemente esa posibilidad de dominio del lenguaje.

DC: En 1948 se abre un gran espacio que va hasta 1970, año en el que tú publicas un nuevo libro. ¿Qué pasa en ese espacio? ¿Tú creías en tu vocación de escribir?

EJI: Eso sí, yo creo que era genuina, yo tenía evidencia de que tarde o temprano iba a escribir algo de relieve, algo significativo. Hasta 1971, nunca dejé de trabajar, todo era ejercicio preparatorio, y aunque desde el punto de vista de la valoración sea insignificante, el trabajo desplegado fue creando consistencia, maestría, que me permitió llegar a zonas que, con un lenguaje común, son inabordables.

Yo creo que realmente lo primero que escribí que tiene alguna trascendencia en mi obra poética es “Balada de la hija y las profundas evidencias”, escrita totalmente dentro de una poética convencional, tradicional, de formas ceñidas, endecasilábicas. En ese poema empieza a aparecer cierto ahondamiento y cierta reflexión sobre el mundo y la vida, una cosmovisión. Yo creo que he dicho: no se puede pretender nunca escribir poesía significativa si no se parte de una concepción de la vida perfectamente establecida. Esa concepción lógicamente nació en las Galápagos, pero lo que pasa es que las vivencias no son sino el material eruptivo en bruto, digamos. Yo siempre tuve la preocupación de anotar todo lo que iba viviendo en las islas. Ese material de

primera mano esperó allí archivado y poco a poco volví sobre él y comencé a desarrollar la concepción del mundo y de la vida.

DC: Te refieres a la primera producción poética que está todavía muy ceñida a cierto clasicismo, ¿de qué manera y por qué se va pasando a un tipo de escritura diferente?

EJI: Bueno, esas experiencias que había vivido yo en las Galápagos tardaron mucho en decantarse, se fueron sedimentando muy lentamente. Porque yo no creo que un poeta deba trabajar con las vivencias inmediatas; esas vivencias tienen que irse decantando precisamente en función de la concepción del mundo y de la vida. Conforme mi poesía iba volviéndose genuina, en el sentido de la autenticidad de lo vivido, vi que esas formas eran formas inhábiles, inadecuadas para poder decir lo que pensaba decir y entonces sí me pasé así, en forma violenta, al verso libre. El verso libre me permitió actualizar esas vivencias enérgicas que no podía guardar dentro de las formas ceñidas tradicionales.

DC: Pero tu verso libre atiende a una estructura intencional ¿no?

EJI: ¡Ah, claro! Yo parto de una cosa, que en poesía y en arte en general, la libertad no consiste en el libre arbitrio simplemente, ¿no?, hacer lo que a uno le venga en gana; sino en la libertad para elegir su propia norma, pues, su propia ley creativa.

Entonces no es que tú lo vas a cortar arbitrariamente donde quieras para darle aspecto de segmento de línea versal, sino que obedece a un ritmo ya ideológico, porque la poesía es sobre todo una cuestión de inteligencia. No exclusivamente sensorial, no solamente vivencial, sino también una cuestión de construcción inteligente.

DC: ¿El caso del sollozo por Pedro Jara?

EJI: Claro, claro... en mi poesía siempre ha habido un equilibrio, te quiero decir, entre la torrencialidad de lo vivido y la sujeción y el seguimiento de la escritura. Los materiales con los que tú trabajas pueden ser candentes, caóticos, pero, en cambio, el rato en el que tú trabajas todo eso, trabajas con un material casi glacial, con absoluto dominio de lo que estás haciendo.

DC: ¿Esto supuso un trabajo muy arduo?

EJI: Sí, sí, sí. Es que los modelos fueron tomados de la música del *Estudio XI para piano* de Stockhausen y la *Tercera sonata para piano* de Pierre Boulez que son música aleatoria, o sea música que tú puedes interpretar de muchas maneras. Son obras abiertas. Yo vi en eso la posibilidad. Alguna vez dije: ¡fucha, si con las palabras pudiera yo hacer eso! Que luego se hizo con el *sollozo*. Por eso lleva como subtítulo “estructuras para una elegía”, cabalmente, porque el poema no está hecho, sino que tiene que hacerlo el lector. Entonces eso –además con un impulso que recibí de la gramática generativa–supuso un trabajo íntimo, yo digo ahí, de hormiga, porque cada línea, para producir cada línea utilizaba una especie de procedimiento realista: escribía, tomaba la estructura gramatical... lo que salga, cincuenta, sesenta líneas (El poeta hace además de trazar segmentos con sus manos), entonces recogía esta, esta (tomando las líneas del aire), para las tres versiones que yo propongo allí.

DC: En tu obra se advierte la existencia de una reflexión constante sobre el ser. ¿De qué modo se produce la articulación entre filosofía y hecho poético?

EJI: Yo creo que el poeta debe ser una especie de chalán. El chalán sabe cuándo debe soltar la cabalgadura y cuándo debe apretar la rienda: el poeta tiene que saber cuándo debe ser inconsciente y cuándo debe ser absolutamente consciente. La poesía es una mezcla de las dos cosas, al menos para mí, en la línea en que yo trabajo. Por eso te decía: trabajas con materiales candentes, caóticos, pero, en cambio, el momento de escribir, la inteligencia, la lucidez con la que trabajas, permite que esa concepción del mundo y de la vida aparezca por la abstracción filosófica.

DC: ¿Cómo te sitúas dentro de la producción lírica ecuatoriana?

EJI: Nunca he reflexionado sobre eso, pero creo que he abierto posibilidades en la creación literaria. He sido muy experimentalista.

DC: ¿Cuál es la parte de tu obra con la que estás más satisfecho, aquello que amas más?

EJI: Bueno, yo diría que de lo que he escrito, lo que más me satisface quizás sea el poema “El almuerzo del solitario” y el *sollozo* que se trabajó, pues, hasta el punto de que ya no puedas tocarle.

DC: Decías que fue un modelo estructural tomado de la música...

EJI: Ah, sí, pues claro, la música ha sido un veneno inagotable para mí. Un tiempo, yo diría que la poesía fue pionera en cuanto a la experimentación de la forma: la época de Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont; la poesía influyó decisivamente sobre la plástica. Luego tomó la delantera la pintura y finalmente, al mediar el siglo, la música, indudablemente. La creación de nuevas fuentes sonoras enriqueció mucho las posibilidades de la música. La literatura en general y la poesía en particular, en cambio, pues, caramba, están limitadas solo a la palabra y nada más. Pero por lo mismo, esa limitación de la palabra tú tienes que superar con el trabajo sobre el lenguaje para poder sacarle efectos.

DC: ¿Efectos del lenguaje entre los que constaría tu trabajo explotando los recursos fónicos?

EJI: Yo creo –y esa es una de mis tesis que sirven de sustentación en mi poesía– que, si tú empiezas a operar exclusivamente desde el plano fónico y en vez de asociar lógicamente las palabras por el sentido, empiezas a asociarlas irracionalmente por las fonías, a la final, acabas por construir un campo semántico. Uno puede tratar de liberar a la palabra –no de significado porque eso es absurdo, el lenguaje por principio es significativo– pero al menos sí del referente al cual tiende el signo lingüístico. O sea, anular la referencia a la realidad para volverle inmanente al lenguaje, para que se pivotee en sí mismo. Entonces acabas por crear campos de significación, pero campos de significación totalmente distintos a los del lenguaje discursivo. ¿No? Aunque se ha dicho que en algunos aspectos una temporada me dediqué al devaneo fónico, era precisamente el ejercicio preliminar para liberarle al lenguaje de la servidumbre a la realidad, para que él

pueda crear su propia realidad, independientemente. La realidad del poema, que es autónoma.

DC: ¿“Si las palabras en vez de significar solo resplandecieran”?

EJI: Exacto, ¿no?, exacto. Ser palabras y nada más. Criaturas encantadoras.

DC: ¿Encantadoras para el lector? ¿El lector como aspiración final?

EJI: Bueno, lo que te quiero decir por principio es que el lenguaje es comunicativo. Quieras o no quieras, es comunicativo. Así que es inútil empeñarte en quitarle esa condición nuclear de herramienta de la comunicación del hombre, pero sí puedes liberarle de esa servidumbre de que hablé para crear un mundo autónomo y esa creación implica, además, un acto de subversión. Porque tú no aceptas este mundo precisamente porque crees que no es un mundo que está bien estructurado, bien hecho. Es un mundo injusto, es un mundo con una enorme cantidad de fallas, de lagunas, de insuficiencia y, cuando creas, cabalmente reordenas el mundo, podando esos aspectos negativos de la realidad. Estás proponiendo un modelo de lo que podría ser una vida más plena, más satisfactoria, y, por lo tanto, estás instando al lector, en último término, a que renuncie a ese mundo y busque el de la poesía y en él se pivotee para transformar, a su vez, el mundo de la realidad.

DC: Crear una realidad nueva, ¿tarea del arte?

EJI: Claro, una realidad nueva. Yo creo que la literatura y el arte también sufrieron una distorsión tremenda por una mala lectura de Aristóteles. Cuando Aristóteles decía que la literatura y las artes son mimesis, se lo leyó mal. Porque se leyó mimesis como copia de la realidad, como traslado al mundo del arte, cuando en verdad el sentido de una auténtica lectura de Aristóteles es que es imitación de la naturaleza, en el sentido de que el poeta debe imitarla en lo que tiene cabalmente de capacidad genésica. Hasta comienzos del siglo, las generaciones de vanguardia leyeron Aristóteles, la concepción del arte y la poesía como

creación pura: la naturaleza produce un árbol, una montaña, una nube, un río, pues, caramba, la literatura, las artes, deben crear realidades. O sea, lo que habría que imitar es la capacidad creativa, genésica de la naturaleza.

DC: En estas circunstancias, ¿como *Alguien dispone de su muerte?*

EJI: Bueno, yo creo que disponer de la muerte es el acto más cabal de libertad que puede haber. Ahí es cuando el hombre prueba verdaderamente que es libre para elegir su muerte.

DC: Pero es una propuesta puramente poética...

EJI: Es una propuesta poética y es una propuesta un poco peligrosa también (risas), porque sí te quiero decir, elegir la muerte, –no en el sentido solamente de “frente a la muerte no tienes elección”– sino la manera cómo puedes tú morirte. Eso es lo que puedes elegir. Y eso, por ejemplo, entraña y justifica plenamente el hecho de “mijo”, que simplemente no quiso estar aquí y se salió de la vida.

DC: ¿Algún momento has querido tú “salir de la vida”?

EJI: No, no. Yo amo tremendamente la vida. Pero amo tremendamente la vida mientras yo sea un ser idóneo para vivir. El momento en que la vida ya pierda esa intensidad que me fascina y me maravilla, pues yo creo, elijo la muerte también, y corto mi vida.

DC: ¿“Las tribulaciones son más fáciles de sobrellevar que la dicha”?

EJI: ¡Por supuesto! Después de todo, el sufrimiento se olvida, y la dicha la vives, la gozas intensamente y te queda ese resplandor de los días hermosos que no pasaron, sino que volverán. Que hayas vivido días felices te prueba que es posible vivir plenamente y esperas con gran expectativa que sobrevengan otra vez otros días hermosos.

DC: ¿Esperas otros días hermosos?

EJI: Sabes que pertenezco a una familia de longevos, por lado

y lado. Tengo una tía de ciento ocho años que vive en Naranjal. Tengo otra que vive en Quito que tiene ciento un años. Mi tío médico murió de noventa y dos años. Mamá murió de noventa y un años. Entonces, yo digo, que me toque un guachito de eso, me siento conforme: un guachito de longevidad...

DC: ¿Y Cuenca?

EJI: Un poco a lo indio te digo: porque te quiero te aporreo. Eso yo digo con respecto a Cuenca (risas). He sido muy irreverente frente a lo tradicionalista, frente a los valores, porque creo que son valores falsos.

DC: Sin embargo, te quieren y te respetan mucho...

EJI: Hombre, yo creo que ahí sí hay que decir lo del torero que después de hacer la corrida le pregunta a su apoderado: bueno, y ¿qué tal estuvo la corrida, y qué dice el público?, y el apoderado le dice: el público está dividido, unos se cagan en tu madre y otros en tu padre. (risas) Yo creo que el público de Cuenca en ese sentido está dividido en lo que respecta a mí, porque estoy chocado siempre y debido a las posiciones un poco intransigentes que he tenido... yo siempre he sido escéptico, de los que han dudado de que Cuenca sea la Atenas del Ecuador. Yo me acuerdo de que alguna vez en un discurso público dije que Cuenca no era “Atenas del Ecuador” sino la “apenas del Ecuador”. Entonces, esas cosas no me perdonan. Yo creo que no me quieren en Cuenca, no me quieren. Los que me quieren son mis alumnos, eso sí. Mis alumnos sí me quieren. Yo he dicho siempre: la eficacia del profesor, la capacidad del profesor se ve en producir mejores alumnos que él. Yo, en ese sentido, sí me precio de haber creado un grupo de alumnos estupendo, de los cuales el mejor fue Alfonso Carrasco, que lastimosamente murió...

EN EL MAR DE LAS GALÁPAGOS. CONVERSACIONES CON EFRAÍN JARA IDROVO*

María Luisa Torres

Efraín Jara Idrovo (Cuenca, 1926) es una de las figuras más importantes de la lírica ecuatoriana. Su despertar poético se inicia de la mano de otro gran poeta, Jorge Carrera Andrade, de quien hereda la perfección de las formas y las imágenes.

En su época inicial de claro corte vanguardista y existencial están presentes figuras de corte universal: César Dávila Andrade y el Neruda de *Residencia en la Tierra*. Su estancia en las islas Galápagos a mediados del siglo XX será crucial para su poesía de corte metafísico, en la que su preocupación por la soledad, la muerte y el tiempo se convertirán en elementos reiterativos a lo largo de su poesía. Lingüista de formación, hará de esta disciplina la herramienta para experimentar y revolucionar la poesía ecuatoriana, creando un nuevo lenguaje sobre las bases de las estructuras tradicionales.

* Texto publicado en *Anales*, revista de la Universidad de Cuenca, Cuenca, n.º 50, diciembre de 2005, pp. 25-33. Esta entrevista forma parte de un conjunto de textos (reseñas, semblanzas, notas biográficas, selección de poemas, entre otros) dedicados al escritor Efraín Jara Idrovo que fue nominado como candidato al Premio de Poesía Hispanoamericana Reina Sofía. (*Nota del Editor*).

Su trabajo literario incluye los siguientes libros de poemas: *Tránsito en la ceniza* (1947), *Rostro de la ausencia* (1948), *2 poemas* (1973), *sollozo por pedro jara* (1978), *El mundo de las evidencias* (1980), *in memoriam [1979]* (1980), *Alguien dispone de su muerte* (1988) y *Antología personal* (2005). Ha colaborado como ensayista en las obras colectivas *Lírica ecuatoriana contemporánea* (1979), *Poesía viva del Ecuador* (1990), y *La palabra perdurable* (1991).

Su vida entera ha estado al servicio de la cultura y la cátedra universitaria. En 1999 se lo reconoció con el Premio Nacional Eugenio Espejo por su trabajo literario. Considerado como uno de los más valiosos poetas ecuatorianos, ha sido nominado para el Premio de Poesía Hispanoamericana Reina Sofía.

María Luisa Torres: ¿En qué contexto ubica al nacimiento de su poesía?

Efraín Jara Idrovo: Bueno, mis primeros textos se forjaron cuando yo estaba en las vacaciones de verano del año 1944, cuando estaba preparándome para ingresar en la universidad; entonces topé con una colección de libros de Jorge Carrera Andrade en la Biblioteca Municipal. Me impactaron mucho por la riqueza metafórica, por imágenes tan buriladas, tan bien conseguidas que realmente me deslumbraron y pensé emprender la elaboración de textos poéticos que nunca había tentado, porque yo empecé en el colegio como narrador, escribía pequeños cuadritos descriptivos o pequeñas narraciones; pero no había tentado la poesía, pero de la mano de Carrera Andrade se inició mi carrera poética.

MLT: Además de Carrera Andrade, uno de los más grandes poetas del Ecuador, ¿quién cree usted que influyó en su etapa inicial?

EJI: He sido honesto en esto de difundir mis influencias, no he ocultado, sino frontalmente, son tres escritores que influyeron en los comienzos de mi carrera literaria: Jorge Carrera Andrade, Pablo Neruda y César Dávila Andrade. Fue la trinidad de poetas con los cuales me inicié en el trabajo poético, pero poco después, poetas de un diámetro más universal como Ezra Pound,

T. S. Eliot, Rainer María Rilke, Paul Valéry, constituyeron ya las avanzadas de la poesía moderna, digamos, que habían llegado hasta nuestra ciudad, y yo emprendí en la lectura de estos poetas, y naturalmente como suele suceder en quien caza mariposas se le queda el polvillo de las alas. Así también a todos los que seguimos a ciertos poetas como modelos se nos queda siempre el polvillo e indudablemente influencias como las que he manifestado son muy patentes y visibles en mi poesía inicial.

MLT: ¿Su poesía se encuadraría en el postmodernismo o en la vanguardia?

EJI: En la vanguardia. A mí no me llegó el Neruda de *Veinte poemas de amor* sino el Neruda de *Residencia en la Tierra*. Este poeta que tenía una fascinación por toda la disolución y toda la destrucción que al mismo tiempo es la regeneración de la materia, esta energía perfectamente renovada del universo. Eso me fascinó mucho a mí, e indudablemente estos poetas, insisto, dejaron una huella, no permanente pero sí muy notable, e indeleble en los comienzos de mi labor poética.

MLT: César Dávila Andrade, ¿qué significó para la poesía del Ecuador?

EJI: A pesar de que se reitera que Cuenca es una ciudad de poetas, yo mejor he visto una especie de escasez de poetas, lo que ha habido abundantemente son versificadores; pero claro, hay una gran diferencia entre versificación y poesía, entonces indudablemente Cuenca ha tenido una enorme cantidad de gente muy hábil para versificar, pero realmente con poca condición para hurgar en la esencia misma del mundo y de la vida. Para mí los dos poetas importantes que ha producido Cuenca son: Alfonso Moreno Mora, en el ámbito nacional, y César Dávila Andrade, que es el único poeta cuencano que ha trascendido continentalmente.

MLT: En la poesía contemporánea, ¿qué opina de Jorge Enrique Adoum?

EJI: Lo he dicho en repetidas oportunidades, y no se me ha citado, pero he aseverado en entrevistas que me han realizado,

que Jorge Enrique Adoum es el escritor más logrado, el escritor más completo que tiene el país, ya que con el mismo grado de excelencia tanto se mueve en el campo del teatro, de la novela, del ensayo, de la poesía, y en ese sentido me refiero a él como el escritor más completo que tiene el país en este momento.

MLT: ¿La poesía de Efraín Jara es la única en el Ecuador en lo que se refiere a sus rasgos experimentales y eróticos?

EJI: Bueno, yo sí creo que logré, lo que podríamos llamar un estilo muy definido de poesía que me hace totalmente diferente del resto de poetas ecuatorianos, sobre todo porque yo venía del campo de la lingüística, y entonces noté con extrañeza al principio que el lenguaje poético tradicional no se prestaba para poder sondear los problemas del mundo y de la vida, y entonces empecé un poco a romper las normas lingüísticas y gramaticales para buscar nuevas formas expresivas, y creo que lo logré en algún sentido, sobre todo en poemas muy experimentales, por ejemplo como *sollozo por pedro jara* o como otro poema que desgraciadamente no se ha difundido bien que es “El almuerzo del solitario”, que yo estimo es uno de mis textos fundamentales.

MLT: ¿La Lingüística ha sido una herramienta muy útil para su poesía?

EJI: Indudablemente me abrió el camino a nuevas posibilidades expresivas porque naturalmente empecé a desmontar la estructura del lenguaje tradicional para crear un nuevo lenguaje. Si pudiera yo sintetizar cuál fue mi empeño creador en el campo de la poesía apoyado en la lingüística, diría de la misma manera de aquella época, estoy hablando en los años setenta, la plástica era una plástica puramente abstracta donde el color y la línea eran los elementos más eficaces para conseguir una visión del mundo y de la vida plástica. Y en la música el campo de la dodecafonía produce una música muy extraña, muy difícil, muy compleja, pero cuando uno se familiariza con ella, nota que hay una posibilidad de apertura y de irradiación de nuevas posibilidades expresivas. El campo musical influyó en la experimentación y procuraba nuevas posibilidades de creación y ampliaba las formas tradicionales. Por lo tanto, en la poesía yo también

estimé que había que vaciar el contenido del lenguaje, y liberar el lenguaje totalmente, claro que uno de los peligros de la experimentación lingüística consiste en el hecho de que las palabras ya tienen sentido antes de ser utilizadas por los escritores, de tal manera que si cambiamos el contenido significativo de las palabras nos topamos con que ya no podríamos ni comunicarnos ni entendernos. Yo descubrí que, en cambio, si uno contextualiza las palabras podía liberarles de la significación y darles nuevos significados, crear nuevos campos semánticos, y creo que ese es uno de los valores más perdurables de mis textos poéticos que es haber liberado el lenguaje para crear un lenguaje auroral casi del hombre primitivo, del niño cuando enfrenta el universo.

MLT: Hablemos de su permanencia en las Galápagos. ¿La primera vez que usted viajó a las islas tuvo un propósito existencial?

EJI: No, yo siempre suelo contradecir esta idea general que la gente tiene de que yo fui a las Galápagos para hallar lo más profundo de mi propio ser en la soledad de las islas. No, yo fui con una finalidad muy concreta. Resulta que estaba ganando por el alcoholismo, tendría yo veinticuatro o veinticinco años, era ya prácticamente un dipsómano, me quedaba dormido en las calles, en las veredas, mi madre sufría terriblemente por mi alcoholismo. Al final, tras terminar mis estudios de Derecho, desconcertado porque tampoco tenía vocación por la carrera jurídica, me ocurrió irme a meter en Floreana, una isla con veintiséis habitantes de los cuales 19 eran niños, una soledad cósmica. Yo había sido hijo de familia, hijo único, muy mimado por mi madre. Entonces puse a prueba mis posibilidades vitales, me adapté perfectamente, gocé con el mar; el mar fue un deslumbramiento para mí, porque habiendo nacido aquí entre montañas, y habiéndome sentido un poco enjaulado por el cerco de las montañas, anhelé mucho el mar, porque siempre el mar es una especie de invitación para desbordarse y para ir fuera de los lugares donde uno ha tenido su hospedaje. Descubrí que era muy difícil escribir un poema sobre el mar a pesar de que estaba tan familiarizado con él en tantos años que viví allí, y de pronto noté que la razón era única: mientras la naturaleza necesita ser

dicha por el hombre, el mar no necesita que el hombre lo diga porque se dice él mismo. Este constante renovarse de las olas, el hecho de que el mar no es nunca el mismo, cambia a cada hora, cambia todos los días, es el mismo y nunca es el mismo, entonces eso me fascinó, y en el fondo yo pensé que la poesía debía ser algo así, una poesía que, manteniendo lo esencial, sin embargo, está renovándose todo el tiempo, buscando nuevas formas expresivas, creando nuevos lenguajes. El mar ha sido también uno de mis grandes maestros. Entonces, como decía, la permanencia en las Galápagos fue decisiva para mi vocación poética. Durante los dos años salí por primera vez, no tomé una cerveza, y cuando salí de pronto noté algo extrañísima que mientras antes tomaba unos tragos con los amigos, pero al día siguiente no tenía que continuar, o sea, que me había curado del alcoholismo, lo cual es siempre muy difícil. El alcoholismo es uno de los hábitos más nocivos y difíciles de extirpar, pero yo superé y naturalmente no he renunciado a expandirme con los grupos de amigos que he frecuentado, pero con una moderación única en el uso del alcohol.

MLT: ¿Usted volvió a las Galápagos después de esta primera estadía?

EJI: Yo volví, estuve en total cinco años, inclusive aproveché que había obtenido un título de abogado que me sirvió porque obtuve el nombramiento de juez provincial, pero yo fui en calidad de juez bajo la seguridad de que no había allí abogados, y que por lo tanto no iba a haber trabajo, así es que una especie de beca que me ofrecieron para que me dedicara a leer y a escribir durante ese año y medio que estuve de juez en San Cristóbal.

MLT: ¿Cuál es la vivencia más importante que marcó su vida de la permanencia en las Galápagos?

EJI: Hay un fenómeno muy curioso. Había, mejor dicho, porque han cambiado mucho las circunstancias, en la época en que Galápagos era el fin del mundo. Había una cosa muy curiosa, la extensión con que el hombre trata al ser humano respecto de los animales... Resulta que los animales marinos carecen de la capacidad de lamentarse cuando sufren el dolor que se les

irroga. Un pez es mudo, jamás se queja. El mar es simplemente silencioso y profundo, quizá por esa razón el hombre ejercita una crueldad terrible contra los animales, por el gozo perverso, cuando uno siente que ha picado un tiburón, de inmediato todo el mundo comienza a preparar cuchillos, arpones, y en cuanto sale el tiburón, todos le cae encima para cortarles las branquias para que se asfixie. Entonces todo eso es indudable que uno está ejerciendo una violencia terrible contra los animales indefensos que no se quejan, porque si uno patea a un perro o a un gato ladra o maúlla respectivamente, pero los seres marinos jamás se quejan. Y curiosamente esa misma violencia con que el hombre enfrenta las criaturas del mar enfrenta también con los seres humanos, entonces eso explica la brutalidad que tenían los crímenes que se cometían en las Galápagos, por una violencia desmedida, porque no se necesita para dar la muerte a alguien ejercitar semejante capacidad de fuerza y brutalidad. Esa es una de las cosas que más me marcó a mí, esa extensión que se hacía en el tratamiento a los seres humanos, el tratamiento que se daba a los animales. Una de las formas de experiencia de la muerte la tuve cabalmente a través de esos asesinatos que muchas veces se cometían. Quedaban un poco fuera de la ley, porque no había ley en Floreana, por ejemplo, la gente desaparecía simplemente y a los años daban con los cadáveres por ahí, pero nadie sabía quién le había dado muerte. Entonces ese anonimato de la muerte, llamémoslo así, es lo que ejerció una influencia terrible sobre mi concepción del mundo y de la vida.

MLT: ¿Hay una filosofía detrás de sus concepciones sobre el tiempo y sobre la vida?

EJI: Mis reflexiones sobre el tiempo surgieron precisamente en las Galápagos. En las islas todo es roca pelada, monda, y claro que no hay vegetación, pero las rocas son siempre idénticas, no hay cambio, ni sentido del cambio, ni sentido del tiempo, entonces uno vive el espacio, pero no el tiempo allá. El tiempo es algo exterior, no es como yo decía en un poema: como el veneno que nos insufla la serpiente y que se desparrama por todo el ser de uno, circula... Entonces no hay ese sentido del tiempo, sino solamente la inmensidad del espacio, el sentido de la eternidad,

de lo que nada cambia. Entonces reflexioné sobre el tiempo y a la final llegué a la certeza de que el tiempo es una creación del hombre, porque estas secciones que nosotros hemos establecido en un *continuum* que es el tiempo que llamamos presente, pasado y futuro, eso no tiene consistencia ontológica o filosófica, resulta que vivimos presente, pasado y futuro, todo. Yo tuve una experiencia muy bella allí. Un día me acuerdo, estaba afeitándome, me había dejado muchos días la barba, y de pronto al llegar hasta la barbilla, yo me dije, por qué tengo que afeitarme el otro lado, me voy a dejar así. Y salí así, claro, las pocas gentes que vivían en Floreana me vieron un poco extrañadas, y lo primero que dijeron era ya le está agarrando la isla a este loco. Lo curioso es que se volvió una moda en Floreana, siguiendo lo que yo había establecido. Entonces allí me di cuenta, porque me decía, mientras me estoy afeitando estoy pensando primero, por ejemplo en mi madre que estaba en el continente, sentía el rasguído de la cuchilla al pasar por la barba, eso era presente puro, lo de mi madre era pasado, y al mismo tiempo estaba pensando qué es lo que voy a hacer en cuanto termine de afeitarme porque tengo que ir a sacar un poco de langostas para comer, y claro eso ya era futuro, pero yo estaba viviendo simultáneamente las tres dimensiones del tiempo, entonces allí yo me di cuenta de que el tiempo es una concepción de la conciencia. Yo creo que los animales no tienen el sentido del tiempo porque no tienen conciencia.

MLT: Por lo que acaba de decir, su permanencia en las Galápagos influyó muchísimo en su poesía.

EJI: Sí, sí, indudable. Aprendí de Eliot que no hay posibilidad de realizar una poesía realmente significativa si no es a partir de una concepción perfectamente establecida del mundo y de la vida. Esa concepción la logré en las Galápagos y gracias a eso mi poesía empezó a cobrar cierto espesor, profundidad, porque antes había sido sensorial, muy sensual digamos, en cambio ya se empezaron a tratar problemas metafísicos como la soledad, la muerte, el tiempo. Todos esos temas que han sido reiterativos en mi poesía.

MLT: La violencia para los animales que mencionó anteriormente, ¿existe algún reflejo de eso en su poesía?

EJI: Yo creo que sí, sobre todo hay un poema que se escribió en un estado de indignación, cuando murió mi queridísimo amigo Manuel Muñoz Cueva, un narrador, un hombre inteligente, si no un mentor de nuestra generación, sí un compañero de ruta mayor, pero la vida con Manuel Muñoz fue muy dolorosa, desgarradora por su pobreza, hasta la ironía de que el acuerdo ministerial otorgándole una pensión, porque vivía en la indigencia, llegó el día en que se murió. Esa cosa me llenó de indignación y escribí un poema que se llama “Recordando a Manuel Muñoz”, que es un poema donde sale toda la violencia interior de la que soy capaz yo, una especie de protesta descarnada contra las formas de vida urbanas en nuestro país que hacen que los escritores tengan que enfrentar situaciones tan difíciles, y sin ninguna posibilidad de redención desde el punto de vista económico, si es que uno no ha tenido la prolijidad cuando menos de tener un poco de sentido práctico y obtener una profesión de la cual pueda vivir. Es imposible dedicarse a la literatura, y peor de la poesía, porque estimo que la narrativa se ha convertido en una mercancía, un escritor de éxito, pues tiene una carrera económica fulminante y fulgurante, pero los escritores de poesía estamos condenados siempre a padecer necesidades y si no hemos tenido, como dije, el sentido práctico de tener una profesión como yo la adquirí. Nunca ejercí la profesión de abogado, pero sí hice de la docencia mi vocación y mi realización. Terminé mis estudios en la Facultad de Filosofía y Letras y me dediqué exclusivamente al magisterio. He vivido muy limitadamente desde el punto de vista económico, pero en cambio tengo la absoluta evidencia de que me he realizado plenamente.

MLT: ¿Fue difícil para usted ser objetivo en la creación de *sollozo por pedro jara*?

EJI: Por supuesto, porque topé una especie de problema fundamental cuando empecé a borrar las posibilidades de ese poema porque yo tenía que ser absolutamente respetuoso con la muerte de mi hijo. Antes había afirmado que, frente a la muerte, el hombre prueba su libertad. El que pueda elegir su muerte y

cuándo quiere morir es el único animal que puede disponer de ella. Yo tenía que ser respetuoso con la decisión de mi hijo que se suicidó. Y entonces, en vez de escribir una elegía para lamentar su muerte, mejor lo que escribí fue una especie de homenaje a mi hijo por esa entereza con que sobrellevó la muerte. El poema es muy experimental, porque insisto, no se trataba de lamentarse por la muerte de un hijo, sino de crear una especie de gran templo en homenaje a mi hijo, y efectivamente, el poema tiene una calidad monumental, y lo curioso es que a pesar de lo experimental que es el poema, porque se tienta a la lectura de múltiples formas y maneras, cada vez, y en esto vuelvo sobre el mar, ese poema es exactamente como el mar, es siempre el mismo y siempre diferente. La escritura del poema me tomó casi dos años, y yo siempre he dicho jugando un poco con las palabras, solamente cuando algo está consumado puede ser ya consumido por el público si no, no. Entonces, por esa razón también yo he publicado muy de tarde en tarde. Mi primer silencio, llamémoslo así, se originó cuando yo tenía veintidós años, había escrito dos poemarios de los cuales me sentía totalmente avergonzado, no encontraba ninguno de los textos rescatables y una noche de bohemia con los amigos quemamos todos los ejemplares de esos dos poemarios. A partir de entonces me silencié, durante veinticinco años jamás publiqué nada, pero eso no quería decir que no estuviera trabajando. Todo el tiempo estaba escribiendo, decantando, y de pronto en Galápagos, retomé esos textos que me parecían tan torpes algunos de ellos, tan insuficientes y llenos de carencias, y me puse a trabajar nuevamente sobre esos textos y mejoraron notablemente, lo que noté es que había habido un poco de apresuramiento en la publicación y a partir de entonces solamente ya cuando yo creía que un poema no podía tocarse porque si se cambiaba una palabra, si se suprimía o se aumentaba, se perdía el equilibrio y se dañaba el poema, solamente entonces ya lo dejaba de trabajar, pero siempre he estado sobre los poemas trabajando años y años y de pronto a los diez años un poemario. No he tenido yo la suerte de ser un poeta abundante, sino un poeta que sobre todo ha visto la posibilidad de la excelencia en el trabajo, y entonces sólo he publicado lo que he tenido conciencia que está bien logrado.

MLT: ¿Por qué son temas de su poesía el amor, el dolor y la muerte?

EJI: Más que el amor, en mi poesía siempre ha dominado el erotismo. Recuerdo un poema que se llama “Añoranza y acto de amor” fue escrito en 1971 e inauguró una nueva línea de poesía erótica muy frontal, sin tapujos, sin cortapisas morales. Para entonces yo ya había llegado a la persuasión de que entre el hombre y el animal hay una diferencia fundamental. El sexo para el animal es puramente genital, sirve solamente para la procreación en último término, y si es que hay algo de placer en el orgasmo es lo que tienta al animal para la prolongación de la especie. En el hombre en cambio, lo genital ha desaparecido por completo, a nadie se le ocurre tener relaciones sexuales para procrear la especie, a lo que hemos llegado nosotros es al sexo como productor de placer, esa es una liberación que ha tenido el hombre en ese sentido, y en esa época en que se planteaban los problemas de la liberación sexual, yo empecé a utilizar el erotismo como una especie de herramienta de liberación del hombre y de un verdadero culto hacia el placer. Yo siempre he dicho no estoy aquí para lamentar, estoy aquí para gozar simplemente, creo que soy un animal terriblemente vital.

MLT: ¿Cree que usted ha sido la influencia para las nuevas generaciones que han continuado con la poesía erótica?

EJI: Por supuesto, en el poema que se llama “Al otro lado del tiempo” se aborda por primera vez, que sepa yo, en lengua española, ignoro si en la poesía en otras lenguas exista ese tema, pero cabalmente el sexo oral se plantea en este poema. Es curioso, el hombre fundamentalmente vive desviviéndose, en el único acto en donde no se desvive sino se concentra es cabalmente en el acto de amor, entonces no hay la posibilidad de que uno salga desde el campo de la conciencia plena y pura y se disuelva en el mundo como no sea a través del acto de amor, allí sí, yo diría que el orgasmo casi linda con la eternidad, pero claro, decir eternidad sabiendo que el hombre no lo es, es hablar de mortalidad, entonces vida y muerte están íntimamente conjugados en el acto sexual.

MLT: ¿En el ámbito internacional se ha difundido su poesía?

EJI: Bueno, se ha difundido muy poco. He tenido suerte, pero, pese a ser un poeta poco difundido, tengo traducciones a varios idiomas. Ahora, recibí una comunicación de la cancillería, que, en la ciudad de Chicago, el consulado de Ecuador va a hacer una edición bilingüe del *sollozo por pedro jara*, en traducción de Mercedes Mafla, una profesora de la Universidad de Utah. Se habían reunido un grupo de ecuatorianos, el cónsul, que es escritor de poesía; Juan Campoverde que es un excelente músico, que ha preparado una partitura sobre el *sollozo*... A la Universidad de Cuenca le han solicitado el envío de un documento sobre mi vida y mi obra que se filmó en la sección de audiovisuales de la Facultad de Filosofía y Letras, con todo eso van a hacer una presentación del *sollozo*... en edición bilingüe.

MLT: ¿Cómo ve usted la poesía ecuatoriana del siglo XX?

EJI: Ecuador ha aportado cifras decisivas en la poesía hispanoamericana, pero desgraciadamente el país ha sido un poco ingrato para sus creadores, no ha promocionado a sus escritores. Mientras en otros países, la mayor parte de quienes tienen a su cargo la cuestión de la asesoría cultural en las embajadas, son generalmente escritores, entre nosotros existen asesores militares, navales, en todas las embajadas, hasta en alguna vez topé con una especie de absurdo, había un agregado naval en Bolivia, representante del Ecuador, qué hacía allí, en la ciudad más alta de América, muy lejos del mar, porque no tiene ni salida al mar, pero así son los absurdos. Nunca se ha dado opción para que existan agregados culturales que difundan los valores creativos del país, por eso el Ecuador es poco conocido fuera del ámbito nacional y aún en el país se ignoran a sus escritores. Yo doy cinco nombres capitales: Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, César Dávila Andrade, Alfredo Gangotena, Jorge Enrique Adoum, yo creo que son cinco grandes poetas que están a la altura de cualquier buen poeta de otro país hispanoamericano, o inclusive están en mejores condiciones que los creadores españoles, que yo siempre creo que están a la soga, llevados detrás de los países hispanoamericanos.

MLT: ¿Y Efraín Jara?

EJI: Bueno, yo jamás he tenido la pretensión y no he usado nunca la denominación de poeta cuando me refiero a mi persona. Yo siempre hablo de mí como escritor de poesía, porque yo no soy el que tengo que afirmar si soy o no soy poeta, eso le toca a la crítica saber si es que soy o no poeta, nunca yo he utilizado el designativo de poeta.

MLT: ¿Para el siglo XXI cómo ve el futuro de la poesía?

EJI: Para la poesía, lo que es su peligro, es también su salvación, yo creo. Digo, el gran peligro de la literatura es que ya se ha convertido, sobre todo la narrativa, en mercancía. Entonces todo lo que está sujeto a la calidad de mercancía está sujeto a la ley de la oferta y la demanda. A un escritor que tiene cierto éxito las editoriales afamadas comienzan a publicarle. De pronto puede verse impelido a una situación de mucho relieve, e inclusive una bonanza económica. Los novelistas y los cuentistas sí tienen esa opción, pero también lo que pasa es que hay mucha tentación de empezar a hacer condescendencia con la masa, que es la consumidora de la narrativa. En cambio, ese peligro no hay para la poesía, la poesía no se va a convertir jamás en mercancía porque solamente es para un grupo elitista, nos guste o no nos guste a los escritores de poesía, tenemos que aceptar que la poesía es para pequeñas élites y nada más.

MLT: ¿Cuál cree usted que ha sido su aporte a la vida cultural del país?

EJI: Yo diría, por un lado mi experimentación poética en el campo de la creación y por otro lado, no es que me jacte, pero sí tengo que reconocer con objetividad que en el plano de la docencia preparé a un estupendo equipo de teóricos y críticos literarios que representan a escala nacional e internacional al país, quiero decir gentes tan valiosas como, el discípulo en quien tenía puestas todas mis complacencias, Alfonso Carrasco, que fue un excelente crítico, María Augusta Vintimilla, María Rosa Crespo, Oswaldo Encalada, Jorge Dávila, todos ellos han sido mis discípulos y como tales fueron sometidos al rigor y a la exigencia y como tal ellos han sabido hacer extensivo ese

rigor a sus alumnos. El rigor con el que se prepararon para la teoría y la crítica literaria, en cambio les castró totalmente para la creación.

He entregado mi vida a los estudiantes, y lo que yo he dicho en alguna oportunidad, la calidad de un alumno se prueba en su capacidad de ser mejor que el maestro, entonces yo sí creo que he creado unos críticos y teóricos mejores que yo.

MLT: Dentro de su creación poética, ¿hay un texto en especial que usted lo pueda considerar su favorito?

EJI: Lo que pasa es que no deja de haber ciertas adherencias afectivas porque están asociados ciertos textos a ciertos momentos de la vida de uno, y naturalmente son favoritos algunos, pero tengo la suficiente objetividad como para creer que quizá el texto más logrado sea *in memoriam*, esa elegía a mi amigo Luis Vega. Al margen de la amistad entrañable que nos unía, yo creo que es el poema mejor logrado por mí. *sollozo por pedro jara* siendo un buen poema, sin embargo, yo creo que todavía se puede ver a través de ciertas grietas y fisuras muy sutiles la experimentación, yo creo que eso no debe verse nunca cuando un poema está bien logrado.

MLT: ¿Es usted muy exigente con usted mismo?

EJI: Sí, muy exigente, indudablemente soy muy exigente, a eso obedece cabalmente el que yo no desperdicie el material, porque yo no rompo ni echo al tacho de basura lo que no está conseguido, porque yo sé que allí hay uno que otro relámpago que se puede rescatar y después incorporar a otro poema o a otro texto. La poesía es un trabajo, sobre todo, sobre el lenguaje, entonces no es una cuestión de espontaneidad, de segregación natural, no, no, no, es un trabajo denodado, un trabajo consciente, reflexivo, y naturalmente todo este material eruptivo que sale le va concediendo a uno la vida, ese material tiene que ser sometido a manipulación durante mucho tiempo hasta dejarle sin fisura alguna, y sobre todo, insisto, si se trata de un poema experimental no debe verse el experimentalismo, sino debe haberse convertido lo experimental en experiencia, puramente, sólo entonces creo que el poema es válido.

MLT: ¿Actualmente está trabajando en algún texto?

EJI: El último que trabajé, curiosamente lo terminé el día anterior al percance que sufrí. Es un texto que lo estaba trabajando por cuatro o cinco años. Es un texto diferente a lo que yo haya escrito antes, porque nunca he utilizado la poesía narrativa. Yo he sido un poeta lírico fundamentalmente. Un poema narrativo implica pues, un argumento, una línea argumental que decurre en el proceso creativo. Esta vez refiero una historia de amor, muy banal, pero clara, una experiencia maravillosa, porque yo había llegado a mis setenta años y de pronto me enamoré de una muchacha de dieciocho años, pero lo más grave es que fui correspondido por la chica, que me llegó a amar profundamente. Yo me daba cuenta de la situación grotesca, por la diferencia sideral de edades, entonces tuve que romper la relación, porque creo que no hay derecho a dañar la vida de una niña que está empezando a vivir, a hacer la vida con una persona que ya está de salida. De esa historia, bastante extraña, se perfiló en mi imaginación y comencé a escribir por fragmentos algunos episodios de este proceso amoroso. Curiosamente, mientras narraba las incidencias amorosas, de pronto aparecieron como una especie de película, todas mis obsesiones, mis temas reiterados casi obsesivos y de pronto empecé a simultanear las partes narrativas y las líricas que eran: el tiempo, la soledad, el sexo, la enfermedad, todos los temas socorridos por mí, que los iba desarrollando y completando. Por ejemplo, el poema es un poema experimental en el sentido de que, sobre todo, se hace referencia a la creación poética como tal, entonces el amor y la creación poética van paralelos. El poema es muy original narrando por pedazos y claro, el lector quiere saber cómo continúa el enamoramiento del viejo verde. Entonces el poema tiene unas calidades muy especiales y creo que es un poema muy novedoso, muy original y extenso porque sobrepasa las ochocientas líneas; de tal manera que es prácticamente un libro de poesía.

MLT: ¿Qué significa para usted ser candidato para el premio de Poesía Hispanoamericana Reina Sofía?

EJI: Bueno, afortunado por decir lo menos, nunca he creído yo en los relieves que uno puede tener a través de su ejercicio

poético. He trabajado silenciosamente, nunca he perseguido notoriedad. He sido un poeta muy marginal, que ha hecho su vida muy huidizamente, un poco al margen de la vida social: mis años en las Galápagos, mis años de soledad aquí. He vivido solo durante muchos años. Entonces yo diría que he rechazado muchas cosas que tal vez serían ambicionables para otros, pero no para mí. Por tres veces he repudiado el Premio Solano que otorga la Municipalidad de Cuenca, y lo he hecho con una razón, para mí, absolutamente justa. Resulta que se dio en alguna oportunidad la preseña Fray Vicente Solano a un escritor ya muerto. Y curiosamente, jamás se consideró siquiera darle esa preseña a César Dávila Andrade, el poeta más importante. En una entrevista yo dije que no lo aceptaría porque me parecía vergonzoso tener una preseña que le fue negada al más grande poeta que ha tenido Cuenca. He sido absolutamente consecuente en ese sentido. Si acepté el Premio Eugenio Espejo fue porque el señor Mahuad tuvo a bien dolarizar nuestra economía, y de esa dolarización perdí el pequeño capital que había ahorrado durante toda mi vida, y entonces creí que sería justo que me diera algunos millones en compensación de lo que yo había perdido y por eso acepté y lo dije públicamente que con eso se me estaba reparando el daño que se me había hecho económicamente.

EFRAÍN JARA IDROVO: ENTRE LA CREACIÓN Y LA CRÍTICA*

Luis Carlos Mussó

El embotellamiento del mediodía cuencano casi nos retrasa en nuestra cita con Efraín Jara Idrovo (Cuenca, 1926). Con las justas arribamos al piso 13 del edificio La Laguna, en el hotel Oro Verde. Pronto poblamos la sala, en el departamento del poeta. Lo encontramos despidiendo a una comitiva que lo ha informado del hallazgo de fragmentos de un viejo trabajo universitario suyo —ya sabremos de qué se trata—. Una perezosa columna de humo se eleva desde la pequeña brasa de su cigarrillo.

Luis Carlos Mussó: Efraín, remontémonos a su ingreso al mundo académico. Nunca ha ladrado en usted el animal jurídico, nos ha dicho.

Efraín Jara Idrovo: La *praxis* exigía que las tesis fueran elaboradas a base de los códigos de derecho positivo; yo fui a averiguar, hice un descubrimiento que me salvó de algo engorroso. Les recordé que la facultad se definía como de Jurisprudencia

* Texto publicado en *La orilla memoriosa. Diálogo con la poesía ecuatoriana*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 2017, pp. 19-24.

y Ciencias Sociales, y que, por ende, podía trabajar tales disciplinas, incluso la metafísica. Por supuesto que la protestaron, pero les dije que era válida mi investigación sobre la religión desde el punto de vista sociológico. Gracias a eso pude hacer una tesis que no tenía que ver nada con el derecho, pues siempre lo odié. Salió una tesis bastante enjundia, resultó un buen trabajo que incluso quisieron publicar¹⁸, pero solo la hice en el proceso de pagar la deuda con la universidad. Hace años cité a pocos amigos a tomar unos tragos. Ya avanzados, uno de ellos me preguntó el porqué del festejo. Y les dije que ese día se cumplían precisamente 50 años de no haber ejercido la profesión de abogado (risas suyas, nuestras).

LCM: ¿Cuánta importancia se les ha ofrecido a los estudios lingüísticos en nuestro medio? ¿Es la crítica la pata de la que cojea nuestra producción?

EJI: Medité sobre el hecho de que buena parte de los poetas representativos en Hispanoamérica era gente profesionalizada en el campo de la lengua y sus estudios. E inclusive con poetas que no eran lingüistas, pero guardaban cierta familiaridad con esta disciplina a través de sus lecturas, como Octavio Paz que, si bien no hizo estudios sistemáticos, fue entre otras cosas amigo de Roman Jakobson, y departían las necesidades de un sustento teórico fundado en la lingüística para la obtención de una poética. No hay posibilidad de plantearse una poética si no se domina el instrumento expresivo, el lenguaje. Diría que hay una tendencia a no concebir la poesía en abstracto. Realmente la poesía es una abstracción en último término, pero aquello a lo que uno se enfrenta no es la poesía, sino el poema en concreto, que es el trabajo realizado a través del lenguaje.

La persuasión de que es imposible hacer un trabajo realmente meritorio en el campo de la creación sin una buena formación, es lo que me llevó a profundizar mis estudios en la Facultad de Filosofía, donde tuve la ventaja de tener profesores excelentes.

¹⁸ Efraín Jara Idrovo se refiere al trabajo titulado *La religión: una aventura metafísica del hombre*, Tesis previa a la obtención del grado de Doctor en Jurisprudencia, Cuenca, Ecuador, 1949. (Nota del Editor).

LCM: ¿Qué descubrimientos hizo al asumir los estudios regulares en filosofía?

EJI: La Facultad era inicialmente de Filosofía y Letras, y era para darle salida profesional e inquietar a los jóvenes para que tomaran estudios allí, se optó necesariamente por darles una salida profesional: la de convertirse, modestamente, en profesores de secundaria. Por supuesto que los alumnos que tomaron relieve pasaron a la docencia universitaria, entre ellos yo. Tuve la suerte después de haber hecho mis estudios con Luis Fradejas y contar, entre otras, con la valiosa amistad de Wolf Hollerbach, profesor de alemán muy teutón en cuanto a la exigencia, pues los estudios con él eran sumamente rigurosos. Dominaba las románicas, el latín y el griego. Iba a ser tachado al terminar la dictadura militar; prefirió, antes, irse voluntariamente. Fue una gran pérdida para la universidad.

LCM: ¿Qué hay con la glosa literaria?

EJI: La crítica no tiene sentido sin difusión coherente. No debe quedarse en la formación de profesionales y académicos, sino hallar espacios y llegar a los lectores. De ahí que, cuando hemos estado a cargo de instituciones, como la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, o la Facultad de Filosofía, hemos propiciado estos espacios. Por ejemplo, *El Guacamayo y la Serpiente*, revista que permitía acceder a lingüistas, estudiosos sean catedráticos o alumnos, en sus pronunciamientos sobre un libro en particular, o sobre la obra en general de escritores de alcance universal o nacional.

LCM: Hemos revisado el contexto crítico, pero ¿y el creativo?

EJI: El conocimiento profundizado del lenguaje permitía hasta cierto punto que uno buscara salidas experimentales para la poesía, lógicamente con bases teóricas, que respondía a necesidades expresivas. Entre nosotros, lo general era la familiarización con los viejos modelos clásicos y románticos que habían dominado en el campo de la creatividad literaria. Los jóvenes leían a los que la tradición recogía como los más valiosos, y procuraban imitarlos hasta encontrar su voz propia. Pero yo creo

que eso no era suficiente. De hecho, la cuencana era una poesía paupérrima. Los viejos patriarcas como Remigio Crespo, Honorato Vázquez, seguían los modelos tradicionales, y no aportaron absolutamente nada. Un proceso distinto al de, por ejemplo, César Dávila Andrade. Y luego los de Jacinto Cordero, Eugenio Moreno, Hugo Salazar. Y más tarde, Rubén Astudillo.

LCM: ¿Hacia dónde, ese salto?

EJI: Lo importante es recibir la poesía y devolverla, transfigurada, en otra cosa completamente diferente a aquello a lo que nos habíamos acostumbrado. Y eso solo se puede hacer mediante la experimentación, que no tiene que aparecer en el trabajo poético, sino que debe convertirse más bien en experiencia poética. Solo así la experimentación es válida.

LCM: ¿A qué se debe esa medida tan suya en cuanto a la publicación?

EJI: Publiqué dos cuadernillos iniciales en la poesía: *Tránsito en la ceniza* (1947) y *Rostro de la ausencia* (1948), y recibí una crítica despiadada de Alejandro Carrión, que en esos tiempos era la figura más prominente de la crítica. Cuando tomé conciencia –ya estaban publicados–, vi que eran demasiado titubeantes, llenos de influencias, y me adelanté. Antes de que Carrión publicara ese artículo terrible contra mi iniciación poética, en una noche de orgía con los amigos, quemamos todos los ejemplares de los poemarios. Y durante 25 años no publiqué absolutamente nada de 1948 a 1973. Sin embargo, seguía escribiendo, y de vez en cuando quedaba un poema que, con una autocrítica muy rigurosa, permitía que siguiera con vida. Cuando empecé mis búsquedas formales, fui de acuerdo con una nueva poética, con influencia de teóricos como los formalistas rusos, como autores de la estilística que cabalmente coincidió con mis primeros años, y después el estructuralismo. Todas esas corrientes fueron siendo introducidas dentro de mi experimentación poética. Y más adelante, en especial, la estética de la recepción. Aunque pertenecí un tiempo al Partido Comunista, la estética marxista no dejó su lacra en mi obra. Seguí, más bien, el estructuralismo, que era lo opuesto. Siempre mi obra ha estado en función de la

aparición de nuevas corrientes teóricas, procurando aprovechar las conquistas, descubrimientos de estas otras tendencias, para darle mayor incentivo y riqueza a mi poesía. He sido muy parco para editar los poemas: generalmente, entre un libro y otro hay muchos años.

LCM: ¿Qué lo empujó a publicar nuevamente?

EJI: Publiqué en 1973 2 *poemas*, con extenso prólogo de Alfonso Carrasco. Incluía “La balada de la hija y las profundas evidencias” y “Añoranza y acto de amor”. Reunía dos momentos de mi creatividad, “Balada de la hija y las profundas evidencias” se apegaba a formas métricas muy ceñidas. En “Añoranza y acto de amor”, en cambio, rompo con las formas tradicionales, con escritura libérrima en que el ritmo no es acústico, sino ideológico, sintáctico; es el desenvolvimiento del pensamiento realmente el que marca el ritmo (aquí, uso ese método rítmico). A partir de entonces, pienso que el tiempo cada vez resulta más acuciante; a pesar de eso, me han gustado los formatos grandes –a veces un poema toma todo un libro–. Tengo, además, la impresión de que la poesía padece de orfandad de lectores. No veo con qué otra cosa compararla sino con la filosofía: así como se leen entre ellos, está pasando también entre los poetas. Si la poesía amerita, después de haber tocado estratos profundos de la conciencia, y si es del gusto del lector, qué mejor. Pero si no, de todas formas, no se puede hacer concesiones. El primer receptor, el lector modelo es uno mismo. A partir de entonces fui aumentando el nivel de experimentación hasta que busqué formas nuevas, coloquiales. Mi poesía ha sido rica en metáforas e imágenes, aunque luego su tropología han casi desaparecido, y han sido después textos poéticos desnudos de toda ornamentación. Entre ellos, el lenguaje se defiende por sí mismo.

LCM: ¿Qué queda de esos años de militancia política?

EJI: Sigo siendo fiel a la extrema izquierda; no he modificado mi tesis ideológica. Pero me he apartado totalmente de la política: por más de 15 años, desde la presidencia de Durán Ballén dejé de votar siquiera. Ya no tenía obligación, porque había sobrepasado la edad de obligatoriedad del voto. Con este gobierno

volví a hacerlo; pienso que, de alguna manera, está haciendo una obra valiosa. Por primera vez, en lugar de ir exclusivamente a los bolsillos de la oligarquía costeña, el presupuesto va también a pobres e incapacitados.

LCM: ¿Su proyecto lírico encajaba en la poesía que se escribía en nuestra lengua?

EJI: Creo que mi proyecto es muy personal, tanto que fuera de las influencias que yo mismo he anotado, los que han ahondado en mi obra no han probado a rastrearlas, y es que uno tiene la marca de todas las lecturas. El hecho es que esas lecturas se transformen, y sean absorbidas sin dejar rastros de las fuentes. Ezra Pound decía que el problema de las influencias no es tenerlas –porque todos las tenemos–, sino en que tener las mejores posibles. Si uno imita a un poeta de relieve, algo quedará. Cuando uno llega a cierta elaboración poética tan individual que aun las influencias pasan por el filtro de uno mismo: se vuelven parte orgánica de la obra personal.

LCM: Hay dos poemas que resultan emblemáticos en su obra. Se trata de *sollozo por pedro jara* y “El almuerzo del solitario” ...

EJI: El primero de esos poemas lo escribí desde la contemplación del dolor, no desde el dolor. He indicado en las notas que acompañan al poema, que en *sollozo por pedro jara* las fuentes son especialmente formas musicales que guardan vecindad con el estructuralismo, y también con un tipo de música, formalista, sobre todo. Los valores musicales priman sobre las adherencias afectivas. Las influencias están allí: Olivier Messiaen, Stockhausen. Y en el campo de la poesía, diría que este poema prácticamente no tiene antecedentes: se imbrican poesía experimental y electroacústica. Es elaboración propia. A pesar del trabajo minucioso, no pierde su impacto emocional. Creo que deja al descubierto el hecho de que la experimentación no es la búsqueda de nuevas formas expresivas, sino el goce estético del poema es el que llama al interés del público lector. Desaparece la experimentación, queda la experiencia.

“El almuerzo del solitario” reflexiona bajo la filosofía existencial, de la que he sido adepto ferviente, especialmente pienso en aquello de Heidegger que somos un “ser para la muerte” y que ha influido sobre esos y otros poemas mayores míos, a los que llamo de extensión sostenida. Fue una época en que maduré poéticamente, rendí los frutos que toda madurez trae consigo y, claro, no se puede sostener el nivel poético cuando uno ha alcanzado un nivel bastante ambicioso. Uno empieza a notar repeticiones, insistencia en temas y formas, la creatividad no es una circunferencia en la que todos los puntos coinciden con el centro. Más bien, es parábola con subida, coronamiento y caída, como la trayectoria de todo creador. Pienso en la filosofía de la vida –Nietzsche, Dilthey–, antecedente del existencialismo, y donde se cuestiona el concepto de la existencia. Debo responder que, entre lo peculiar o lo genérico, lo que más influye en uno es el individuo concreto. A cada instante, uno muere y resucita, porque como bien marca Heidegger –ya que el tiempo es puntual–, se es totalmente diferente a cada momento. “El almuerzo del solitario” es postura frente a los cambios vertiginosos que vive el hombre moderno. Mientras hace su almuerzo, la voz medita sobre todos estos cambios. Entran las vivencias posibles y debido a eso, se producen los cambios de tema: a veces, un verso no tiene nada que ver con el precedente, ni con el siguiente. Son instantes aislados, minutos, segundos, que en el fondo grafican la manera en que el tiempo se desenvuelve: ya no circularmente como pensaban los griegos, ni lineal, sino de manera puntual.

LCM: Usted viaja a las Galápagos, en parte para alejarse de una bohemia extrema.

EJI: Galápagos ha sido determinante en mi vida y mi creación poética. Si yo buscara la relación entre la búsqueda expresiva de la poesía y las labores de pesca de la isla Floreana –que es donde viví la mayor parte del tiempo–, diría que el pescador está acostumbrado a ejercer, sin perturbarse, una violencia monstruosa y brutal con los animales marinos, que no se quejan: el pez, el pulpo, el cangrejo. Yo me acordaba de los formalistas rusos, que afirmaban que la poesía era una forma de violencia organizada del lenguaje: contra los principios del lenguaje, rompe

la sintaxis, el relieve de las palabras, las modifica morfológicamente, altera los valores; los sustantivos –que son generadores de sustancia, de una consistencia concreta– se convierten en cualidad y pasamos del sustantivo al adjetivo. O sea, con toda arbitrariedad, ejercemos otro tipo de violencia: se crea un segundo lenguaje sobre la base de la lengua de comunicación cotidiana. Uno debe fijarse deliberadamente en la creatividad, que es una cultura de funciones y formas. Galápagos creó en mí tal condición: la de que hay que romper, fracturar el lenguaje y, solamente con esos fragmentos ya aparentemente inútiles, volver a crear un lenguaje poético.

LCM: ¿Qué significó ese volver a formas clásicas de finales de los noventa, como los sonetos que leemos en *Los rostros de Eros*, de 1997?

EJI: Sin embargo, notarás que son sonetos especiales, carecen de rima. Del soneto, simplemente tomo la estructura. Literalmente cumplo lo que pide Lope de Vega cuando nos dice, tomando la clásica forma: “Catorce versos dicen que es soneto...” en la lengua española, tenemos 14 versos divididos en dos cuartetos y dos tercetos; incluso en forma gráfica podemos identificar un soneto. Pero en la inglesa, los 14 versos aparecen a veces en *continuum*. Ya desde Leopoldo Lugones, y sobre todo con Neruda, vimos que la rima era una carga demasiado pesada, y que para hacerlo más espontáneo y flexible, se podía suprimir.

LCM: ¿Y en cuanto a los contenidos, lo que subyace en estos poemas?

EJI: Por primera vez haré esta afirmación: después de mi etapa experimental, había dejado casi por completo de vivir. A comienzos de los ochenta, me di cuenta de que había dejado a un lado la realización de mi vida, entregado exclusivamente a la cátedra, la creatividad y el estudio de teoría y crítica literaria. De pronto tuve una conmoción; supe que algo requería de mí, a fin de no perder los últimos años que me quedaban, y que debía empaparme de vida sin abandonar la escritura. Sobre todo, me dediqué a amar –no lo había hecho nunca–. Cuando los muchachos tenían sus novias, yo ya era dipsómano y tenía solo acceso

a prostitutas, cantineras. Y cuando hice mi vida después de volver de las Galápagos, me casé, me sentía vacío, con una vida incompleta. De pronto este furor vital me pudo, al final de mis cincuenta y comienzo de mis sesenta años. Despilfarré mi vida, en una época de desenfreno erótico, en una existencia que perdió la rigurosidad con que había desarrollado trabajo y cátedra. En lo único que pensaba era en jubilarme lo más pronto posible. En esa época empiezo a escribir poemas menos extensos, de corte coloquial. Los sonetos, en cambio, son extremadamente formales en el uso del endecasílabo y, sobre todo, su logro es de carácter rítmico. Y es que no hay posibilidad de poesía sin ritmo; esa es una de las equivocaciones de los jóvenes de ahora. No se trata de cortar la prosa, pues el resultado no es siquiera un verso: recordemos que se sigue el recorrido de la yunta cuando se está arando, y he ahí por qué no puede haber una estrofa de un solo verso. El dístico es la forma estrófica más reducida, pues va en ese ir y venir. El ritmo es imprescindible y no se puede quebrar la prosa de manera arbitraria, porque no se logra ni una línea, porque hasta una línea debe ser melódica.

LCM: ¿Qué mirada es la ideal en cuanto al poema?

EJI: Yo también he ejercido la crítica, por ejemplo, un estudio sobre el padre Aguirre, o aquel trabajo de investigación sobre la Isla del Gallo¹⁹, buenos modelos de lo que podríamos llamar una crítica lingüística. La crítica es examen y prospección. En general se ha desplegado sobre obras ya realizadas, pero lo que no ha hecho y se entiende ahora como forzoso, es abrir nuevas líneas de creación para orientar al escritor. Una crítica de este tipo, altamente creativa, es la de Dámaso Alonso en la época de la estilística, abre posibilidades, caminos de indagación y enriquece la propia obra. Obliga a que el creador sea consciente de su propia creación. Si alguien pregunta al poeta sobre tal imagen hermosa, suele obtenerse un “no sé, me salió así”. Puede aceptarse una respuesta similar, pero tal actitud no puede ser

¹⁹ Investigación publicada con el nombre “Cuarteta de la Isla del Gallo”, en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 15, noviembre de 1977, pp. 3-33. Se incluye en el Tomo II de la *Obra reunida*. (Nota del Editor).

sistemática: uno debe desencadenarlo todo, y aplicar la crítica a la propia creación.

LCM: ¿Qué nos espera de su escritura, Efraín?

EJI: Será un libro diferente. Sufrí un derrame y quedé con una lesión que me hace muy difícil escribir y leer. Mi vista es perfecta para la vida de relación, salgo a hacer mis urgencias, camino por la ciudad, de parto con la gente. Tengo a una persona que me lee, formulo el poema mientras me doy las vueltas acuciado por el insomnio, y voy elaborando poemas cortos, aforísticos. El aforismo tiene una estructura muy especial, a esta fórmula se la ha llamado “astillas del pensamiento”, no son solamente eso, sino poemas sensoriales en unos casos, el desarrollo de una imagen llevada a sus extremos, algo de indagaciones del mundo interior, de carácter filosófico, lo importante es que he sido despiadado, y aunque he escrito muchos solo les daré espacio a 30 de estos textos. Se llama *Analogías y contraposiciones*, un poco abstracto pero que define perfectamente: paradojas, una serie de y algunos sonetos más. Nunca estuve de acuerdo del todo con los sonetos porque es de lo único que se me pasó, no los trabajé y siempre tuve culpabilidad de haberlos publicado prematuramente. Así es que voy a incluir una nueva selección de esos sonetos reajustados al máximo, y creo que ahora sí están a mi satisfacción, pues creo que he dejado mucho que desear en su edición inicial.

LCM: ¿Qué es, entonces, la poesía?

EJI: Crear un lenguaje. Sobre el lenguaje de la comunicación, tejemos el tapiz de la lengua poética. Lo importante es que uno debe saber cuándo es consciente y cuándo es mejor ser inconsciente, y dejar que poetice el propio lenguaje. Los surrealistas le llamaban escritura automática, yo le diría lenguaje intempestivo, pues uno trabaja con el lenguaje, pero de vez en cuando deja filtros, y se desencadenan metáforas sin que uno tenga arte ni parte, como no sea el de dejar encauzarse al lenguaje. No es que uno ha formulado los límites entre el plano real y el imaginario y en la conciencia de ambos, produzco la imagen. Hay metáforas que son vivencia pura y no elaboración.

Por ejemplo, yo decía que se corta las arterias: asó es el rayo, y eso no ha sido elaborado, sino vivido por el lenguaje. Lo mismo que la aprehensión del instante, en su dinámica y estática. Cuando acaba la peonza por dormirse, girando inmóvil, como decíamos cuando éramos niños.

★

Efraín pide otro cigarro, se levanta de su sofá y nos conduce a su biblioteca, a unos pasos. La charla se metamorfosea. Nos dirige entre ordenadas ménsulas y pasa revista a volúmenes de lingüística, artes plásticas, historia. Y literatura, siempre la literatura.

LAS EVIDENCIAS DEL MUNDO DE EFRAÍN JARA IDROVO*

Edwin Madrid

Efraín Jara Idrovo (Cuenca, 1926). Sin duda el mayor poeta vivo del Ecuador, es un nombre muy respetado en el ámbito nacional; su labor de catedrático, crítico y poeta es reconocida en el ambiente de las universidades y de las letras ecuatorianas. Dueño de una potente obra poética desdoblada en poemas sostenidos hasta llegar al relámpago del epigrama. Nunca se ha creído el excelso poeta que es, lo que le ha valido cierto apego de los más jóvenes que ven en él un poeta a seguir.

Esa mañana llegó al aeropuerto de Quito con traje azul impecable, sus cabellos blancos-plata relucían con el fulgor del sol. Estaba preocupado porque el día anterior había perdido sus lentes en la inauguración de las Fiestas de Cuenca, me pidió que copiara sus poemas en letra gigante para poder leerlos con sus gafas antiguas. Como eso no era problema, lo calmé inmediatamente y nos dirigimos al sitio donde se hospedaría.

* Texto publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, revista cultural publicada en la actualidad por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid, n.º 724, octubre de 2010, pp. 93-110.

Después de registrarse, desayunamos y paseamos. Su lectura de poesía en la universidad estaba fijada para las 18:30. Entonces almorzamos, tomamos café y conversamos de sus obsesiones estrictamente literarias, pero también de su etapa de borracho, de su especulación con el dinero, de su derrame cerebral, de su silencio literario de 25 años, del suicidio de su hijo, de su autoexilio en las Islas Galápagos, de lo viejo verde que todavía se siente, de la reticencia a publicar sus poemas y a conceder entrevistas, de las feas ediciones de sus libros, de sus “caquitas de mosca”, del riesgo que no asumen los poetas ecuatorianos, de su visión de que toda circunstancia es poetizable. Para mí fue una lección de vida la que sostuvo en este diálogo.

Edwin Madrid: Todos los poetas tienen un concepto de la poesía. Me gustaría que hables del tuyo y si fue cambiando a lo largo de tu trayectoria.

Efraín Jara Idrovo: Llegué un poco tarde a la poesía. Inicialmente, en el último año de bachillerato, escribía prosa narrativa, pero el conocimiento de los textos de Jorge Carrera Andrade fue decisivo para empezar a escribir poemas.

Por otro lado, todo mi grupo generacional era de poetas. Hay un poema que fue determinante en mi lectura para entregarme al trabajo poético: “La vida perfecta”. El primer poema que leí con emoción realmente devota a Carrera Andrade y en el que, de pronto, vi que era un instrumento muy idóneo para sacar fuera de mí las precipitaciones y ese légame tan sutil de la conciencia. Carrera Andrade, con esa legitimidad tan notoria, tan sensual, construyó un texto donde los sentimientos entran en la obligación de abrirse para poder recibir el texto, pues son poemas muy sensoriales (los de Carrera Andrade) y entran, sobre todo, por los sentidos.

Naturalmente, las primeras influencias fueron de poetas ecuatorianos, debido a que Cuenca estaba un poco aislada y cerrada convencionalmente y, por lo mismo, prevalecía una tradición versificadora muy hueca por un lado y, por otro, cerrada totalmente al canon dominante de esa época.

EM: ¿Recuerdas cuál era ese canon en Cuenca?

EJI: Claro, era la de la poesía bucólica, la poesía mariana y una poesía de acta religiosa. Pero los poetas que me abrieron el horizonte fueron César Dávila Andrade, especialmente porque abordaba las zonas oscuras del ser humano, y Jorge Carrera Andrade con la riqueza extraordinaria de la variedad y diversidad de las cosas del mundo.

EM: ¿Tú compartiste personalmente con ellos?

EJI: Conocí a Jorge Carrera Andrade en una ocasión que estuve en Quito, di una charla sobre el tema de la muerte en Heidegger; yo era estudiante de la Facultad de Filosofía, tuve el gusto de conocerlo cuando él estaba a cargo de la Presidencia de la Casa de la Cultura, donde realicé esa charla. Y con César Dávila Andrade tuve una hermandad y una amistad muy estrechas. Yo, entonces, era aficionado al marxismo y la cuestión esotérica que absorbía a César Dávila no se enraizaba en mis preocupaciones y nunca hablamos de las divergencias que nos separaban. Con él aprendí una de las cosas más persistentes en mi vida, mi inclinación por el alcohol. Pero César también me abrió a lecturas metafísicas y con él conecté con la frase de Eliot que había leído y que decía que no es posible llegar a una verdadera poesía representativa si no se decanta una visión del mundo y de la vida personal, que sirva de trasfondo para conceptualizar la poesía. Terminé mi carrera de abogado y me dediqué a ahondar en la filosofía y a estudiar a Heidegger y, cuando me fui a las Galápagos, fue uno de mis autores de cabecera, una lectura difícil y compleja.

EM: ¿Pero no vas a las Galápagos porque quieres leer a Heidegger o sí?

EJI: Claro que no, seré muy honesto, fui porque llegué a un punto en el que mi propensión al alcohol se manifestó peligrosa, me quedaba dormido en las aceras de cualquier lado de Cuenca, por ello tomé la resolución desesperada de irme a las Galápagos. En una isla de veintiséis habitantes, en una época en que se sobrevivía poniéndose al tanto de todo, cada cuatro meses, uno iba perdiendo el interés de lo que sucedía en el mundo, porque estaba dedicado a profundizar en su propia vida.

EM: Se podría decir entonces, mirando tu vida en las Galápagos, que eres algo así como el iniciador de la doble AA (Alcohólicos Anónimos) en Ecuador.

EJI: Efectivamente, porque alrededor de cinco años no probé ni una cerveza. Había destilaciones de alcohol de naranja en la Isla Floreana, pero jamás las probé. Y luego de dos años, cuando salí de las Galápagos, curiosamente, los amigos que me estaban esperando para festejar el regreso, me invitaron a unos tragos y acepté un poco a regañadientes. Al día siguiente ya no sentí la avidez de continuar la ebriedad y sin darme cuenta ni tener mucha conciencia en ese campo, había dejado atrás el alcohol y me sentía feliz de abrir la posibilidad de ser un bebedor social, de fin de semana, y no de esas largas borracheras que a veces duraban quince o veinte días en alcohol.

EM: ¿Y qué es lo que escribes allí, en la isla?

EJI: Bueno, en la isla, no escribí nada, porque estaba preocupado en vivir. Era una vida enérgica, dinámica y la escritura quedó de lado. Pero todos me han dicho que por qué no escribí en las islas una memoria o un diario, y les he respondido que no tenía la necesidad de eso, porque yo mantenía una correspondencia²⁰ muy estrecha y fuerte con una cantidad de amigos y amigas de Cuenca, y allí en las cartas iba consignando lo que día a día vivía y la progresión de mi espíritu de esa búsqueda espiritual que me permitiera vertebrar la concepción del mundo que yo mismo me exigía en aquella época. Ahora que he empezado a recolectar esas cartas de manos de sus destinatarios, resulta que van para unas doscientas páginas, esas cartas kilométricas que escribí. Claro, como el barco llegaba cada cuatro meses, pues tenía tiempo infinito para escribir cartas largas.

²⁰ Correspondencia incluida en el Tomo II de esta edición, donde se pueden apreciar las preocupaciones y reflexiones de Efraín Jara Idrovo sobre la palabra 'poética', la soledad, lo cotidiano, la vida y la muerte. (*Nota del Editor*).

EM: Sin embargo, hay estudiosos que miran, en un buen grupo de tus poemas, ese paisaje volcánico de las Galápagos como parte espiritual de tu poesía.

EJI: Decía en alguna ocasión que la violencia ejercitada por los seres humanos sobre los animales del mundo del silencio. Curiosamente los animales marinos no se quejan y uno nota que está extremando la violencia contra los animales y con el pasar de los días descubrí también que esa violencia se hace extensiva a los otros seres humanos. En la Isla Floreana esa violencia, en mis lecturas de los formalistas rusos, que indican que la poesía es una violencia contra el lenguaje de comunicación, para mí era un instrumento idóneo para sacar a la luz esas precipitaciones tan sutiles de la conciencia, entonces la violencia contra el lenguaje entró con mi poesía experimental precisamente.

EM: Luego de esos años en las islas ¿qué pasó?

EJI: Intenté mis primeros textos con la desarticulación de la sintaxis, una remodelación morfológica de las formas de las palabras, la ambigüedad semántica ya comenzó a nacer allí; yo para entonces había sido estudiante de filosofía y ya en el tercer curso abandoné mis estudios y me fui a las Galápagos. Luego, cuando terminé mi estadía en las islas, que en la primera ocasión duró cinco años, regresé a mis estudios y terminé mi carrera y me hice cargo de la cátedra de lengua española y dictaba también teoría literaria en la Universidad de Cuenca. Fue decisiva realmente mi permanencia en las Galápagos.

EM: ¿Cuándo aparece tu primer libro de poesía?

EJI: Bueno, lo que pasa es que yo había publicado un primer libro de poesía cuando tenía veinte años y otro cuando tenía veintiuno. Y estaba tan descontento de ellos por titubeantes, por precarios que, en una noche de bohemia, con un grupo de amigos quemamos toda la existencia de volúmenes de los dos poemarios y como no guardaba archivo ni memoria, no volví a preocuparme nunca más por esa poesía.

EM: ¿Recuerdas los nombres de esos primeros libritos?

EJI: Sí claro, el primero se titulaba *Tránsito en la ceniza* (1947) y el otro se llamaba *Rostro de la ausencia* (1948).

EM: Quemaste estos y luego...

EJI: Luego me silencié durante veinticinco años. Porque precisamente pensé que los textos debían madurar lo suficiente y que solo así serían consumidos por el público, una vez madurados. Para mí había sido demasiado prematura la publicación de esos dos poemarios y me arrepentí de ello. Pues solamente veinticinco años después aparecieron 2 *poemas* (1973): “Balada de la hija y las profundas evidencias” y “Añoranza y acto de amor” (1971), pertenecientes a dos etapas, la una donde se destacaba mi inclinación por lo tradicional con formas endecasilábicas y los versos alejandrinos; y la otra de ruptura total de los elementos rítmicos tradicionales, rompiendo la repetición de las terminaciones en las rimas, la distribución periódica de los acentos y todos esos elementos. Dejé de lado la rima, pero mantuve las formas métricas tradicionales. Lo hice experimentalmente para romperlo todo. Fue mi primera tentativa para buscar una expresión propia.

EM: Precisamente, en esa búsqueda de una expresión propia, tu poesía no logra alejarte de esas formas donde se estudia la estructura misma del ritmo del poema.

EJI: Sí, lo que pasa es lo que sostiene Erich Kähler, podríamos decir que la forma es la manifestación de la estructura, por lo tanto, solo lo que está estructurado tiene forma; entonces ante una afirmación tan rotunda decidí empezar a trabajar en el sentido de reordenar el lenguaje, el lenguaje que sirve fundamentalmente para la comunicación, la expresión y el conocimiento de las necesidades inmediatas y prácticas. Pero claro, el lenguaje poético aspira, sobre todo, a potenciar sus características expresivas y estéticas.

EM: ¿Pero esas necesidades te vienen porque estás preocupado por los estudios académicos, luego por la cátedra y, claro, estás leyendo a los formalistas rusos y también están Mallarmé y Valéry fundamentales en la visión de tu poesía?

EJI: La búsqueda del lenguaje poético fue mi tarea fundamental. Una expresión inalienable y reconocible de inmediato, uno aspira a que se lean dos líneas de un poema y se reconozca que es fulano de tal porque tiene unas características tan definidas; es decir, lograr una manera única de transmitir las vivencias. Claro, la búsqueda del estilo, de la estructura de la lengua poética fueron mis principales inquietudes. Es la época justamente de los poemas más representativos de mi obra empezando por “Añoranza y acto de amor” (1971) y terminando con un poema extenso que para mí tiene unas características especiales su nombre es “Recordando a Manuel Muñoz”. Este poema, como otros elegíacos, mira sobre todo a que mientras estamos vivos no entendemos la experiencia de la muerte. Es un hecho desconsolador que hace que, al no poder tener una opción para una indagación del conocimiento de la muerte, se apele a la muerte no a la de uno, sino a la muerte de los otros. Por eso ese carácter de poesía elegíaca en muchos de los poemas extensos que he escrito, por ejemplo, en *in memoriam* (1979), u otro a mi propio hijo; trato de indagar sobre este tema.

EM: Justamente, uno de tus textos más celebrados es *sollozo por pedro jara*, háblanos de este poema, ¿allí alcanzas la elegía que querías cantarle a tu hijo?

EJI: Bueno, quiero aclarar que aparentemente *sollozo por pedro jara* (1978) es una elegía, porque fue escrita para lamentar la muerte de mi hijo. Pero, al final, yo tenía que ser respetuoso de su decisión de salirse de la vida, tenía que respetar eso. Creo que solo frente a la muerte se puede ver la libertad del hombre. El hecho de dirigir el momento y la manera como uno quiere morir, creo que solo es posible porque el hombre es un ser libérrimo. Yo no quería lamentar tanto la muerte de él, tanto como ofrecerle un homenaje, diría; esa fue la finalidad realmente. Por eso no tiene un carácter de lamentación, y es un poema que entre todo

lo que escribí, es el que mayor adherencia sentimental encuentra en mi persona, quizá por eso no creo, que poéticamente, yo piense que es el mejor. Todavía la experimentación sobre la vida que se transforma en experiencia y, en cuanto experiencia, desaparece. Ahí todavía se nota la experimentación, cosa que no ocurre por ejemplo en “El almuerzo del solitario” (1974) que yo creo que es el poema más conseguido.

EM: Pero a pesar de estos temas en los que está la muerte y esa manera filosófica de mirar la vida, otro de tus temas es el erotismo.

EJI: Creo que cuando hablamos de la muerte, en mi caso, siempre es a contraparte de la vida; lo significativo no es morir, lo importante es vivir y, por lo tanto, esa celebración de la vida orgiástica aparece en el erotismo. El erotismo viene a equilibrar esa obsesión por la muerte, por lo nocturno, lo fúnebre, y dispone para caminar por la vida. Yo he sido un enamorado respecto de la vida, me ha gustado lo que digo en un poema: “amo la intensidad no lo que dure”. Esa búsqueda de intensidad es una búsqueda cabal de la alegría de vivir y tiene que estar contrapuesta por la muerte. Las dos forman una sola realidad. Cuando uno habla de la vida está hablando de la muerte y viceversa. El *sollozo por pedro jara* representa una culminación de la experimentación, eso es indudable, ese texto me costó un trabajo arduo: hacer las líneas intercambiables, sin perder el sentido, bajo la influencia de la música serial y dodecafónica y, por otro lado, con los cometidos de la gramática generativa, constituye el más riesgoso de los experimentos que haya hecho. Y no creo que exagere si digo que esa experimentación no se ha repetido a escala nacional. No se ha repetido porque esa audacia con que se trabaja cosas tan dedicadas para conseguir ese equilibrio emocional es un trabajo doble. Por un lado, se trabaja con el mundo emotivo; y por otro, con el mundo de la inteligencia, es una elaboración muy consciente. Claro, da la impresión de que ha fluido sin esfuerzo, pero en ese sentido me satisface hasta cierto punto ese poema.

EM: Después, tienes poemas que sin abandonar la visión de la forma se convierten en poemas festivos como “Crónica de una doble cacería” y otros en *Oposiciones y contrastes* en los que se cuida la forma, pero también te adentras en las cosas aparentemente simples y haces una especie de juego de palabras y vas ahondando y ganando en intensidad. ¿Cómo llegas a esos textos?

EJI: Ese ciclo de poemas debía denominarse con un título a lo Buñuel del *Discreto encanto de la burguesía* acá se transforma en “El perverso encanto de la vida conyugal”. Por supuesto, la vida conyugal tiene sus encantos y la poesía es una forma sarcástica de descubrir un lado del cual la gente no se ha preocupado, de esos encuentros con el amor de formas tan extrañas como eso de la conquista nocturna porque una pulga se haya metido dentro de las sábanas²¹, es inesperado totalmente, pero yo creo que todo evento y circunstancia es poetizable y puede tener cierta profundidad y densidad conceptual también. Esa poesía, por otro lado, aleja la experimentación que inicié con “Añoranza y acto de amor”, y me llevó al coloquialismo, una poesía conversacional como si se tratara de un coloquio entre amigos y creo que se consiguieron algunas cosas favorables. Ahora, en cambio y, debido a mis limitaciones, por el derrame cerebral que sufrí, debo escribir cositas cortas, poesía de carácter aforístico, tipo epigramático. Cuando se trata de una visión de la naturaleza utilizo el haikú. Yo siempre veía un poco despectivamente ese trabajo al que denominaba “caquitas de mosca”. Ahora no puedo optar por los formatos grandes que siempre me han gustado. También he tenido que adoptar a ella por restricciones de mi vista y voy encontrando un camino allí para volver a algo que ya estaba desapareciendo en mi poesía, la brillantez metafórica. Después de la experimentación comencé con una expresión llana y cotidiana pero ahora he vuelto a cierto relampagueo de la metáfora que siempre me ha gustado.

²¹ Efraín Jara hace referencia al poema “Crónica de una doble cacería”, incluido en el Tomo I de esta edición. (*Nota del Editor*).

EM: Carrera Andrade en sus *Microgramas*, ¿no te parece que lo que trata es de contener en un punto al universo?

EJI: Claro, eso es el encarcelamiento. Una forma cerrada y apretada que exige el dominio del idioma y, por otro lado, de cierta audacia para sacar adelante la carga creativa que hay dentro.

EM: Esto de la audacia en la poesía me parece muy importante. ¿No crees que ha faltado audacia a los poetas ecuatorianos?

EJI: Por supuesto, yo lo que digo es que los avances realmente en cuanto a la visión poética han sido poco frecuentes en la poesía ecuatoriana. Por ejemplo, están Jorge Carrera Andrade en la metáfora, y la experimentación en César Dávila Andrade, de allí no hay más, son realmente raras las experimentaciones en la poesía ecuatoriana. La mayor parte retoma las formas ya establecidas por la tradición anterior y no aporta absolutamente nada nuevo, que ayude a que la poesía avance. Creo que la gran pretensión de todos los que nosotros llamamos escritores de poesía, es escribir poesía de una manera mejorada y, sobre todo, proyectada al futuro, entonces el poeta debe hacer una cosa prospectiva y desgraciadamente falta esa audacia en nuestro medio.

EM: Bueno, tú no eres la excepción de esa generación donde están Jorge Enrique Adoum, César Dávila Andrade, Carlos Eduardo Jaramillo, entre otros, que hicieron “una poesía prospectiva”.

EJI: Sí, todos nosotros hemos buscado devolver a la poesía mejor de lo que la recibimos.

EM: Ustedes son la generación del 50, después vinieron los Tzánzicos.

EJI: Bueno, creo que los Tzánzicos fueron más un proyecto que una realización, plantearon en el plano teórico la cosa, pero en el momento de resolverlo, en la praxis, no lograron concretar sus propósitos. Por otro lado, todavía seguimos tomando mucho de las cosas que se hacen afuera, en vez de crear con nuestras propias necesidades expresivas.

EM: A propósito de tomar mucho de lo de afuera, ¿cuáles fueron y son tus lecturas?

EJI: Una de las influencias decisivas fue Octavio Paz. Creo que Paz tiene dos etapas de su poesía, la una muy ceñida a las formas tradicionales que culmina con *Piedra de sol*, donde retoma todo el material poético para hacer poesía sobre lo ya hecho; y la parte experimental y de apertura a nuevas formas que reproduce exactamente el recorrido que hizo a través de la poesía tradicional, esto es curioso. No sé si la crítica ha reparado en eso, es decir, es un nuevo Octavio Paz apoyándose en todo lo escrito anteriormente por él mismo, pero sometida a un versolibrismo total, a ciertas audacias expresivas que no estaban en su primera época y que luego alcanzan su culminación. Paz es indudablemente una fuerte influencia en la búsqueda de mi poesía.

EM: Y el surrealismo, Efraín, ¿cómo te marcó?

EJI: Para mí el surrealismo no viene de una vertiente francesa, viene de la Argentina con Enrique Molina que con Olga Orozco son los dos pilares del surrealismo en Argentina. Pero este lenguaje totalmente irracional del surrealismo de Enrique Molina, que también es como yo, enamorado perpetuo de la vida, y con un uso de la metáfora excepcional. Tiene por ahí un poema que no puedo olvidar, refiriéndose al relámpago, dice: “al trazar su trayectoria en el horizonte se seccionan las venas”. Me parece bellísima esta relación absolutamente inédita, el fulgor del relámpago que es cabalmente la sangría, es una metáfora bella y de ese tipo tiene muchas, admiré y leí mucho a Molina. De todos estos poetas que uno ha leído con tanto interés y entrega siempre queda en los dedos el polvillo como si se tratasen de mariposas, dejan siempre huella. Cuando en otra ocasión me preguntaban qué poetas me han influido dije: todos los que he leído empezando por Homero, porque todas esas lecturas se han ido decantando y asoman por allí. Poetas de orden universal dejan huella en uno, uno está influido por todos ellos. Por otro lado, uno devuelve este quehacer de los otros en una tradición que va generándose a lo largo de la historia literaria. Es indudable que el barroco retoma el renacimiento, en Hispanoamérica el barroco tiene una vida larga y extensa, por ejemplo, se ven las

influencias del barroco en el Olmedo de *La victoria de Junín* que pasa por ser un neoclásico total y, sin embargo, muchas metáforas y aliteraciones son de origen barroco. Luego, el barroco es una disposición especial de los hispanoamericanos, esta exageración y el apurar las analogías es típico del barroco y todos los hispanoamericanos somos barrocos de alguna manera.

EM: ¿Cómo lees a Alfredo Gangotena?

EJI: El discurso de Gangotena rompe por completo la visión de la poesía ecuatoriana, él es un poeta absolutamente influido por la tradición francesa.

EM: Se dice que cuando Gangotena llega a Francia se pone en contacto con los surrealistas.

EJI: Por supuesto, era amigo personal de muchos surrealistas y esa irracionalidad del discurso de Gangotena que es indudable, allí no hay lógica, solo hay deslumbramiento y nada más, para nosotros sigue siendo un poco extraño, precisamente porque no nos reconocemos en sus poemas, quizá son problemas, un poco metafísicos que no afectan ni alteran nuestra manera de ser, permanecemos un poco ajenos, pero claro, esto no quita la grandeza de este poeta.

EM: Bueno, están Carrera Andrade, Escudero, César Dávila, que son poetas fundamentales, pero ¿quiénes más?

EJI: Conversando con Carlos Eduardo Jaramillo le decía que si uno ve un panorama de la literatura ecuatoriana este tiene que darse en las figuras de Jorge Carrera Andrade y de Gonzalo Escudero que son lo mejor que ha producido la poesía nacional, son los poetas mayores de todos los tiempos. Pero Carrera Andrade ha sido ladeado a escala latinoamericana, y no es por falta de textos, porque se ha escrito mucho sobre él. Por ejemplo, un coloquio de Cuenca fue dedicado a Carrera y fue el volumen más vasto para celebrar su centenario. Pero Carrera necesita ser difundido, desgraciadamente los agregados culturales son ajenos a la cultura nacional y al arte ecuatoriano. No se han preocupado de difundir a estas figuras capitales de la literatura ecuatoriana. Creo que ahora el Ministerio de Cultura tiene un

buen proyecto de difusión de valores ecuatorianos a escala internacional, empezó con la publicación de las obras completas. Bueno, yo soy un poco enemigo de las obras completas, son mejores las antologías, en ellas se desbroza, se quita aquello que no gravita en la poesía de un autor, se deja el grano y se retira la paja. Creo que hay que publicar antologías con buenos estudios introductorios, jóvenes estudiosos de universidades pueden hacer una buena tarea de desbroce y estudio. Otra cosa, que conspira contra la posibilidad de difusión del conocimiento de los poetas ecuatorianos, es el coste postal, pues para enviar un libro fuera del país se pagan treinta o cuarenta dólares, eso no puede ser, eso limita el envío para un autor.

EM: Hablando de buenas antologías, hay una que recoge tu poesía desde 1945 hasta 1998 con un largo estudio: *El mundo de las evidencias* o se trata de un libro que tiene las evidencias de tu mundo.

EJI: Por supuesto, este título engloba toda mi obra. *El mundo de las evidencias* porque es una poesía conceptual, no sensorial, y detrás de eso está vertebrada perfectamente una concepción del mundo y de la vida, entonces el mundo de las evidencias es el mundo de la vida cotidiana, sobre todo, es poder sacar del anonimato a las cosas y ponerles en primer plano. Tengo por ejemplo un poema a la vagina. Creo que es Gustave Courbet el que tiene un cuadro que se llama *El origen del mundo*, y bueno, me dije, por qué no en poesía también y, como siempre he sido apegado a romper tabúes este es un poema muy descriptivo, angustiosamente descriptivo con ciertas cualidades que van a provocar mucha polémica.

EM: Pero no lo has leído todavía, ¿verdad?

EJI: No, no, todavía no, es que yo lo que decía en muchas oportunidades es que ya no escribo, sino que describo. La perfección es inalcanzable, pero la idea es procurar que lo que se dice o lo que se trata de decir se ajusten, así uno va consiguiendo versiones y debe procurar no matar el espíritu del soplo, del asombro del momento y de la inocencia. Pero el de la vagina es un poema bien trabajado.

EM: No te parecen deplorables las ediciones que se hacen de poesía en Ecuador. Al margen de la calidad literaria, toca publicar con editoriales que no prestan atención al libro como producto cultural para la difusión.

EJI: Pero, curiosamente hay gente audaz que arriba al territorio de la poesía con dinero y medios del Estado, y hacen unas ediciones verdaderamente envidiables, entonces uno pregunta por qué las colecciones de poesía son pobres, cuando hay instituciones de gobiernos provinciales y municipios que hacen ediciones estupendas desde el punto de vista gráfico desde luego, porque el contenido es deplorable. Creo que debe haber coincidencia entre la calidad intrínseca del libro y en el externo. La poesía es difícil, se dice, pero hay que buscar vehículos idóneos visuales para invitar a la lectura.

EM: ¿Cómo escribes, Efraín, ¿cuál es tu ritual?

EJI: Generalmente, escribo por temporadas con mucha dedicación, tengo un calendario de escritura riguroso, me levanto a las cinco de la mañana, hago ejercicios para mantenerme en forma, desayuno a las siete y treinta, y a las ocho, comienzo a escribir hasta las dos de la tarde; esto los días cuando estoy con el duende adentro. Mientras no termine ese trabajo no entro en otra cosa. Ahora estoy concluyendo un libro de ensayos de crítica literaria ecuatoriana con el título de *Textos de crítica de ecuatorianos*²² y haré también un segundo tomo con autores hispanoamericanos. Esto es producto de investigación minuciosa, de un análisis que profundiza en el lenguaje para ver dónde están los núcleos impulsores de la creatividad de esos autores. Este trabajo es sistemático, orgánico totalmente y al que hay que dedicarle al menos seis o siete horas diarias. A las tres de la tarde dejo la escritura y me preparo mi almuerzo breve y rápido, pues mientras escribo fumo y se me quita el hambre. No es curioso, que un escritor con el esfuerzo que hace para conseguir un libro baje de peso y transpire, porque esto de escribir es un ejercicio duro. Yo

²² Lamentablemente, no hemos podido encontrar las versiones completas de este y otros textos a los que hace alusión Efraín Jara Idrovo. (*Nota del Editor*).

lo primero que hago, cuando termino la jornada de trabajo, es meterme a la ducha porque he sudado.

EM: ¿Pero este es el mismo proceso que vives cuando escribes poesía?

EJI: Cuando escribo poesía hago una especie de boceto y sobre eso comienzo a tejer el gobelino y empiezan las versiones una tras otra. A veces ya llevo diez o quince líneas y deshecho y vuelvo a empezar. En eso sí que soy implacable, en exigirme a mí mismo. Solamente en la mañana y parte del medio día lo dedico a la poesía; por la tarde me dedico a ver DVDs, tengo una buena cantidad de películas, escucho música y salgo a ver si hay cacería mayor en lo que respecta al amor.

EM: Está muy bueno eso, a pesar de los años, uno tiene que ser cazador del amor, ¿no?

EJI: Por supuesto, justo alguien me decía “tú eres un viejo verde” y yo le contestaba que no. Que eso es falso porque yo soy un viejo al rojo vivo. Realmente es una especie de dádiva de la vida que todavía uno se conserve sexualmente apto. Cómo no voy a ser agradecido con la vida por esto.

EM: Además, que se nota en tu escritura. Eso no se puede mentir.

EJI: Claro. Mucha gente me dice ¿cuál es la receta para no envejecer? Muy sencillo, yo tengo 84 años. Mi vida me gusta, me gustan los riesgos, una vida sin riesgo no vale la pena. Uno tiene que correr riesgos en todos los aspectos de la vida. Soy un hombre feliz, a pesar de ciertas adversidades que he tenido a lo largo de mi vida, soy un hombre feliz que no he renegado nunca de esta maravilla que es vivir. No ambiciono nada, todo lo que tengo lo considero un exceso y, efectivamente, nunca me he desvelado por nada. Creo que toda la cantidad de tiempo y pasión que he puesto en la literatura, quizá si eso lo hubiese puesto en el derecho penal o en el derecho civil, tal vez hubiera sido un abogado excelente, con una carrera exitosa y con mucho dinero, pero profundamente infeliz y eso no fue lo mío.

EM: Hace tiempo, veinte años tal vez, bebimos en tu casa y me impresionó cómo llenabas un botellón con vino cada vez que lo vaciábamos, cuéntame eso, ¿tenías una cava de vino?

EJI: Tuve una época muy favorable desde el punto de vista económico y me dediqué a la especulación financiera, yo que no conozco nada de ese mundo me dediqué por mis corazonadas a prestar dinero para especular y recibía un porcentaje. De pronto ese dinero que tenía creció. Fíjate que cuando vino la dolarización yo tenía cerca de ochocientos millones de sucres y bueno, me dije, ya tengo todo arreglado, pero llegó la dolarización y apenas recibí cuarenta y cinco mil dólares, lo que ni para un departamento me alcanzó. Pero la vida fue muy generosa y dadivosa conmigo, a la muerte de mis padres, como hijo único, me tocó algo de esas herencias y volví a rehacer mi vida que había, prácticamente, quedado a la intemperie luego de la dolarización. Después me vino el Premio “Eugenio Espejo” y entonces tengo para vivir con cierto confort y llevo una vida modesta; aunque he tenido ciertas aficiones un poco caras entre las cuales está el vino. Claro, en ese entonces yo compraba por cajas el vino y así nació mi colección. Llegué a tener alrededor de unas mil quinientas botellas de vino, lo que era más o menos apreciable. Desgraciadamente en los trasteos de casa y como el vino es muy sensible y chinchoso, ahora mi colección de vinos es eso, colección, pero de vinos no digeribles. Guardo algunas botellitas importantes de Chardonnay que ahora cuestan algún dinero. La cata del vino me gusta, todavía tengo algunos vinos que han aguantado bien y cuando me visitan los amigos les agasajo con estos vinos. Hubo un tiempo en el que también me era posible adquirir algunos cuadros, ahora es imposible por los precios. Cualquier aprendiz de brujo pide cuando menos unos 500 dólares de entrada por un cuadro incipiente. Yo les digo a los amigos, cuando les invitaba en calidad de presidente de la Casa de la Cultura, que una manera de mimarles era con los vinos y prestándoles mi departamento que tenía en el centro de la ciudad y claro ellos me obsequiaban un cuadro y yo les decía no, por favor no, porque lo que quiero, es que por amistad

me vendas a un precio razonable y claro, tengo algunos cuadros valiosos, de amigos que me obsequiaron o vendieron. Tengo todavía un pequeño confort. Para qué me voy a quejar.

EM: ¿Cómo ves la poesía contemporánea, qué expectativas tienes?

EJI: La ventaja de la poesía estriba en el hecho de que, precisamente, no está dada por el consumo, mientras que la novela está sujeta a las leyes de la oferta y la demanda, por lo tanto, es una mercancía, claro es posible saborear el éxito con la narrativa. Pero el poeta no aspira nunca a tener como fuente de lucro a la poesía. El poeta conserva su libertad, somos insobornables los escritores de poesía. Lo mismo que nos limita desde el punto de vista económico, se fomenta con la libertad, el poeta es dueño de su texto y puede introducir las mejoras que pueda, cosa que el pintor no lo puede hacer; el pintor vende el cuadro y ya no le pertenece a él y no puede mejorarlo. En cambio, nosotros podemos permitirnos mejorar el texto, aun cuando se ha sometido a la crítica o a la publicación. Y esto me parece una maravilla. Yo creo que la poesía está en América, quizá porque todavía mantenemos un cierto trato con la naturaleza. Nuestra vida tiene cierto poder, cosa que ya no pasa en Europa o Estados Unidos con el desarrollo tecnológico y las formas de vida que han ido disecando la recepción poética. La gente está preocupada por hacer dinero y tener éxito. La poesía aspira a ser una crítica de la sociedad y esto comienza a notarse en la poesía actual. Una buena cantidad de poetas están denunciando y haciendo visible su preocupación por la ecología y el desastre que se está precipitando sobre el planeta por la mala explotación de las riquezas. Acá en América al mantener ese contacto permanente con la naturaleza, nosotros tenemos otra sensibilidad. Los grandes nombres de la poesía están surgiendo en América, luego de un Paz, de un Borges, de un Neruda, indudablemente hay otros poetas nuevos como José Emilio Pacheco en México, poetas en Argentina y sobre todo en Brasil, que ha sido siempre una potencia poética. La poesía está en América y tenemos que celebrar eso, todavía podemos gozar y perseverar en el trabajo denodado para que quede en el corazón de los lectores.

EFRAÍN JARA IDROVO: LA EUFONÍA Y EL SENTIDO EN LA POESÍA*

Cecilia Mafla Bustamante

En una tarde muy soleada en Cuenca, llego al apartamento del conocido poeta ecuatoriano, Efraín Jara Idrovo. Con una mirada profunda, cabello cano y una ancha sonrisa, me espera en la puerta de su *penthouse* y nos damos un cálido abrazo. En este momento llega también su hijo Johnny y pasamos los tres al interior de su residencia. Después de un corto diálogo amistoso, rememorando nuestra última reunión de hace más de una década, doy inicio a mi entrevista.

Cecilia Mafla Bustamante: ¿Cuándo se dio cuenta usted de que tenía una pasión por la literatura?

Efraín Jara Idrovo: Al llegar al sexto curso del bachillerato en el colegio Rafael Borja, pensé que podría ser escritor de cuentos y de pequeñas estampitas de paisaje. De hecho, yo ya pensaba quedarme en la relativística, pero un día, leyendo poemas de

* Texto publicado en *Kipus*, Revista Andina de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, n.º 33, junio de 2013, pp. 115-123. Disponible en: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/842>

Jorge Carrera Andrade en la Biblioteca Municipal, en la esencia de la primera poesía de Carrera, me dije que me gustaría escribir algo así, con esa sencillez, esa transparencia. Un poco imitando la lira perfecta de Carrera Andrade, escribí mi primer poema y como me produjo una cierta satisfacción porque encontré el instrumento más adecuado que la prosa para la exteriorización de mi conciencia, entonces decidí dedicarme a escribir poemas. Además, había un hecho especial y era que todos mis compañeros de generación eran poetas. No había ningún escritor; entonces yo también pegué al grupo que eran cuatro: Eugenio Moreno, Jacinto Cordero, Hugo Salazar Tamariz y yo. Fue una pequeña constelación.

CMB: Fue el Grupo “Elan”, ¿no?

EJI: El Grupo “Elan”, exactamente. Se formó entonces con nuestros trabajos y publicamos una pequeña antología y ese fue el punto de partida de la poesía, el haber encontrado el instrumento más idóneo en el verso, verso que era tal porque era medido en endecasílabos o alejandrinos.

CMB: Esto fue durante su primera fase, ¿verdad?

EJI: Sí, era la primera época mía, entonces con formas métricas muy estrictas. Pero siempre ha sido muy estricto con su poesía. (Efraín ríe en respuesta a mi comentario).

CMB: Volviendo al Grupo “Elan”, este fue definitivamente un grupo de izquierda, ¿no es así?

EJI: Era un grupo de izquierda y teníamos una finalidad: incluir a nuestra pequeña ciudad de Cuenca en la modernidad, porque se había quedado muy retrasada y realmente vivíamos unas épocas de excesiva religiosidad, de fanatismo, inclusive, y estábamos nosotros contra todo lo que redujera la amplitud de la imaginación respecto a los temas que nosotros creíamos que no podían ser limitados, y considerábamos que se podía hacer poesía de todo.

CMB: ¿Y todavía tiene el pensamiento de izquierda?

EJI: No, ya no. He perdido un poco, pero sigo siendo. De hecho, no puedo consentir que haya tantas diferencias entre los seres humanos por razones de educación, por razones de dinero. Entonces yo sí creo que por esa razón soy... no militante del partido de gobierno este momento, pero sí soy un admirador de la obra esta que está haciendo el actual presidente de la república, Rafael Correa. Es una obra muy valiosa la que está haciendo. Pues yo admiro mucho la obra que ha realizado, sobre todo, el dinero que iba a los plutócratas de la Costa ahora va a esta Fundación Espejo que protege a una inmensa cantidad de gente desposeída totalmente. Soy un izquierdista un poco más peinado ahora, pero en el fondo sigo creyendo en lo que creí siempre cuando era joven.

CMB: Y es admirable esa sensibilidad que se ve en sus obras, su mención a las guerras nacionales e internacionales. Cuando empezaba la revista del Grupo “Elan” y usted comenzaba a escribir, transcurría la Segunda Guerra Mundial; en lo nacional, la derrota nuestra frente al Perú, el tratado de Río de Janeiro... También menciona en sus escritos la pobreza de nuestros indígenas, la injusticia social, los problemas sociopolíticos, el golpe del 30 de marzo de 1946... Bueno, todo esto debe haber tenido un impacto en sus obras.

(En este momento, Johnny Jara, nos ofrece una taza humeante de un delicioso café).

EJI: Por supuesto, he vivido los problemas de la política nacional. En mí no ha sido eso literatura. Son profundas convicciones.

CMB: Aparte de la política nacional e internacional, ¿ha tenido usted otras influencias? ¿Influencias literarias, lingüísticas?

EJI: Bueno, las nacionales y las universales. En las influencias nacionales, sobre todo Jorge Carrera Andrade y César Dávila que era mayor a mí con unos pocos años no más, pero cuando él ya era un poeta totalmente consagrado aquí en el país, yo recién estaba empezando porque había una diferencia de unos siete años

más o menos entre César y yo. En lo universal, pues, los poetas que más me han influido son Rilke, Paul Valéry y T. S. Eliot.

CMB: Cuando yo estaba realizando la traducción al inglés de su *sollozo por pedro jara*, tuve la impresión de que también hubiera tenido una influencia de Noam Chomsky.

EJI: Ah, por supuesto. A partir de mi regreso de las Galápagos, cuando decidí terminar la carrera de Filosofía y Letras, tuve una marcada predisposición hacia los estudios de lengua. La impronta de Roman Jakobson quedó muy grabada en mis quehaceres lingüísticos y operó también en forma decisiva sobre la estructura del poema.

CMB: Básicamente hay una analogía entre la gramática generativa de Chomsky (un número limitado de reglas puede crear un número infinito de operaciones gramaticales) y la estructura del *sollozo*. Las 363 líneas poéticas del *sollozo* están simétricamente distribuidas en cinco series temáticas, cada una con tres subseries con el mismo número de versos (19 en la primera serie, 25 en la segunda, 33 en la tercera, 25 en la cuarta y 19 en la quinta), los cuales pueden sustituirse dentro de la misma serie con elementos equivalentes, de tal manera que el lector puede crear no un número infinito de lecturas, pero sí un cuantioso número de poemas con la significación global del poema original.

EJI: El número de versos van en forma ascendente y descendente. Yo quería, como homenaje a mi hijo, que fuera una torre de catedral.

CMB: ¡Qué hermosa imagen! Pero ¡qué duro que debe haber sido perder a su hijo!

Sí, sí muy duro (contestan Efraín y Johnny, su hijo mayor).

CMB: Lo siento, lo siento mucho.

(Hay un silencio).

CMB: Sin embargo, una buena parte de su trabajo muestra la celebración de la vida y luego el dolor de perder a un ser querido, como en el *sollozo* y en *in memoriam*. ¿Cómo logra ser tan creativo, recordando momentos tan tristes?

EJI: Bueno, lo que pasa es que más poderoso que el dolor es la creación misma. Uno hace una abstracción del motivo y solamente se sumerge en el trabajo sobre el lenguaje.

(En este punto, Johnny Jara participa).

Johnny Jara: Pero además creo que es una celebración también. No es exactamente un sollozo.

(Continúa Efraín Jara Idrovo): No, no. Por eso mismo lleva entre paréntesis “Estructuras para una elegía”, porque no es una lamentación. Es una celebración. Cabalmente, hoy estábamos conversando con Johnny, y yo le decía que una oda celebratoria pide una gran amplitud de los segmentos versales. Claro, eso yo veía, por ejemplo, con Walt Whitman y sus *Hojas de hierba*, que es otra celebración del hecho de vivir. El mismo Neruda, que también celebra la vida cuando tuvo su caída en la melancolía en *Residencia en la Tierra*, pero ya cuando salió de *Residencia en la Tierra*, empezó a avizorar otras posibilidades para el ser humano, por su militancia política precisamente; entonces empezó a librarse totalmente de la métrica. *Alturas del Macchu Picchu*, por ejemplo, si bien conserva todavía partes de la métrica estricta, también tiene los mejores momentos de celebración de la vida, así mismo con una amplitud de un dique que se revienta e inunda todo.

JJ: Claro que sí. Y, si me permite usted, pienso que, por ejemplo, el *Canto del macho anciano*, de Pablo de Rokha, es ejemplar de lo que estamos hablando, porque utiliza esas formas tan extensas y además es una cosa fuerte, dolorosa, pero al mismo tiempo una celebración de la vida. ¡Impresionante! Y no hay una contradicción en eso.

EJI: Así mismo, a pesar de las formas estrictas, métricas, endecasilábicas, *Piedra de sol*, por ejemplo, es también una celebración de la vida.

(Hablamos un poco más sobre la forma del *sollozo* y menciono que en la traducción al inglés que hice de este poema a

veces tuve que sacrificar el significado para rescatar la forma, el sonido).

EJI: Claro. Lo que los formalistas rusos han puesto de relieve siempre, sobre todo un discípulo de Jakobson, Mukřovský, por ejemplo, quien dice que, desde el punto de vista de la estructura semiótica del signo, este mira siempre primero hacia fuera de él, que es el sentido, y por el otro lado vuelve sobre sí mismo y ve, en cambio, toda la sensorialidad del signo y por eso es de una riqueza musical, colorística y todo eso. En lo que estás tú utilizando ese momento tienes que unir las dos cosas: lo semántico con lo fonológico.

JJ: Y el signo se vuelve un signo de sí mismo.

EJI: Claro.

CMB: Otro aspecto que yo quisiera que usted elabore es el siguiente. En su obra reitera esta frase “el mundo es la configuración de la conciencia”. En el artículo “La poesía de Efraín Jara: *Alguien dispone de su muerte*”, de Susana Cordero de Espinosa, ella manifiesta: “Es imposible aquí dejar de referirme a aquello que el mismo poeta ha expresado respecto a su experiencia del mundo como creación de la conciencia, y de la conciencia como creadora del mundo y a su vez, generada por él como tal conciencia. [...] pues este poemario [*Alguien dispone*], como ningún otro, es revelación de la conciencia de sí mismo que, a través del mundo, ha adquirido el poeta”.²³ También, en *in memoriam* usted menciona que “el mundo no es sino la otra cara de la conciencia”. ¿Quisiera por favor profundizar un poco más sobre este concepto?

EJI: Bueno, esto es parte de mi pensamiento existencial. Creía y sigo creyendo todavía que el ser humano es el único ser que no tiene completa su identidad ontológica. Entonces, necesita hacerse ser a través del quehacer del obrar. Desde ese punto de

²³ Susana Cordero de Espinosa, “La poesía de Efraín Jara: *Alguien dispone de su muerte*”, en *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas (1970-1990). Memorias del IV Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay y Universidad de Cuenca, Cuenca, 1993, p. 157.

vista, la poesía para mí es la celebración de la libertad precisamente, porque no es que el destino sea exterior a nosotros; nosotros construimos nuestro destino por ser libres, precisamente. Somos el único animal libre, con conciencia. Entonces, filosóficamente, primero está la existencia y luego está la conciencia. La existencia crea la conciencia.

CMB: Gracias, Efraín, por esta reflexión. Pasando a otro punto, ¿cómo ve la literatura en el Ecuador de hoy, particularmente la poesía? Johnny, usted también, por supuesto, puede opinar.

JJ: Gracias.

EJI: Bueno, la generación mía está diezmada. El único valioso que queda es el lojano Carlos Eduardo Jaramillo. Yo creo que los tres poetas más representativos de esa generación éramos Jorge Enrique Adoum, César Dávila y yo. Luego, me referí al caso de Cuenca, que fue un caso muy especial realmente, porque fue una generación muy apretada. Eso de producir en una generación cuatro poetas me parece hasta excesivo. Pero yo creo que los cuatro tienen calidad, sobre todo Jacinto Cordero creo que es el mejor de todos ellos. Luego, la generación posterior a la mía, pues, ya está empezando a columbrar los que van a ser las figuras estelares de la generación. Yo creo que el más valioso de todos ellos es Javier Ponce. Él me parece un excelente poeta. Está también Iván Carvajal.

CMB: Y ahora Javier Ponce es ministro de Agricultura.

(En el tiempo de la entrevista sí lo era).

EJI: Sí pues. Me llamaba la atención verle uniformado con la marcha de los guardias en el Palacio Presidencial. Javier Ponce es un hombre que ha despotricado todo el tiempo contra todo lo que era política. (Aquí Efraín suelta una carcajada).

CMB: Me parecía increíble que fuera ministro de Defensa.

(Todos reímos).

EJI: No se concibe, no se concibe.

CMB: Dígame, Efraín, ¿está trabajando en alguna obra ahora? Hábleme de ella.

EJI: Yo he dicho siempre y he repetido constantemente algo que ya empieza a repetirse por parte de otras personas sin citar que yo soy el que ha ideado esta modalidad de escritura: yo no escribo, sino que reescribo. Un original mío tarda meses y a veces años hasta que encuentre su forma exacta, su temple emocional preciso. Por lo tanto, yo decía, jugando un poco con la paronomasia: solo lo que está consumado puede ser consumido por el público. Solamente cuando ya está la totalidad de la estructura poética lograda, de tal manera que no puedo cambiar una palabra ni puedo añadir ni quitar porque se echaría a perder, solo entonces ya me decido a entregar al público. Por eso es que ha habido grandes lapsos de escritura en que yo no he aparecido en publicaciones ni nada. Por ejemplo, después de los primeros dos poemarios, de los que sentí una vergüenza absoluta, no volví a publicar absolutamente nada hasta el año de 1963, o sea a los veinticinco años, y claro, publiqué dos poemas que creo eran significativos realmente, la “Balada de la hija y las profundas evidencias”, que es lo mejor logrado en formas precisas, métricas. El otro, “Añoranza y acto de amor” (1971); no voy a llamar escandaloso el tema ni mucho menos, pero, sí, el lector común no estaba todavía logrado para aceptar ese tipo de lectura tan violenta.

CMB: Sí, este poema tiene imágenes eróticas y yuxtaposición de palabras, un recurso innovador en su lírica. Y hablando de esto, Efraín, algo que yo admiro mucho en su poesía es el manejo del sonido. Hay una riqueza extraordinaria en la aliteración, la asonancia, la consonancia y, por supuesto, la paronomasia. En la última página de *in memoriam*, el epitafio, por ejemplo, hay un juego armónico y rítmico de palabras, compuestas de vocales repetidas con sonidos bilabiales, dentales y nasales. Permítame leer estos versos maravillosos:

epitafio
sumido en su seno
 la tierra
sumado con su sino
aquí Luis Vega boga en su luz vaga consumido
 consumado
 con su nido
 con su nada

(Efraín Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*, 1999).

CMB: Cuando me pidieron que tradujera *in memoriam*, pensé que podría hacerlo, pero cuando leo el epitafio, me temo que no pueda traducir esto nunca y mantener el sentido y la musicalidad del poema, puesto que el mismo apellido Vega es parte sintagmática y paradigmática del sonido.

(Efraín ríe).

EJI: Además, es de lectura múltiple, ya que puede leerse en sentido horizontal, vertical y diagonal.

CMB: La misma forma visual, desarticulada, del poema muestra el trastorno que causa la muerte. Pero volviendo a su pericia en el manejo del sonido, ¿cómo logra esa musicalidad?

EJI: Bueno, curiosamente al principio yo la usaba sin darme cuenta. Después, cuando tomé conciencia del recurso que estaba utilizando, entonces empecé a explotarlo. Hay mucha rima interna en mi poesía.

CMB: La crítica literaria, en general, coincide que su obra “ha sabido conmovirse ante el festín del sonido, pues para él el lenguaje es el más hermoso y disparatado sueño del hombre”. Quisiera elaborar sobre esto.

EJI: Yo exploto los dos planos del signo: el sentido y lo fonético. La poesía tiene un carácter biplano: el uno es conceptual y mental y mira hacia el sentido, y el otro mira la materialidad de signo. Y esa materialidad del signo permite la musicalidad y colorido. Esta idea nació de las lecturas de Mukřovský, del Círculo Lingüístico de Praga.

CMB: ¿Cuál de sus obras considera la mejor? ¿Por qué?

EJI: Por adherencia emocional, el *sollozo*.

CMB: ¿Cómo se siente ante el hecho de que tal vez su obra más famosa, el *sollozo* tiene ya cuatro décadas?

EJI: Ni yo mismo he intentado nunca repetir esa experiencia como trabajo porque creo que una vez conseguido lo que obtuve del *sollozo por pedro jara* me es materialmente imposible repetir una experimentación así.

CMB: Y mi última pregunta, Efraín, dada su vasta experiencia con la palabra y su gran creatividad con el lenguaje, ¿qué recomendación haría a un poeta/escritor principiante?

EJI: Lo que siempre he dicho a mis alumnos: escriba mucho y publique lo menos posible.

Concluida mi entrevista, observo la ternura de este gran poeta en las delicadas y prolongadas caricias a su gato. Después de recibir un afectuoso abrazo, tanto de Efraín Jara como de su hijo Johnny, tomo el ascensor y a la salida del edificio me acoge un espectacular ocaso cuencano. Me siento muy privilegiada de haber sido receptora del conocimiento y la sensibilidad de uno de los mejores poetas ecuatorianos de todos los tiempos.

EFRAÍN JARA IDROVO, EL POETA DE LA ESTRUCTURA INFINITA*

Carla Badillo Coronado

En 1942, un muchacho se dedicó a explorar la Biblioteca Municipal de Cuenca, sin ninguna búsqueda específica más que su deseo de encontrar algún nombre, algún título, algún rastro capaz de alimentar, aún más, su enorme apetito lector.

Tenía 17 años, había terminado hace poco el colegio y se había aventurado a escribir un par de cuentos que no tardaron en publicarse. Sus frecuentes visitas a la biblioteca solían arrojar innumerables lecturas, pero fue una tarde de verano cuando encontró, en ese mismo lugar, el sentido real de su vida: escribir poesía.

En ese momento él apenas lo intuyó.

El sitio era oscuro. Las empleadas del lugar lo reconocieron y le permitieron acceder al depósito de libros. Abajo, el muchacho encontró una luz y, aunque la diferencia era mínima, pudo leer, sobre la tapa de un libro, el nombre de un poeta que hace tiempo merecía su admiración: Jorge Carrera Andrade. Abrió el

* Texto publicado en *CartónPiedra*, revista cultural de diario *El Telégrafo*, 04 de agosto de 2014. Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/efrain-jara-idrovo-el-poeta-de-la-estructura-infinita>

libro y en seguida leyó: “¡Conejo: hermano tímido, mi maestro y filósofo! / Tu vida me ha enseñado la lección del silencio. / Como en tu soledad hallas tu mina de oro / no te importa la marcha del universo”.

Le bastaron cuatro versos de *La vida perfecta* para sentir la fuerza instintiva de escribir. Empezó con “Breve semblanza a la golondrina” y nunca más paró. Ese muchacho se llama Efraín Jara Idrovo, tiene 88 años y es considerado, por muchos, el poeta vivo más importante del Ecuador.

El protagonista de esta historia es un hombre cuya inmensidad es proporcional a su capacidad de búsqueda. Por eso, como un guiño a su naturaleza, yo también lo busqué.

No fue fácil encontrarlo. Hace rato que Efraín no concedía entrevistas debido a las secuelas de un derrame cerebral, producto de un accidente de tránsito que le afectó la memoria y la vista.

Tras varias pistas proporcionadas por su hijo Juan, quien también es escritor, di con su domicilio, a quince minutos del centro de Cuenca, a orillas del río Tomebamba. Al llegar al edificio, el guardia me informó que Efraín había salido hace poco y que no sabía cuándo iba a regresar; salí a buscarlo. No caminé muy lejos cuando el poeta apareció ante mí (cabello blanco, cuerpo menudo), como un ángel venido de lejos.

—Me fui tras el sol, pero otra vez se escondió. Si quiere vamos a conversar arriba, tengo tiempo, ¿y usted?

No teníamos ninguna cita pactada. Sin embargo, mientras subíamos al piso 13, tuve claro que había llegado a Cuenca no detrás de una entrevista, sino de todas las grietas del poeta, porque, a fin de cuentas, el viaje se resumía en una sola pregunta: ¿De qué extraña luz está hecho este hombre?

(Viernes, 20 de junio de 2014) 12:30.

Entramos en su departamento y lo primero que hace es presentarme a Lucifer.

Lucifer es su gato; un felino blanco con manchas grises, hijo de una gata campesina cazadora que, al igual que el poeta, siente predilección por el asiento ubicado entre el pasillo y la chimenea.

–¿Cuántos años tiene?

–¿Lucifer o yo?

–Ambos.

–Yo tengo 88 años, Lucifer, uno y medio; ya sabemos quién va a enterrar a quién.

Lo dice con una paz inquebrantable.

–Lucifer es el dueño del departamento, me permite vivir con él.

El gato salta y se ubica sobre la mesa del comedor, como si fuese un guardián de sus archivos. Efraín abre las persianas y un rayo de sol acaricia al animal. El poeta se acerca y en su mirada se reflejan, luminosos, los ojos de Lucifer. La escena contiene una mística reveladora, como aquella descripción que la poeta Alejandra Pizarnik escribió alguna vez: “La lucidez es un don y es un castigo, está todo en la palabra, lúcido viene de Lucifer, el arcángel rebelde, el demonio. Pero también se llama Lucifer el lucero del alba, la primera estrella, la más brillante, la última en apagarse. Lúcido viene de Lucifer, y Lucifer viene de Lux y de Fergus que quiere decir el que tiene luz, el que genera luz, el que trae la luz que permite la visión interior, el bien y el mal, todo junto (...)”.

Lucifer maúlla, se incorpora. ¿Habrás leído mi mente? Después de todo –pienso–, el poeta no vive tan solo.

Efraín Jara Idrovo nació en Cuenca, el 26 de febrero de 1926. Hijo de Salvador Jara, comerciante exportador de sombreros de paja toquilla, y de Leticia Idrovo, profesora de castellano y escritora de sonetos.

–Siempre fui solitario porque fui hijo único. Me crié en una familia de tres señoras: mi abuela, una vieja iracunda; mi madre, una señora refinada que tocaba muchos instrumentos:

piano, guitarra, violín, bandolina; y mi tía solterona, que era un ángel. Jugaba con los chicos del barrio, pero desde pequeño mantuve siempre mi espacio, lo que me indujo, en gran medida, a la lectura.

–¿Y su padre?

–Mi padre era un hombre afortunado porque le fue bien en su negocio, pero ni mi madre ni yo nos llevábamos con él. No tenía ningún empacho en pasarme dinero para mi educación, pero era un asunto formal. Mi madre fue la primera mujer divorciada aquí en Cuenca; imagínese, yo era un espécimen raro en esta ciudad beata.

Sin embargo, su rareza devino en frontalidad. Desde muy pequeño Efraín supo llamar a las cosas por su nombre; por eso, luego de haber estudiado la primaria en el asilo de las Monjas Catalinas y en la escuela de los Hermanos Cristianos; y la secundaria en el Colegio Borja, de los jesuitas; aprendió a aborrecer todas las religiones por igual, pese a vivir en una de las ciudades más católicas del país.

–Lo bueno es que me vacuné temprano de todas esas mafias, dice riendo, sin ápice de ironía.

Pero la fe que en él sí aumentaba, era la que sentía por la literatura y la lingüística. Por ello, la severidad que más le costó derrotar fue la de su madre, a quien, a pesar de escribir sonetos, no le hicieron gracia las intenciones literarias de su hijo.

–Lo que menos pensó es que me hubiera hecho poeta. Cuando terminé el colegio, poco o nada me importaba la universidad; quería dedicarme a leer y escribir. Desde luego, mi madre se opuso; me dijo que de la poesía nadie vive, que debía tener una carrera estable, entonces estudié seis años de Derecho en la Universidad de Cuenca, pero sin ninguna vocación. Como era de esperarse, fui un alumno totalmente mediocre. Sin embargo, a los dos años de haber terminado la carrera se abrió la Facultad de Filosofía y Letras, y ahí sí me matriculé por mi cuenta y mis certificados fueron solo de 100.

En el transcurso de esos dos años, entre una carrera y otra, Efraín fue profesor del Colegio Benigno Malo y, tras graduarse en la Facultad de Filosofía y Letras, rindió una prueba para quedarse como profesor de planta en la Universidad. No solo

obtuvo el mayor puntaje, sino que llegó a impartir las cátedras de lingüística, teoría literaria, literatura ecuatoriana y literatura hispanoamericana por más de treinta años; además de crear la Escuela de Lingüística, convertirse en Decano y constituirse en uno de los grandes referentes de la docencia en el país.

Desde aquella tarde de verano de 1942, en la que Efraín tomó conciencia de su sino poético, su compromiso con la palabra fue determinante. Tenía claro que deseaba dos cosas: buscar una voz propia y abrir las fronteras de la poesía más allá de lo que su generación anterior –la de los 30, conformada por Alfredo Gangotena, Gonzalo Escudero y Jorge Carrera Andrade, entre otros postmodernistas–, le habían dejado.

–Yo partía también del Círculo Lingüístico de Praga, donde se planteó el hecho de que el signo era biplánico; es decir, estaba compuesto por dos planos: el primero, correspondiente al sentido, y el segundo, al de su propia realidad acústica, al hecho de pronunciar sonidos, pero con intensión significativa. Este último plano es el que mejor se apega al creador de poesía, pues permite el trabajo sobre las posibilidades musicales y cromáticas que tiene el lenguaje.

Su producción literaria inició en 1947 dentro del Grupo “Elan”, del cual fue miembro fundador junto con los poetas Jacinto Cordero, Eugenio Moreno, Arturo Cuesta y Hugo Salazar Tamariz; el narrador Ramón Burbano; el periodista Hugo Ordóñez y el humanista Francisco Estrella. A pesar de la diversidad de disciplinas, lo que les unía era la conciencia de vivir en una ciudad que parecía haber quedado al margen de la historia; y cuya poesía reflejaba una marcada tradición conservadora y clerical.

–Yo tenía 23 años. Éramos un grupo muy cohesionado que quería acabar con la pacatería cuencana, y para ello publicamos el periódico La Escoba, con un periodismo humorístico, pero totalmente disolvente. Nos burlábamos de los viejos representantes de los valores de la tradición.

–¿De quién, por ejemplo?

–Bueno, uno de los que más aguantó nuestras arremetidas fue Remigio Crespo Toral, que era el prototipo del poeta tradicional y al que yo me permití bendecir en alguna ocasión (risas). Fue en un recital de poesía; resulta que se le tenía como el poeta más grande de América, lo cual demostraba una falta total de valoración –por ingenuidad o ignorancia– al no tener más referentes. De manera que se mantuvo, desde finales del siglo XIX hasta 1939, año en que murió, como la figura más emblemática de Cuenca. En aquella ocasión yo me permití decir: “Se ha afirmado que el Dr. Remigio Crespo Toral es el poeta más grande de América, lo cual podría ser cierto, si se toma en cuenta que América no termina en el puente de El Descanso”.

–¿Y cómo reaccionó el público?

–Para mi sorpresa la mayoría aplaudió, supongo que también deseaban una poesía más innovadora. En ese tiempo yo todavía era estudiante y me daba ciertas libertades a la hora de intervenir.

Lo dice como si hubiese sido una condición de la juventud, pero lo cierto es que sus convicciones lo han acompañado siempre. Prueba de ello es la anécdota ocurrida en 1948, cuando en una noche de bohemia junto a sus compañeros de grupo, Efraín quemó todas las ediciones de sus primeros poemarios: “Carta en soledad inconsolable” (1946), *Tránsito en la ceniza* (1947) y *Rastro de la ausencia* (1948), cuyas páginas reunían poemas escritos entre los 17 y 20 años.

–No me arrepiento de haberlos escrito sino de haberlos publicado. Soy partidario de escribir mucho y publicar poco, de reescribir más que de escribir; y si saco algo a la luz, me gustaría que fuese para aportar a la poesía; y créame, esos poemas no aportaban nada. Me di cuenta de que no eran buenos, y que por el contrario me causaban vergüenza; así que hicimos una hoguera y los desaparecimos.

–¿Alguien trató de impedirlo?

–No, no, todos estábamos conformes (risas). Más bien danzamos y bebimos, abundantemente, para celebrar lo que el fuego destruyó.

Tras las cenizas, Efraín permaneció 25 años en silencio. De 1948 hasta 1973, el poeta no publicó ni un solo verso, aunque nunca dejó de escribir.

Entremedio, hubo muchos torbellinos. Después de todo, cuando un poeta reconoce su camino, asume, de contado, las consecuencias que implica el trabajar el pensamiento y la palabra; la intensidad de un tiempo marcado por las leyes de su propio reloj. En ese andar, Efraín encontró un aliado: César Dávila Andrade, otro poeta fundamental en la lírica ecuatoriana; autor de obras como “Oda al Arquitecto”, *Espacio me has vencido*, *Catedral Salvaje* y *Boletín y elegía de las mitas*, entre otras.

–Tuvimos una amistad muy estrecha. Lo conocí cuando yo tenía 17, él me llevaba 8 años. Solíamos conversar mucho de libros, de autores, de poemas. Era un tipo muy inteligente, muy sensible, pero muy aficionado al alcohol. Con él aprendí a beber, a tal grado que me convertí en alcohólico. Nos mandábamos maratones de 20 a 25 días, incluso empecé a quedarme dormido en las veredas; sabía que me estaba convirtiendo en un náufrago y que si me quedaba en Cuenca no saldría vivo, así que decidí huir del alcohol.

Para ello, Efraín no encontró mejor lugar que la Isla Floreana, la más deshabitada de todo el Archipiélago de las Galápagos; lugar al que, en 1949, el poeta había visitado como estudiante de Derecho para conocer su situación penitenciaria. Aquella vez su estadía fue corta, pero el paisaje –paradisíaco y desolador– terminó por cautivarlo.

En 1954 el poeta se estableció en la isla. Allí, no solo cumplió su cometido (en cinco años no probó una sola cerveza ni los destilados de naranja que se hacían en el lugar), sino que cambió su vida por completo. Floreana le había dado, nuevamente, la posibilidad de nacer.

–La isla tenía apenas 26 habitantes, de los cuales la mayoría eran niños. Mujeres, solo 5: la gringa Wittmer; su hija, que tenía 17 años; dos mujeres de pescadores y una señora casada con un ex policía. Eso era todo. Pero la isla era bella y

salvaje. Yo que siempre he sido un hombre solitario, viví muy feliz allí.

Su primera estancia duró dos años, pero si bien el paisaje le otorgó al poeta mucho tiempo para reflexionar, la vida se le tornó muy dura al no existir las condiciones necesarias (no había agua potable ni otros servicios básicos); y su tan preciada soledad se le estaba yendo de las manos.

–De pronto me fue absolutamente imprescindible tener una mujer a mi lado; así que a los dos años salí a buscarla. Yo había tenido una enamorada en Cuenca, de manera que volví para pedirle que se casara conmigo y nos fuésemos juntos a las Galápagos.

La muchacha se llamaba Chabica Robalino Jaramillo, y era –lo que se dice– una chica de casa. No había estudiado, pero trabajaba en una oficina pública, y de vez en cuando se cartearban. Efraín no estaba seguro de que lo aceptaría; por eso –confiesa– tenía un par de opciones más, por si Chabica fallaba.

Cuando retornó a Cuenca, su aspecto había cambiado tanto que incluso su madre no lo reconoció. Chabica no aceptó la propuesta, pero para sorpresa de Efraín, la prima de ella se había enamorado de las cartas que el poeta solía escribir.

–Se llamaba Atala Jaramillo, era una mujer muy simpática e inteligente, y no me había dado cuenta de que yo le interesaba. Cuando ya casi me iba, tras el rechazo de la Chabica, Atala tuvo la valentía de venir a mi casa y decirme: “Llévame a mí”. Me quedé frío. Yo soy un hombre parco, callado, y ella, evidentemente, era la parte que yo no tenía. Nos entendimos muy bien.

La pareja permaneció un tiempo en la Isla, pero terminaron regresando a Cuenca. Atala fue una compañera incondicional. Tuvieron cuatro hijos: Juan, Pedro, Renata y Renán, quienes siempre encontraron en su padre al amigo, pero también al tutor estricto que muchas veces no pudo compartir con ellos, debido a su disciplina, casi sagrada, con la escritura. Dieciocho años duró su matrimonio. Sin embargo, hasta la muerte de ella, en 2010, ambos mantuvieron siempre una amistad entrañable.

En las Galápagos, Efraín nunca hizo gala de sus dotes literarios. De hecho, casi nunca escribía y pocos sabían que era poeta. Prefirió dedicarse a la pesca y a la educación. No pasó mucho tiempo para que fundara en la Isla Floreana una escuela, inaugurándose como profesor de primaria, improvisando pedagogía (tenía como referente a Rousseau), y utilizando los mismos elementos que, generosamente, la naturaleza le entregaba.

–Me iba con ellos en el bote y les daba clases en el mar. A veces se lanzaban, nadaban, aprendían a sumar contando langostas, o a escribir sus nombres dibujándolos, con sus propios dedos sobre la arena.

Los 25 años de silencio editorial terminaron con la publicación de *2 poemas* (1973), un libro que contenía dos piezas extensas: “Balada de la hija y las profundas evidencias” –dedicada a su hija Renata–, escrita en 1963 como culminación de su poesía en las formas tradicionales, y “Añoranza y acto de amor”, una propuesta experimental que rompía con todo lo establecido.

–Fueron muchos años de trabajo intenso, minucioso, orfebre, pero el esfuerzo valió la pena; mis estudios lingüísticos me ayudaron a reaparecer con una obra madura.

A esas dos obras le siguieron *sollozo por pedro jara* (1978), *El mundo de las evidencias* (1980), *in memoriam* (1979), *Alguien dispone de su muerte* (1988), *Los rostros de Eros* (1997); y co-autor de los libros de ensayo: *Lírica ecuatoriana contemporánea* (1979), *Poesía viva del Ecuador* (1990) y *La palabra perdurable* (1991); además de algunos compendios y publicaciones revisadas. A la par, su labor como docente seguía dando frutos, pues de sus aulas salieron varios de los mejores críticos literarios del país, entre ellos María Augusta Vintimilla, María Eugenia Moscoso, María Rosa Crespo y Manuel Villavicencio.

En 1970, fue nombrado presidente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, donde fundó la revista *El Guacamayo y la Serpiente*, cuyas más de 40 ediciones –además de

publicar a los mejores escritores de la época– difundieron los estudios lingüísticos y estéticos de muchos profesores y los ejercicios académicos de sus alumnos.

A pesar de ser un hombre solitario, y de clara tendencia ermitaña, viajó mucho.

En 1983, el poeta estuvo en Cuba para ofrecer varios recitales; en 1984 recorrió Estados Unidos mientras dictaba conferencias en prestigiosas universidades; y, un año más tarde, anduvo por casi toda Europa durante tres meses por su cuenta.

–No escribí ningún diario de viaje ni posteriores memorias. Todo lo que debía registrar lo hice en innumerables y detalladas cartas que, si lográramos juntarlas, podrían dar, tranquilamente, un libro de 300 páginas.

En 1999, el Gobierno de Ecuador le otorgó el Premio Nacional Eugenio Espejo, máximo galardón a la trayectoria cultural en el país, por la totalidad de su obra.

(Sábado, 21 de junio de 2014)

La rutina es la de siempre. Efraín se levanta a las cinco de la mañana, toma desayuno y en seguida se dispone a hacer una hora de ejercicios en las máquinas de pesas y abdominales, justo en medio de su estudio. A sus 88 años, sube y baja un par de mancuernas como si fuese un muchacho de 18; como si en vez de esfuerzo le causara placer.

Recorro el cuarto y me parece que estoy adentro de un pequeño gimnasio, ubicado en el corazón de un erudito. Filas de libros de teoría literaria, filosofía, narrativa, cine y otros géneros son apenas la mitad de un total de cuatro mil volúmenes que integran su biblioteca. A través de la ventana se observa el río Tomebamba y un sinnúmero de techos rojos, tan característicos de la ciudad a la que tanto ha criticado y a la que, profundamente, ama.

T. S. Eliot, Rainer Maria Rilke y Paul Valéry ocupan una especie de altar poético, escritores fundamentales para Efraín, maestros que nunca, según él, lo han abandonado.

Tras la puerta, una colección de aproximadamente 1 600 botellas de vino salta a la vista, son parte de una antigua cava del poeta. Ya no bebo, dice, pero vino sí. Es que es una maravilla, incluso para la salud.

La muerte, el tiempo y la soledad han sido siempre los temas transversales en su escritura, pero también el amor y el erotismo. De hecho, Efraín Jara Idrovo ha sido uno de los innovadores de este último género. Sus experiencias amorosas, desde luego, han alimentado su universo poético. Pero las únicas tres mujeres que calaron en su vida compartieron con él largos períodos de convivencia; 18 años con Atala Jaramillo; 15 con Alba Lara, su segunda esposa, quien además fue su alumna en la universidad y a la que le llevaba dos décadas de diferencia; y, finalmente, 9 conviviendo con Ibeth, una francesa que se convirtió en la musa de su libro *Los rostros de Eros*, que contiene poemas de amor y erotismo, entre los que destaca “Sonetos a una libertina”. El manuscrito continúa inédito, y Efraín permanece solo.

En 1974, ya separado de Atala, ocurrió un hecho que lo marcaría para siempre: su hijo, Pedro, se suicidó. Tenía 16 años y alguien lo encontró colgado del baño. Un año más tarde, Efraín le dedicó uno de los poemas más bellos, conmovedores y experimentales que jamás se hayan escrito en el país: *sollozo por pedro jara*.

–No se trató de una elegía, sino más bien un homenaje a su memoria. Por eso me demoré un año, porque quería usar mi escritura no para lamentar su pérdida (que ya bastante me había costado), sino para celebrar su vida, e incluso la libertad con la que había decidido salir de ella.

El poema fue publicado en 1978 y sigue siendo una pieza única en su forma y contenido; todo un ejemplo del rigor en la creación poética. Su estructura está basada en la música serial y su elaboración está hilada –de manera invisible– bajo la influencia del *Estudio XI para piano* de Karlheinz Stockhausen y

en la *Tercera sonata para piano* de Pierre Boulez. El poema está compuesto por 363 segmentos versales, ordenados en 5 series temáticas, cada serie con 3 desarrollos paralelos que le brindan al lector la posibilidad de combinarlo de múltiples maneras, obteniendo, prácticamente, un poema infinito.

desesperado revoloteo del instante
nosotros
los insensatos
los alimentadores de desmesuras y de tumbas
los que nos desvelamos
por saber qué hacemos aquí
anhelamos la inmensidad del océano
y sólo nos pertenece la indecisión de la lágrima
pedropiélago te quise
te tuve pedrogota
pedromar te ansié
te perdí pedroespuma
como a la playa la marea debías sobrepasarme
pero tu muerte crecía más rápido que mi amor
delicada espina de erizo
sombrija errante de la medusa
agonía de terciopelos del deslizamiento del pez
chillido de la gaviota entre el fragor de la rompiente
todo se ahonda
se hunde
se difunde
parecías forjado con la tenacidad del arrecife
farallón olvidado del tiempo

(De III. 3.1 *sollozo por pedro jara*, 1978).

–Para mí ya es difícil todo. Desgraciadamente, desde el accidente tengo que hacer mucho esfuerzo para recordar algunas escenas de mi vida, incluso algunas fechas o palabras. No se

diga leer, ya no puedo, es lo más triste, la vista me ha limitado el seguir trabajando con los formatos grandes, como me gustaba. Ahora he aprendido a desarrollar textos más cortos, epigramas, haikus. A veces grabo algunos versos que van apareciendo en mi mente para luego trabajarlos.

Todo ocurrió en 2005, cuando el auto en el que Efraín regresaba del trabajo a su casa fue impactado por un vehículo, provocándole al poco tiempo un derrame cerebral, el mismo que deterioró, progresivamente, su memoria y su vista.

–Estuve siete meses con terapia de lenguaje. No podía comunicarme ni coordinar un solo pensamiento. Llegué a creer que el lenguaje me estaba cobrando, porque yo había tenido muchas libertades con él, y este era mi pago por tanto atrevimiento.

Con el tiempo, llegó a usar un sinnúmero de lentes, lupas, e incluso un retroproyector. Pero acabó por resignarse: nunca más volvería a leer ni escribir por su cuenta, pero fue entonces cuando se le ocurrió una idea brillante: contratar a alguien que pudiera hacerlo por él. Y así fue. Esa persona se llama Soledad y, desde hace poco más de un año, se convirtió en sus ojos.

Soledad Corral Estrella nació en Cuenca, el 30 de abril de 1994, el año en que Efraín se jubiló tras 32 años de enseñanza. A pesar de la diferencia generacional, Soledad ha cumplido a cabalidad con lo que el poeta requería: alguien que le leyera, diariamente, sus libros, y pudiese transcribir sus textos.

–Lo conocí por medio de Renata, su hija, quien es compañera de trabajo de mi madre. Supe que Efraín andaba buscando una persona que le leyera, y como siempre me ha gustado la literatura y la filosofía, encontré en ello una gran oportunidad de aprender.

Soledad –cabello corto, *piercing* bajo el labio– tiene 20 años, estudia Lengua y Literatura y su rostro es el de un ángel irreverente. De lunes a viernes, a las 08:30, inicia su lectura.

–Por lo general leemos entre uno y dos libros semanales. Otras veces me dedico a transcribir sus textos para luego pasarlos

a limpio. Ahora, por ejemplo, estamos leyendo *Reflexiones sobre la posmodernidad*, de Fredric Jameson. Pero también hemos acabado obras de Nietzsche, Heidegger y Kierkegaard, entre otros filósofos que nos gustan.

(Domingo, 22 de junio de 2014)

Su rostro es un mapa: aciertos y errores parten del mismo surco. Poeta-escultor, Rey Midas morlaco, viajero que transita en el vagón de los solitarios. Efraín es un viaje circular, un poema arcano. Lucifer maúlla, cae la noche. Antes de partir presencio el milagro: Efraín toma una pluma y con sumo esfuerzo dibuja algunos trazos sobre el poema que acaba de entregarme; una edición original de *sollozo por pedro jara*. La dedicatoria, con letras chuecas y entrecortadas, es en sí misma el regalo. De pronto lo veo joven, casi niño. Efraín se incorpora y antes de despedirnos me muestra su telescopio. Entonces, con una leve sonrisa, me dice muy bajito al oído: “Este instrumento es una maravilla. No sirve para ver estrellas, pero al menos vemos pasear a las vacas”.

Y es cierto, después de todo, aquello que el poeta observa, tarde o temprano, acaba por convertirse en otro tipo de astro.

EXPEDIENTE CRÍTICO

UNA LECTURA A 2 *POEMAS**

Alfonso Carrasco Vintimilla

A manera de guía para el lector

La poesía es un modo de conocimiento. Un modo peculiar de conocer una esfera de realidades, peculiar también en gran medida. La poesía –el arte– es “sustantivamente bella y adjetivamente verdadera” (Wellek) al contrario de lo que es la ciencia. Consecuentemente, no podemos pedir a la poesía que nos ofrezca un conocimiento científico verdadero: el arte es “verosímil, semejante a la verdad”. Su forma y contenido de conocimiento linda con el éxtasis del místico, con el trance del brujo o con el “viaje” del alucinado por la droga.

Pero la poesía es, y fundamentalmente, una forma de conocimiento vital. Un modo de conocer el Yo, más allá de los alcances de la ciencia psicológica. Se caracteriza por ser una forma de conocimiento distinta de la científica, pero no por ello menos efectiva o de inferior validez.

*Texto publicado como estudio introductorio a 2 *poemas*, de Efraín Jara Idrovo, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1973, s/p.

Por medio de la poesía se accede también al mundo de la realidad, pero desde otro ángulo y dimensión. No se obtienen verdades generales sino particulares e individuales. Y ellas son verdades emotivas y estéticas, no científicas. Es distinta la perspectiva: son distintos los logros.

La poesía –y el arte– es también un proceso de creación de un sobre mundo que se superpone a este de la realidad sensible. Pero es también un modo de ordenar el mundo de la realidad sensorial. De crear la armonía entre el Yo del poeta y el Ello de la realidad.

La ciencia, si cabe, es quizá por excelencia analítica, aparte de que estudia a la realidad divorciada del hombre, objetiva y abstractamente. La poesía es un intento de síntesis, de romper los infranqueables abismos entre conciencia y mundo. Es un afán de armonizarlos. Es la síntesis intuitiva y amorosa de esa tesis y antítesis angustiosas que entraña la dialéctica de vivir.

Sólo por intermedio de la poesía se consigue solucionar vitalmente los eternos conflictos con el mundo, el tiempo, el espacio... Acaso esta solución sea la única verdadera o por lo menos la única que en verdad importa.

Los 2 *poemas* de Efraín Jara Idrovo que ahora llegan al lector son, justamente, un intento de solución de este mismo y obsesionante problema humano: las relaciones del Yo con el Mundo y de los dos con el Tiempo.

Como solución poético-vital no se puede exigir más, aunque las respuestas de índole filosófica que se dan bien podrían ser recogidas en un conjunto coherente de validez objetiva. Pero ni el poeta pretendió la veracidad de la filosofía ni la poesía aspira a ella.

Esta la razón por la cual estas notas tratarán de merodear, nada más, los cotos puramente estéticos, los del estilo. Y si llegan a tocar los otros será siempre atendiendo a su función estética. El afán que las anima es el de ayudar al lector en su interpretación de los dos poemas.

Tampoco estas páginas pretenden ser un estudio técnico y crítico sino nada más que eso: notas a manera de guía para el lector. Sin embargo, la necesidad de explicar y comprender el porqué del misterio poético de las dos composiciones nos

obligará a veces a referirnos a procedimientos técnicos de la poesía, familiares para el conocedor de los métodos estilísticos, pero acaso extraños para el lector corriente. En estos casos hemos procurado ser lo más elementales, hasta donde sea posible, para que este lector pueda acceder a nuestras explicaciones sin mayor dificultad.

En principio estas notas resultan inútiles –como puede serlo toda la crítica literaria— puesto que los poemas se justifican por sí solos, a más de que en materia de arte literario el único y válido conocimiento es el puro e ingenuo del lector.

Pero si este estudio introductorio se justifica es por dos razones: que él sea, en primer lugar, el testimonio de gratitud y ponderación al maestro que supo, y todavía continúa haciéndolo, despertar y encausar una vocación. Gratitud al maestro, al hombre y al poeta.

La poesía de Efraín Jara I., en segundo lugar, ha logrado convertir en realidad esa aspiración suprema de los clásicos de todos los tiempos: la de la difícil sencillez en el arte. Su poesía es tan transparente como escrita para cualquier lector que posea una brizna de sensibilidad, no sólo poética sino simplemente vital. Pero es, al mismo tiempo, tan difícilmente sencilla como creada para espíritus con un refinamiento superior.

Para estos últimos no van destinadas estas notas, aun cuando ellos algo encontrarán también, sino para el lector puro y anónimo que sabrá deleitarse con la poesía de Jara Idrovo, pero acaso no sepa explicarse en dónde radica el misterio de su deleite supremo. Pretendemos, tal vez, ayudar al lector a aguzar su sensibilidad llamando su atención sobre uno que otro recurso de estilo que pueda escapársele, cercando o aminorando así algo del deleite posible de obtener. Pretensión ésta vana, pues los poemas hablan y cumplen por sí solos esta función.

En fin, tratando de ser consecuentes con esta segunda finalidad, estas notas se resentirán de falta de profundidad, de la precisión y el rigor científicos que exige el ensayo crítico-estilístico. Pero nuestra intención queda consignada: escribir unas notas de guía y ayuda para el lector. Esto nos exime de cualquier disculpa.

Los dos poemas que nos ocupan forman parte del libro inédito titulado *El Mundo de las evidencias*. Decimos “libro” en vez de “volumen”, pues no se trata de una mera recopilación de poemas escritos en circunstancias aisladas y extrañas, con temas y finalidades no menos divergentes.

Todo lo contrario: los poemas de esta colección están trabajados en función de unidad superior, constituyen lo que Kayser llama “ciclo”. La correcta interpretación de las dos composiciones habría que hacerla en función de la totalidad del libro, puesto que los poemas se explican y condicionan unos a otros, tienen una función recurrente y centralizadora.

“Balada de la hija y las profundas evidencias” es el primero de los poemas de este ciclo. “Añoranza y acto de amor” es uno de los últimos. Decimos “uno”, porque no se trata de un ciclo cerrado sino abierto –aunque resulte paradójico; tomamos “ciclo” en sentido estrictamente técnico-literario– que seguirá creciendo a medida que se amplíen las experiencias vitales y poéticas de su autor. Es un ciclo abierto, a manera de *Hojas de Hierba* de Whitman. Podríamos decir que se trata de un ciclo integrado por círculos concéntricos. El primero de ellos se ha cerrado, razón de más para que su creador publique el libro completo. Así es que los poemas en cuestión ocupan, cronológicamente, los dos polos del ciclo. Aunque de temas distintos en principio, se observa con toda claridad la trabazón y coordinación de las dos composiciones. Ya anotamos al comienzo que las dos –y todas las del libro– están destinadas a la resolución de un mismo conflicto: de las relaciones entre Yo y Mundo, y entre Yo-Mundo y Tiempo.

Es preciso, para demostrar lo anotado, rastrear las principales correspondencias y coordinaciones pertinentes en los dos poemas. Para ello –y para todo el estudio– rogamos al lector se tome el molesto trabajo de acudir siempre al texto original para verificar nuestras observaciones o explicaciones y no se contente simplemente con las citas. Para facilitar esta labor nos permitimos indicar que el número romano se refiere a la estancia. En el caso de “Balada” el número arábigo indica la estrofa y

la letra el verso. Por ejemplo: “V-2-d” significa: estancia quinta, estrofa dos y verso cuatro. En “Añoranza” es igual, pero como no hay estrofas el número arábigo indica el verso –consideramos como versos cada línea, aunque contenga una sola palabra–. Esta pequeña clave facilitará nuestro trabajo y la lectura.

El poeta tiene la impresión de que el Mundo no existe independiente de la conciencia de los hombres. En otras palabras: existencialmente, el mundo es creación de la conciencia. La realidad existe fuera de nosotros, pero sólo la conciencia le confiere plenitud y sentido; autentica su existencia. Para cada individuo las cosas adquieren existencia y sentido en el momento mismo en que entran en relación con la conciencia suya. Y no en una relación fría, indiferente y lejana sino en otra amorosa y de simpatía. Es en ese momento que las cosas empiezan a existir para ese individuo. Y es en este sentido poético-vital que el poeta afirma que el mundo es creación de la conciencia.

Dicha evidencia implica otra, dolorida y angustiante: esta verdad entraña una contradicción, una lucha entre conciencia y mundo. A pesar de que la conciencia crea la realidad, se empecina en oponerse al mundo, cuando ese acto de creación es la única forma de que el ser pueda realizarse. De esta contradicción nace el desgarramiento, el sentido de extrañeza (o de extrañamiento) que domina al hombre; y él lo lleva a la angustia vital y poética, como veremos más adelante.

El tema está desarrollado en los 2 *poemas*: “Balada”: V-2-d:

lo más fresco del árbol se hace sombra;
lo ávido de la conciencia, el universo...

El segundo verso plantea nada más la tesis de la creación del mundo por parte de la conciencia. Veremos luego que el poeta afirma que todos los seres no se destruyen sino sólo se transforman. La conciencia también sufre este proceso, como lo dice el verso citado.

En el mismo poema (II-5-c, d) se explícita la oposición:

¿Qué fue de la conciencia empecinada
en oponerse al mundo, que es su imagen?

La correspondencia la encontramos en “Añoranza”, desarrollada en forma de tensión angustiosa: 1-1-2 y 7-8-9:

(Todo es)
resentimiento agresivo entre el alma y el mundo
.....
negamos que la poderosa indolencia de la naturaleza
no es sino la huella indescifrable
del frenesí expansivo de la conciencia.

Y más adelante: IV-5-6:

Pero mi ojo extravió la tensión
con que el ardor de la conciencia se exhala en árbol
o prende los vitrales de las constelaciones.

Justamente esta contradicción es la que soluciona cada poema de una manera diferente, como comprobaremos después.

Decíamos que también se plantea el conflicto con el tiempo: esta ansia de permanencia y duración, de inmortalidad, y la evidencia de la caducidad, de lo fugaz de la existencia de los seres. No siempre las tesis se repiten o refuerzan en los 2 *poemas*: a veces hay cambio de actitud frente al mismo conflicto. En “Balada”: VII-3-c:

No venimos, no vamos, aquí estamos;
Pero en “Añoranza” expresa: 1-10:
No somos ni estamos, únicamente soñamos:

Lo que indudablemente revela un cambio de actitud: en el primero hay una concepción puramente existencial; en el segundo es más estética: el mundo y la vida están concebidos a base de una potenciación poética de las vivencias.

Sin embargo, el problema se plantea en otra perspectiva filosófica: la del ser y el existir: contradicción perenne, también, del ser humano, suscitada por la condición temporal del existir: “Añoranza”: 1-3:

eres y no serás, porque no hay salida de las profundas galerías de la materia.

Se notará que la concepción evoluciona desde “Balada” en el cual la evidencia dominante es la de que el individuo existe, está simplemente en este mundo, hasta “Añoranza” en el que se afirma el ser, la esencia del hombre, para rematar en el mismo poema con una negación de las dos evidencias anteriores por una nueva evidencia más poética:

No somos ni estamos, únicamente soñamos:

En suma: el conflicto entre espíritu y materia (no precisamente en sentido cristiano); entre ser y existir.

Pero estas contradicciones son, nada más, una consecuencia de la temporalidad en la que se halla inmerso el hombre, noción que forma parte de todos los seres mismo, y de la cual sólo el hombre tiene conciencia.

La percepción del tiempo conlleva inevitablemente la evidencia de su fugacidad, otro de los conflictos que se trata de resolver poéticamente. La solución no está en anhelar lo inalcanzable, imposible e inútil perpetuidad sino en agotar lo efímero o en acelerarlo. La existencia se justifica solamente por su naturaleza fugaz. En “Balada”: V-5-c, d:

¡Oh pura agilidad siempre en peligro,
efímera extensión, sombra del tiempo!...

En apariencia se trata de una observación de tipo objetivo, una simple enunciación de tesis. En realidad, la forma interjetiva (“Oh”) y la entonación exclamativa indican el sentido amoroso con que el poeta afirma esa evidencia, lo que en rigor implica una solución.

El conflicto se soluciona por una aproximación a la vida, por la entrega a su degustar sin condición ni restricciones: “Balada”: V-5-b:

vida que sólo es vida si es más vida!

Y la vida se encuentra simbolizada en el amor, en la entrega a la Hija o a la Amada: “Balada”: I-4-a, b:

Me redimes del tiempo, luminosa
arteria del diamante o del lucero.

Solución un tanto angustiosa, expresada por el encabalgamiento que rompe el sintagma “luminosa-arteria”, pero solución después de todo. En “Añoranza” el planteamiento es más explícito: perpetuidad y fugacidad son incompatibles. La única evidencia real es lo fugaz; la única forma de solución es acelerar la fugacidad: III-30 ss.:

En la corriente vertiginosa de tu desnudez
comprendí la dialéctica del tiempo:
nos redimimos de la fatalidad de las cenizas,
no evadiéndonos de la corrosión del movimiento,
sino acelerando la velocidad...

La muerte que acecha detrás de lo fugaz se anula ante la intensidad de la vida. La hija o la amada son los seres que anulan estas contradicciones. En “Añoranza”: III-4-5, lo dice claramente:

(Tu cuerpo es)
el punto de incidencia en que la duración
reabsorbe su sombra, y permanece.

Y en el mismo poema, en forma de sentencia: V-25:

lo fugaz es la única forma de perpetuidad.

En suma: la solución antes apuntada a la angustia que despierta la noción de lo efímero.

La fugacidad de la existencia implica la noción de muerte y corrosión. La existencia es un constante debatirse contra el incesante proceso de destrucción, inherente a la naturaleza misma de la realidad y de la vida.

En algunos de los versos citados se encuentra ya expuesto el tema. Simplemente agregamos otros más explícitos: “Balada”: I-3-b, c:

..... flor surgida
entre tantos escombros de la sangre!

Y en el mismo poema: II-3-c, d:

las grandes pausas de abandono y muerte
frente al total silencio de los astros?

Porque el desgarramiento surge también del hecho de que el mundo, pese a ser creación de la conciencia, permanece indiferente ante el hombre, si es que no le es hostil. Por fin, más adelante sentencia: VII-3a, b:

De queresas de mosca estamos hechos,
de obstinada pasión irremediable.

El tema aparece de modo más poético y claro en “Añoranza”, lo cual demuestra una mayor elaboración, mayor conciencia y profundidad:

I-1: ¡Todo es aniquilación incesante,

.....

I-5-6: Braceamos desesperadamente
 contra el ímpetu corrosivo de los minutos;

III-29: empapados los huesos en el deterioro de la especie.
IV-29: con el alma rezumando alquitrán de exterminio.

Todos los desgarramientos y contradicciones se anulan en la entrega obstinada y fervorosa a la vida, como se pudo comprobar en los versos citados oportunamente. La hija, la amada y todos los seres elementales y frágiles de la realidad son los únicos que justifican la existencia. Esa justificación es posible siempre y cuando tengamos conciencia del peligro incesante que entraña el vivir: V-5-c:

¡Oh pura agilidad siempre en peligro

Entonces acrecentando el riesgo, intensificando el peligro se dará sentido a la vida, dirá en “Añoranza”: IV-3:

hice del riesgo la flecha de mi destino

En el mismo poema insistirá: IV-30 ss.:

Porque sólo el sobresalto
y la espada que pende sobre el corazón
despiertan el rumor de las semillas.
Sólo en tierras abonadas por la desesperanza
la vida pone a dorar sus apretados racimos.

El riesgo, el peligro, lo efímero, el dolor son categorías que dan sentido al vivir y le confieren plenitud. La reiteración de esos “sólo” prestan a las afirmaciones un sentido de seguridad, de evidencia rotunda e irrefutable que se nos clava en la conciencia.

En “Balada” se anuncia ya el tema de la justificación de la vida por la entrega inmediata a ella, aquí y ahora. Sólo dando algo

o dándonos íntegramente podremos recibir retribución del mundo y la vida, aunque lo que se nos devuelva (o simplemente vuelve, en este incesante proceso de transformación de los seres) no sea igual o no recuerde la fervorosa exaltación de la entrega: IV-1-c, d:

la redondez del fruto no recuerda
la oscura agitación de las raíces...

Acaso ninguna de las acciones o vivencias humanas como la sexual acuse esta característica de instantaneidad y de entrega gratuita sin compromisos ni obligaciones posteriores. El tema está apenas esbozado en VII-2-c:

lo más voraz del alma enarca el sexo.

Hemos apuntado que en “Añoranza” hay un cambio de actitud frente a algunos de los conflictos, pero sobre todo hay un cambio de índole vital, que está planteado, sin embargo, en “Balada”: IV-1-a, b:

En mí fue dispersión, Niña preciosa,
lo que tu sangre aquieta y eslabona:

La dispersión, el frenesí vital se tornan torrente incontenible en “Añoranza”. El poeta ha descubierto que la plenitud y el sentido de la vida se encuentran en el riesgo, el peligro, la dispersión y se entrega a ellos con todo su fervor, con ese fervor de saber que tal vez sea el último acto vital. Y sabe, además, que aquello es amar, es agotarse y alcanzar plenitud al mismo tiempo. En “Balada”: VII-4-a, b:

Sólo el amor nos salva y justifica
la indolente crueldad de la existencia

Ahora es en la hija en donde los conflictos se solucionan:
“Balada”, VI-4-a:

En ti rescato lo que di a la vida:

Tarde o temprano el mundo y la vida nos reintegran lo que dimos enriqueciéndolos: “Balada”: VII-4-c, d:

Sólo el amor y el canto nos reintegran
lo que dimos al mundo, dilatándolo.

El amor y el canto, las dos vivencias supremas concentradas ahora en la Hija y ella como la salvación: “Balada”: VII-5:

¡Hija amada, burbuja de alegría!,
todo converge en ti y, acrecentado,
en tierra, en cielo, en aire, en mar, en fuego,
reposa en ti, salvado para siempre...

Otras veces comprende que la solución sólo cabe en el presente fugaz: “Balada”: IV-5:

Te prolongo hacia ayer; tú me proyectas,
con la avidez del ala, hacia el futuro;
agotas tú mi ser y lo desbordas
en el presente puro de tus ojos...

Ciertas manifestaciones de la vida –Hija– agotan, aniquilan más que otras, porque todo acto es plenitud y aniquilamiento. La realización del ser sólo puede darse en el presente. Por ello en “Añoranza” el amor se manifiesta en sexo y el tiempo en presente. Uno y otro son, nada más, la fugacidad. Y el poeta está otra vez azotado por la angustia de la evidencia de la corrosión, a la espera del retorno imposible o del nacimiento de una nueva, de cada nueva vivencia fugaz: V-35 ss.:

Mundo y conciencia
dejarían, entonces, de enfrentarse con puñales,
y el canto exaltaría la reconciliación
en el aire conmovido de sus florestas...

Sólo en la hija, en la amada... en la vida se dan y se solucionan todos los conflictos. Al comienzo mismo del poema lo dice: I-13-4-5:

Sólo en ti, ¡vida mía!,
¡ingrata mía!,
sangre y mundo confunden su terquedad en melodía.

Las correspondencias podrían continuar. Hemos buscado algunas de las más llamativas; otras, el lector podrá buscarlas con facilidad.

Se pensará que hasta el momento hemos hecho crítica tradicional: un mero devaneo o parafraseo en torno al poema. Pero no ha sido esa nuestra intención. Nos hemos visto obligados a utilizar un método con el cual, por principio, no estamos de acuerdo, pues creemos que las tesis o ideas del poema son explícitas por sí mismas. Nuestra intención no ha sido explicar dichas ideas filosóficas. Lo que hemos pretendido es, como lo anotamos al comienzo, mostrar que las dos composiciones constituyen unidad, un “más”, no una “suma”, un ciclo, en definitiva. Y la noción de “ciclo” se refiere fundamentalmente al contenido de los poemas, a la unidad temática de ellos.

Y ahora sí, consecuentes con nuestra concepción de que la literatura “no es un arte de ideas sino de palabras” (Cohen), vamos a intentar sorprender los valores estéticos de los poemas en su esencia misma: en la estructura y el lenguaje.

Fácil es comprender que todo el sistema de ideas expuesto antes, por verdadero y vital que sea, no es poético por sí. Esa condición la adquiere porque está expresado poéticamente, es decir: a través de artificios de lengua, por el uso de una lengua potenciada, aquilatada y quintaesenciada. En dónde radica esta potenciación de la lengua, es lo que vamos a determinar.

El ritmo interno es uno de los recursos claves en “Balada de la hija y las profundas evidencias”. Ritmo interior que se relaciona directa y estrechamente con la estructura del poema y con la

distribución de la materia poética, que establecen sutiles correspondencias entre los temas y las partes de este.

Cuando nos referimos a “estructura” no lo hacemos, precisamente, a la estructura externa: estancias de cinco estrofas de cuatro versos endecasílabos. Aludimos a una estructura interna, apoyada en la externa, la cual –digámoslo de paso– acusa la perfección de un clásico.

Es lógico que muchos de los efectos estéticos del poema tienen su origen en dicha estructura externa: el ritmo versal, fluctuando entre ponderado, intensivo, compacto, fluido... va siguiendo los movimientos de las ideas. Las estrofas cortas, apretadas, son otra fuente de efectos de estilo. Un análisis completo nos permitiría demostrarlo, pero no es la ocasión oportuna para ello. Ahora nos ocupamos del ritmo y la estructura internos.

El título del poema forma parte esencial del mismo. En cierta manera es la clave, o una de ellas, no sólo del poema sino quizá de todo el ciclo. La temática está condensada en ese título: la Hija, su condición y naturaleza prístina descubren lo verdadero y esencial de la vida, la cual es también elemental. La esencia de la vida no está en lo complejo, en los grandes acontecimientos o fenómenos; ni tampoco en los seres llamativos, sino en lo cotidiano, sencillo y frágil. Por lo menos ellos son los únicos capaces de revelarnos las evidencias y verdades de la existencia, quizás porque permanecen olvidados, inadvertidos, como consecuencia de su misma elementalidad y pureza.

Todo el poema –y acaso el ciclo– no es nada más que una variante del tema apuntado, el cual suscita inevitable otros temas correlativos de otras esferas y evidencias: tiempo, fugacidad, muerte, corrosión, amar, ser, existir... los que también se reiteran armónicamente. Se trata de una suerte de tema musical de sinfonía que aparece constantemente de modo explícito o velado por la repetición de algunos acordes.

El despliegue armónico del lenguaje reproduce este movimiento de retorno al tema inicial:

lo más lento...

lo más ágil...

lo más áureo...

lo más triste...
lo más raudo...
lo más sueño...

La anáfora de “lo más” se repetirá en las estancias posteriores de manera sistemática. Y siempre complementándose con un recurso de intensificación logrado a base de enumerar en gradación los elementos puros de la naturaleza que, al igual que la hija, descubren la esencia de la vida:

luz
tierra
 aire
 agua
 sol
 cielo
 viento
 hombre

En la estancia que nos sirve de modelo el tema remata con una especie de sonido potente de gong: “Hombre”, sensación sugerida porque el verso en que se halla inserta la palabra contiene una sola vibrante (“r”) justo en dicha palabra, además de que el acento relevante (anterior a pausa) recae sobre una vocal oscura (“o”), mientras los otros lo hacen sobre vocales claras:

lo más suéño del hómbrE, | en cánto, en hijo.

El tema de las evidencias desplegado por lo elemental prosigue su desarrollo con una nueva intensificación de clímax menos marcado que el anterior, pero que lo complementa:

manzana - hierba - nube - espuma - espiga - lluvia - pájaro -
canto - hijo

Esta escala de intensificación del tema habrá de llevarnos todavía, con un escalón final, a una cima desde la cual contemplamos en panorama la evidencia del mundo y la vida proyectada

por los seres elementales. Pero ahora el tema se ha vuelto más lento (tenue brisa helada que nos acaricia en la cumbre) por la reiteración de un mismo verbo –tácito o elidido–: “hace”; por el uso de nombres que acusan fragilidad no sólo semánticamente sino por estar contruidos con adjetivo (“hierba trémula”) o en coordinación disyuntiva de claro matiz disgregante (“pez o espuma”), elementos éstos precedidos de esa gradación climática de índole descendente (por la significación) de los verbos:

prende
cae
cuaja

Podríamos agregar que hay una sutil correspondencia semántica entre los elementos, la que crea o intensifica el ritmo interior. La correspondencia es por refuerzo o por oposición:

lento - ágil - raudo
gozo - triste - áureo
sueño - sueño

En este sentido es muy evidente la correspondencia en la estrofa primera (I) entre los elementos de la naturaleza:

luz - tierra - aire - agua
que recibe un refuerzo en la segunda:
sol - cielo - viento - hombre

Los mismos elementos serán sometidos a sutilísimas variaciones y reiteraciones a lo largo del poema, para ser recogidos al final (VII-5-c.) bajo la subordinación integradora de ese “Todo” muy significativo, de resonancias panteísticas:

en cielo, en aire, en mar, en fuego

El tema vuelve a aparecer siempre el mismo, pero siempre renovado por las imágenes distintas en tomo a la misma esfera de

realidades: lo elemental y frágil. Se prolonga siempre, alternando con otros temas, a lo largo de las estancias impares, I-III-V-VII. Es una forma de expresar indirectamente otra evidencia: la del retorno sempiterno de los seres.

Este segundo tema se lo expresa en forma directa en III-1-a:

El ser retorna al ser. Nada se pierde.

Lo mismo que se había dicho desde la estancia I elusivamente:

El gozo de la luz se hace manzana;
el sueño de la tierra, hierba trémula;

.....

En esencia la misma idea expresada desde otra perspectiva y mediante otro recurso. Y como corroborando la tesis, vuelve el tema musical primero con idéntica estructura: III:

Lo más leve fuego esplende llama
Lo más denso rayo nutre trueno

Y en forma idéntica en las demás estancias impares:

VII: Lo (más) terco sonido irradia eco
V: Lo más dulce trébol hace abeja

Las correspondencias son más sutiles otras veces. En las dos estancias, I-III, los versos finales de la segunda estrofa tienen un significado y elementos casi idénticos:

I: lo más sueño del hombre, en canto, en hijo...
III: lo profundo del hombre se hace canto...

En la estancia VII-4-c, d., retornan los elementos para ser materia de solución a los conflictos de la existencia:

Sólo el amor y el canto nos reintegran
lo que dimos al mundo, dilatándolo.

Para en el verso inicial de la estrofa siguiente nombrar a la “hija”. En los versos de las estancias I y III expresó el acto de dar. Ahora en la VII asistimos a la reintegración, al retorno del ser.

Por último, la estancia III plantea en el primer verso la idea de una especie de entropía creciente de índole poética:

El ser retoma al ser. Nada se pierde.

La materia nunca se aniquila, sólo se transforma en otro ser para volver a ser materia. El ser nunca se aniquila sólo se transforma para seguir siendo y para volver a ser. Se trata de un proceso que tiende a darnos una suerte de ilusoria eternidad y en el cual nada ocurre sin sentido ni justificación sino regido por esta especie de ley poético-vital:

III-5-a: Nada es gratuito, si algo es verdadero.

V-1-a: ;Porque nada se gasta sin motivo!

VII-1-a: Nada fue inútil mientras destellaba.

Salvo la variante de la estancia VII que el lector podrá interpretar, se trata de la reiteración del mismo tema. Los versos citados actúan como acorde de introducción al tema inicial que retorna: “lo más...”.

Hemos dicho que la evidencia de lo elemental suscita otras evidencias: tiempo, muerte, ser...

Una de las más importantes, hasta constituir otro tema central, es la de las relaciones entre conciencia y mundo.

Vitalmente, más que con actitud filosófica, o si se desea: con una filosofía vital el poeta afirma que el mundo es creación de la conciencia y que la plenitud del ser de ella se logra por las relaciones con el mundo.

Aunque la tesis pueda oler a idealismo o existencialismo está bastante lejana de las dos corrientes. Cabe mejor decir que se trata de una tesis “existencial” y, naturalmente, estética. Sin embargo, no se puede negar las resonancias existencialistas de la misma.

Por el existencialismo sabemos que la conciencia sólo puede ser a través del mundo, convirtiéndose en la realidad circundante. Lo que el poeta plantea es algo parecido, pero no igual. El idealismo nos decía, en cambio, que el mundo es creación de la conciencia, que nada existe fuera de ella. Algo parecido también plantea el autor, pero tampoco igual.

Lo que nos dice el poeta es la evidencia de que la realidad recibe la confirmación de su ser y existir únicamente cuando es percibida por la conciencia. Vitalmente, el existir de la realidad carece de sentido mientras “mi” conciencia no la perciba. La plenitud del ser parece lograrse sólo en ese momento. Pero no sólo la plenitud del objeto sino también la del sujeto. Poética y vitalmente el sujeto se convierte en el objeto percibido y alcanza la plenitud de dicho objeto sin dejar de ser él mismo. Ya no es el divorcio sino la identificación con el mundo, suerte de nirvana panteísta. Y entonces es la plenitud del ser o de los seres. Por lo menos para cada hombre así ocurre.

El mismo poeta nos explicaba los alcances de su tesis: nos decía que por esos “años junto al mar, allá en las islas”, una mañana ebria de sol descubrió un pedazo de caracola que sacudida y golpeada por las olas vino a reposar a sus pies en la playa. Mientras pensó que ella había pasado tantos avatares, que su nácar había degustado tanta sal, agua y tiempo, tuvo la evidencia de que todo eso nada significaba. Que ella empezaba solamente a existir en ese momento porque la veía, porque se había establecido entre los dos una relación, porque ella había roto la soledad y porque él la había descubierto dando sentido a su existir. Y en ese instante tuvo también la revelación de la evidencia de fragilidad y caducidad de la existencia, unida a la evidencia del afán de permanecer pese a la fugacidad, o por ella misma. Y entonces, nos decía, fue como si el tiempo se hubiese detenido. Los dos seres encontraron su plenitud y razón de ser.

En otra ocasión fue la Hija: largo período de aridez, barnizado con angustia, hastío y soledad. De pronto, tarde lluviosa, descubrió un ser elemental y puro difuminado en la distancia por la luz fugaz del ocaso. Y fue, decía, como si la hija empezara a existir sólo ese momento. Todos los años anteriores de su vida hallaban su plenitud y justificación en ese instante del destello de la revelación y la evidencia. Era como si la hubiese creado ese minuto, engendrado en ese instante porque él también se sintió colmado y se apercibió de su ser y existir.

Y como todo ser se transforma en otro, toda vivencia engendra otra, surgió el poema “Balada de la hija y las profundas evidencias”, pero esto no viene al caso. El descubrimiento de esa evidencia es casual, fortuito, semejante al proceso de recuperación del tiempo perdido de Proust por el encuentro casual con un objeto insignificante que despierta el mundo del pasado con toda su nitidez y viveza. El encuentro con ese pedazo de magdalena puede o no producirse en la vida de un hombre. Pero si ocurre, “ya no es el mundo el mismo”.

En este sentido el poeta afirma que el mundo es creación de la conciencia. Esperamos que ahora todo sea claro y definido: es una tesis vivencial o existencial y poética con proyecciones filosóficas.

Si el poeta piensa o siente de este modo, ello acarrea otras derivaciones. No sólo la conciencia crea el mundo o lo enriquece, sino que ella también se realiza a través del mundo. La vida, el ser, se actualizan en la vida y los otros seres. Ese descubrimiento, ese encuentro o creación de la realidad elemental implica un acto de entrega y amor. Si la conciencia crea el mundo, todo lo que ocurra en el poeta tendrá su anverso y su reverso en el mundo: III-4-a:

Todo iniciaba en mí su resonancia.

Es como si existiera una relación recíproca y reversible entre todos los seres. En consecuencia: morir (o sentir, ver, palpar...

O crear) es un acto necesario: es dar origen a otro ser, es transformarse en otro ser; brindarle la oportunidad para que sea y al mismo tiempo poder ser nosotros también. Si citamos los versos siguientes al anterior se comprenderá mejor la idea:

Todo iniciaba en mí su resonancia.
Cobrando oscuridad, como la noche
para el hilván de las constelaciones,
se apagaba mi ser, y el mundo ardía...

La materia poética está distribuida en una estructura correlativa que expresa esta identificación o correlación entre hombre y mundo, además que establece otro rasgo del ritmo interior:

Noche: cobrando oscuridad - hilván de las constelaciones.

Hombre: se apagaba mi ser - el mundo ardía.

En otras palabras: la noche se hace más oscura para que brillen (“hilván”) las constelaciones. El hombre se agota (crea, ama, muere...) para dar origen a otro ser, porque la noche para alcanzar su plenitud tiene que contener el brillo de las estrellas, de lo contrario es un ser imperfecto. Y también:

¡Porque nada se gasta sin motivo!
ni
Nada es gratuito, si algo es verdadero.

Insistimos: nada ocurre por azar ni en forma gratuita. En esta dialéctica, morir es nacer o hacer nacer algo. Al igual que ver, sentir, soñar, amar...: V-3-c, d:

Pero si alguien soñó o amó en la vida
los confines del mundo ha dilatado.

La idea se complementa con una clara alusión a la teoría pitagórica de la música astral o universal, origen y término del universo:

Ya no es el mundo el mismo: su armonía
con recientes acordes ha acrecido.

El ser retorna al ser. La música es aire vibrado armónicamente que antes de extinguirse prolongó sus ondas al aire circundante, poniéndolo en movimiento, agitándolo y vivificándolo. Los actos vitales por excelencia (soñar, amar, crear) nos aniquilan, pero nos desbordan y dilatan el universo. Al crear, al amar, al vivir, en suma, nos damos. Y como el mundo es sólo nuestro anverso, recibimos algo. Aunque no sea la música total sino apenas “el rumor del cielo”. Pero el mundo y la existencia retornan y nos devuelven lo que dimos: VII-4-c, d:

Sólo el amor y el canto nos reintegran
lo que dimos al mundo, dilatándolo.

Aunque sea ese simple “rumor” que se nos reintegra, es suficiente para la realización del ser, para la plenitud de él, para retornar al origen primero esclarecido, parafraseando a Fray Luis.

Todas nuestras observaciones están encaminadas a demostrar ese ritmo interno que recorre el poema y lo sostiene como su columna vertebral.

Consecuente con su tesis el poeta crea en todas las estancias una imaginería maravillosa de este incesante proceso de ser y retornar a ser a través de ese acorde melodioso de “lo más ... lo más ...” Y en la estancia IV-3-4 nos dice en forma directa las transformaciones de la Hija, o sea de la Vida, también con un acorde reiterativo:

Eres yo y más que yo: eres la espuma
que retorna a la inconstancia de la ola.
Eres yo y más que yo: en ti regresa
el bosque a ser puñado de semillas.

Creemos que los versos hablan muy claro por sí solos; invitamos al lector a que relea la estancia completa.

Las relaciones internas que crean el ritmo no se agotan todavía. En las estancias I y III anuncia el poeta lo que dio a la vida o lo que ella da a los otros seres. En la IV expone lo que la vida le devolvió indirectamente por mediación de la hija. Aunque también se podría interpretar que la hija es un ser a través del cual la vida se transforma en otros seres o éstos vuelven a su ser original. En la estancia V insiste sobre este proceso de creación y de retorno de todos los seres.

Ahora bien, en la estancia II había interrogado, sin respuesta, acerca de lo que la vida le había devuelto a cambio de su entrega. Sólo en la estancia VI halla la respuesta, luego de una nueva enumeración de sus actos de entrega: 4-a:

En ti rescato lo que di a la vida
empieza la parte pertinente.

Pero darse es morir en cierto modo. El hombre, el poeta, aspira, anhela angustiosamente la eternidad, el permanecer siendo y estando. La estrofa final de la estancia mentada nos recuerda la idea de Gide: sólo interesa el deseo en sí, mas no su satisfacción; satisfacerlo es destruirse, es morir. “A veces desearía que algo no hubiese sucedido para poder seguir degustando el deleite angustioso de su espera”, decía el autor en alguna ocasión:

¡Hija mía, presagio de la dicha!, n
o la felicidad, su anuncio sólo,
la intensa exaltación que la ANTECEDE
y que, por NO advenida, JAMAS cesa...

Tal vez ahí esté la solución a la fugacidad de la vida, sea ésta la única arma para luchar contra su ineluctable poder de corrosión. Por lo menos una solución de sueño, ilusoria, como lo es la vida misma.

La eternidad acaso está no en la realización misma de los hechos, sino en ese punto fugaz, inasible que la precede. En ese destello de la permanencia pura. La realización es ya el aniquilamiento. Por ello

lo fugaz es la única forma de perpetuidad
dirá en “Añoranza”.

El tejido de implicaciones entre los temas que va creando el ritmo interior tiene que desembocar obligadamente en el tiempo. Ya en la estancia I el conflicto se halla solucionado por esa virtud maravillosa de la hija y por esa virtud de transformación de los seres: 4-a, b:

Me redimes del tiempo, luminosa
arteria del diamante o del lucero.

Solución ahíta de angustia, decíamos, revelada, por el encabalgamiento. Pero antes (3-b, c) se había referido a los efectos destructivos de esta dimensión:

..... flor surgida
entre tantos escombros de la sangre!

El poeta intenta a continuación captar la dialéctica misma del tiempo mediante un juego anafórico y reiterativo, tanto como conceptual, con las categorías temporales del “antes” y el “después”, que se despliegan como en un movimiento pendular, ajustándose de este modo al decurrir del tiempo vivencial el cual oscila entre el pasado y el futuro, teniendo como punto de suspensión el presente:

Antes de ti	Después
No hay antes ni después	
sucedier antes	advenir después

El problema del tiempo continúa desarrollándose en la estancia II. En ella el conflicto está expuesto en forma muy sutil por la anáfora de construcciones interrogativas en las cuales se destacan los pronombres relativos con función interrogativa. Ese “dónde” característico de la poesía contemporánea, dotado

de una resonancia como de eco que regresa de un laberinto, nos sugiere un sentido de algo insondable, distante, inasible; algo sin respuesta ni explicación, pero absurdamente doloroso.

Menor fuerza expresiva tiene el “Qué” interrogativo. Pero aquí colocado a continuación de “dónde” recibe de él un refuerzo.

Hay por otra parte un contraste en los tiempos verbales dentro de la misma estancia: unos van en presente y otros en pretérito. Juego estilístico que condensa el conflicto del hombre con el tiempo, la angustia de debatirse entre presente, pasado y futuro:

¿En dónde está ¿En dónde están
¿Qué se hicieron ¿Qué se hizo
 ¿Qué fue

El contraste está reforzado por el cambio de número, de singular a plural. Los verbos expresan, además, semánticamente el conflicto entre el “ser” y el “estar”, que constituye uno de los motivos de divorcio entre conciencia y mundo.

El tema del tiempo retorna en la estancia IV en forma de juego dialéctico, pero poéticamente realizado: 5:

TE prolongo hacía AYER; TÚ ME proyectas
con la avidez del ala, hacia el FUTURO;
agotas TÚ MI ser y lo desbordas
en el PRESENTE puro de tus ojos...

Obsérvese de la misma forma la oposición semántica entre los verbos “prolongar” y “proyectar”, sumada a la oposición “Tú-Yo” y se tendrá completo el juego conceptual y temporal.

En la estancia VII integra todos los temas y soluciones. El del tiempo está recogido también. En el verso final aparece un “siempre” integrativo en el cual pasado, presente y futuro se fusionan como en un afán de lograr permanencia y eternidad:

(Todo)
reposa en ti, salvado para SIEMPRE

En verdad, el tema del tiempo no está lo suficientemente elaborado en este poema; por lo menos no lo está como en “Año-ranza”. Es, en todo caso, un acorde secundario del tema central. Aunque sí aparece en forma velada a lo largo de todo el poema, erigiéndose en una especie de música de fondo.

El despliegue de temas se cierra con el de la corrosión. Este sentimiento se sobrepone en la estancia final: 3-a-b:

De queresas de mosca estamos hechos,

verso que suscita, por asociación de ideas, una afirmación amarga de tipo sartreano:

de obstinada pasión irremediable.

Y ahora sí, todas las tesis se cierran y solucionan en el final. Las reflexiones que justifican todos los planteamientos filosóficos (o vitales) considerados a lo largo del poema están condensadas en unos pocos versos: VII-3c:

No venimos, no vamos, aquí estamos;

Esos verbos indicadores de acciones opuestas, precedidos de negación y opuestos los dos (“venimos” y “vamos”) a un verbo indicador de reposo (“estamos”), separados además por pausas cercanas que tornan agitado el ritmo, nos sugieren una sensación de vértigo no carente de cierto aire de rotunda seguridad.

Y esos adverbios “sólo” reiterativos y en posición inicial acrecen ese énfasis de rotundidad que el poeta da a las conclusiones. La fuerza expresiva de la estrofa radica en ellos, no tanto en las palabras restantes. Súmese a lo anterior el hecho de que los dos adverbios preceden a la palabra “amor” y se comprenderá por qué la conclusión se nos clava en la conciencia, como una evidencia irrefutable:

Sólo el amor nos salva y justifica
la indolente crueldad de la existencia.
Sólo el amor y el canto nos reintegran
lo que dimos al mundo, dilatándolo.

Pero el recurso se intensificará a un punto máximo, constituyendo el cierre perfecto a las reflexiones, por el uso de ese “Todo” conjuntivo, sintético, integrativo (Spitzer) que condensa todos los temas del poema y da el final insustituible del mismo: la Hija (la Vida) como único centro al cual converge y desde el cual se dispersa y origina Todo, “salvado para siempre”.

Queremos ahora llamar la atención del lector sobre el hecho de que en las estancias impares (I-III-V-VII) domina un tono, diríamos, “expositivo” o descriptivo; mejor: expone las tesis elusivamente, metafóricamente, aunque remata casi siempre con una estrofa (a veces dos, como en la estancia I) de corte sentencioso, aforístico. A su vez, en las estancias pares domina el tono conceptuoso o aforístico, aunque no falta alguna o algunas estrofas que se ajustan al estilo dominante en las impares. El lector podrá comprobarlo sin mayor dificultad. Esto es parte de la estructura interna, de esa distribución especial de la materia poética, y es otro de los recursos encaminados a crear el ritmo interior.

Por otra parte, es digno de anotar que, de las treinta y cinco estrofas del poema, las quince se cierran con puntos suspensivos, lo que estadísticamente es un dato significativo. Esos signos de puntuación se encuentran principalmente en la primera y segunda estrofa y en la última. La significación estilística es bastante evidente: confiere a las estrofas un sentido de fragilidad, de inconclusión. Como de un proceso que se prolonga indefinidamente, acorde a la idea del eterno transformarse y retornar de los seres. Pero también el recurso trasunta una sensación de algo indefinible, insondable, inaprensible y misterioso como la vida misma, sumado todo a un viento de nostalgia y tristeza delicada. Invitamos al lector a revisar la composición atendiendo a este recurso.

Hemos podido comprobar cómo el poeta teje una delicadísima y compleja estructura dentro de la cual cada uno de los elementos o partes está condicionado por el todo, se explica y justifica dentro de la unidad superior del poema. Nada sobra ni nada falta. Las partes se integran en una estructura en la cual funcionan con la precisión de una máquina, pero una máquina insuflada de vida y alma.

Y esa vida, y esa ánima es el ritmo interior que se apoya en el ritmo versal, que se crea por el juego conceptual, la distribución de la materia poética, la estructura (tanto externa como interna) para cumplir su función estética.

Los recursos anotados son algunos de los más importantes. Ese ritmo interior es el resultado de otros más. Nos permitimos señalar en forma rápida algunos de ellos, todos orientados a crear el ritmo interno.

Un recuento estadístico preciso nos dejaría ver que hay un número relativamente escaso de adjetivos calificativos en comparación con el de los sustantivos. De la misma forma, el número de verbos resulta también inferior al de los sustantivos.

Más aún: si se observan las estrofas 2 y 3 de las estancias impares, se podrá notar que, si bien hay muchos adjetivos calificativos, todos ellos están sustantivados y actúan como sujetos:

I:	lo más lento	lo más ágil
III:	lo más leve	lo más denso
V:	lo más dulce	lo más terco
VII:	lo absorto	lo inmóvil

Por citar algunos ejemplos. Estas observaciones nos revelan que estamos ante un estilo “sustantival”.

Varias interpretaciones podrían darse a este rasgo, como son variadas las funciones estilísticas del mismo. La más pertinente

en este caso nos parece la siguiente: el poeta intenta no sólo captar sino retener las evidencias de la vida, lo sustancial de ella. Es lógico suponer que estas verdades se encontrarán en lo substantivo del mundo, lo que estilísticamente tiene que ser expresado por medio de sustantivos: de ahí el estilo en mención.

Pero estas evidencias y verdades, piensa el poeta, no se hallan o no nos son reveladas por los seres “importantes”, sorprendentes o espectaculares, ni tampoco en los acontecimientos de esta índole, sino todo lo contrario por los seres insignificantes, elementales y puros: manzana, luz, hierba, nube, espuma, espi-ga, hija... Y es probable, o seguro, que no sea todo el ser el que nos descubra su evidencia de fugacidad, corrosión y la esencia maravillosa de su ser y de la vida, sino que el misterio es develado por lo accidental, por un detalle cotidianamente inadvertido. En ese accidente radica lo substantivo del ser, su capacidad de transformación en otro ser para la realización plena de sí mismo y para cumplir el proceso de sempiterno retorno. Esta es entonces la razón por la que lo accidental, lo adjetivo, tiene que ser sustantivado: en él radica el misterio y la esencia del ser.

Creemos no estar equivocados en nuestras observaciones e interpretaciones, porque otro recurso nos apoya. Los complementos especificativos construidos con preposición “de” y un sustantivo, sabemos que desempeñan una función adjetival. Pues bien, en el poema todos los adjetivos sustantivados reciben un complemento especificativo indicador de origen o de sustancia (en sentido figurado o metafórico más que real). E igual ocurre con los sustantivos. El adjetivo morfológicamente simple, el calificativo, se usa en contadas ocasiones. La especificación se la hace mediante el procedimiento anotado:

lo más lento DEL AIRE
lo más frágil DEL ALBA
lo más fresco DEL ARBOL
lo más voraz DEL ALMA.

El poeta prefiere usar la forma de especificación a base de un sustantivo, lo que es otra forma de sustantivar poéticamente lo adjetivo. El proceso está invertido, pero la función estilística

es la misma: destacar lo accidental, lo más frágil y fugaz pero lo más susceptible, por ende, de transformación, como detentador y dimanador de la esencia de los seres.

Hemos sorprendido así un recurso magistral destinado a expresar en forma poética una tesis filosófica, lo que nos reafirma en la idea de que la literatura es ante todo un arte de lengua.

Agotar todos los recursos del poema sería una tarea casi fuera de nuestro alcance y desentonaría con la intención de consignar unas notas de guía para el lector. Nada más que, antes de concluir, queremos llamar la atención sobre dos recursos nuevos.

El primero se refiere a la presencia constante de construcciones de tipo paralelístico, a veces riguroso en otras imperfecto. Este recurso se presenta sobre todo en las estancias impares, justo en esas estrofas que contienen ese “lo más...” reiterativo, musical y sentencioso.

Los versos en cuestión constan casi todos de un sujeto que se descompone en núcleo (lo designaremos con la letra “A”) y complemento especificativo (“B”); seguido de núcleo de predicado o verbo (“C”) y terminando con un complemento directo (“D”).

El esquema paralelístico de algunos versos escogidos al azar, quedaría de esta forma:

El gozo /	de la luz /	se hace /	manzana
A1	B1	C1	D1
El sueño /	de la tierra/		/ hierba trémula
A2	B2	(C2)	D2
Lo más lento /	del aire /	se hace /	nube
A3	B3	C3	D3

Esquemas semejantes se puede obtener en las demás estancias. Hay otros paralelismos adicionales en otros versos y estancias. La función estilística es, en general, la misma de contribuir a la creación o intensificación del ritmo interno, que ha sido la clave de nuestra interpretación, razón por la cual no requiere

mayor comentario sino simplemente invitamos al lector a volver sobre la composición atendiendo a este recurso.

Otro rasgo de estilo muy sugestivo se refiere a los fenómenos fonéticos potenciados para producir efectos estéticos. Los lingüistas y estilistas rusos llaman a éstos “fenómenos de orquestación”, que comprenden todos aquellos procedimientos como la anáfora, aliteración, onomatopeya, simbolismo fonético...

Estos recursos los utiliza Efraín Jara I. con verdadera maestría en ambos poemas, más conscientemente quizás en “Año-ranza” pero sin dejar de tener su puesto en el presente poema.

Obsérvese, por ejemplo, en la estancia I-1-a ese juego maravilloso de interdentales (“z”) combinadas con laterales (“b”) y nasales (“n”), todas ellas consonantes suaves y “claras” que crean esa indefinible sensación de suavidad y tersura que no sólo refuerza el significado de las palabras, sino que va mucho más allá:

eL goZo de La LuZ se haCe MaNZaNa

Verso de una tersura de luz que contrasta con el siguiente, rico en vibrantes (“r”), contraste que nos sugiere como un ligero temblor y estremecimiento de ese minuto previo al despertarse:

eL Sueño de La tieRRa, hieRba tRémuLa

donde, además, la presencia del adjetivo esdrújulo da el toque definitivo a la sensación de tremor. Y luego vuelve a una combinación de sonidos semejante en los dos versos siguientes:

Lo máS LeNto deL aiRe Se haCe Nube

en el cual la oposición entre consonantes suaves y esa sola vibrante (“r”) central nos da la impresión del leve agitarse del aire. Y remata en el cuarto verso, poseedor de la gracilidad y tersura propia de los movimientos de la ola en ese instante fugaz en que se encrespa para deshacerse en espuma:

Lo más ágil de la agua, pez o espuma

Ese juego final de: “PeZ” y “eSP” ligados ágilmente por sinalefa, contrabalancea esos dos acentos juntos, antirrítmicos e inarmónicos del comienzo (“más ágil”) los mismos que sugieren ese punto de desequilibrio en que la cresta de la ola se rompe descendiendo rápidamente (sugerido por la elisión del verbo “hacer”) para restablecerse luego el equilibrio por la pausa que retiene la andadura estilística, complementada con ese sentido de bilateralidad y equilibrio de los dos elementos finales en coordinación y que contienen esos grupos silábicos contrabalanceadores ya anotados.

El contrabalanceo entre sonidos suaves (sibilantes) y fuertes (vibrantes) se prolonga a lo largo de la estrofa siguiente, para culminar en la tercera:

Oh Sueño de miS SueñoS, Hija Amada,
aLboRoto de mi aLma, fLoR SuRgida
entRe taNtoS eScoMbRoS de La SaNgRe

El contraste se acentúa por otros sonidos suaves (“l-n”) conforme avanzamos en cada verso, hasta que en el tercero se nos da una sensación auditiva del desmoronamiento y corrosión, como de ácido, para rematar en el último verso en el cual los sonidos se aprietan (labiales: p, b, y palatales: ñ) que se despliegan teniendo como eje una solitaria vibrante. Todo ello nos brinda poéticamente la visión de un puño o mandíbula que se aprietan con cólera:

¡PequEÑA UÑA RaBIoSa de la Vida!

recurso complementado por la entonación exclamativa cargada de emotividad y por el contraste entre vibrante única (“r”) y esa sibilante también única (“s”).

A todo lo anotado agréguese la reiteración de ciertas palabras (“sueño”) y de esa anáfora ya tantas veces aludida de “lo más” poseedora de un enorme sentido musical y rítmico.

Los sonidos se han ido ciñendo, de este modo, al despliegue conceptual, siguiendo, reforzando esa visión jubilosa de la vida; variando conforme ésta se torna lúgubre ante la evidencia de la corrosión que la amenaza; constituyendo, en fin, a veces un medio de expresión poético que nos dice algo más allá de las palabras, algo que no pudo ser expresado mediante significados porque es ya pictórico o puramente sentimental e intuitivo.

Y en la estancia que estudiamos todos los recursos son nada más que un tema musical del tiempo fugaz que va intensificándose hasta el acorde más alto, a toda orquesta, de las dos estrofas finales donde hay no sólo el juego semántico con las categorías temporales de pasado, futuro y presente, sino que también las palabras (“antes” y “después”) complementan la orquestación, lo que trasunta en poesía.

En la estancia II-1, se observa con toda claridad la reiteración de sílabas semejantes, repartidas convenientemente a lo largo de la estrofa, y que le confieren un tono de monotonía, acorde con el desgarramiento espiritual del poeta:

¡CuánTO TArDASTE, amor, en devolverme
la soleDAD gasTADA a manos llenas!
MoneDAS de pasión nunca extraviaDAS,
en mi canTO TOrnáis, mulTIplicaDAS

Un recurso parecido al que observamos en la estancia I-l-b. lo encontramos en la estancia III-2-a:

Lo máS fRágiL deL aLba quieBRa en tRino

verso en el cual la noción de quebrarse está dada no tanto por la palabra misma sino por esos grupos de consonante vibrante (“fr-br-tr”).

En la misma estrofa, desde el verso tercero empiezan a acumularse las nasales (“n”) que dominan en el cuarto, anticipando así en el tercero y sugiriendo en el otro esa impresión de resonancia y profundidad que expresan las palabras:

Lo más blaNDo Del ave aDensa el NiDo.
Lo profuNDo Del hoMbre se hace caNto

complementada con la sensación de densidad que crean las dentales (“d”).

Poco después nos encontramos con uno de los versos más logrados del poema en cuanto se refiere a estos fenómenos de orquestación. Un verso de corte clásico que nos recuerda a Garcilaso:

en otoRgaR MURMULLO a loS aRRoYoS
RUMOR deL coRaZón...

El juego aliterativo, casi onomatopéyico, nos brinda una sensación de movimiento leve de las aguas y es verdaderamente inimitable.

No queremos prolongarnos en el análisis. Invitamos a que se lea otra vez el poema íntegro desde esta perspectiva, y estamos seguros de que se descubrirá una veta de poesía insospechada.

Para terminar con “Balada” queremos dejar constancia que no nos ha sido posible ni siquiera aludir al recurso sin duda alguna el más importante del poema: las imágenes. Todo el encanto, el misterio y la belleza radican en las metáforas y símiles. Pero, desgraciadamente, éste constituye un campo demasiado complejo que nos hubiera obligado a dedicarle un estudio completo y especializado. Además, siendo como es el recurso más significativo, resulta obligado estudiarlo funcionalmente, es decir a la luz del libro completo para no caer en interpretaciones erróneas o unilaterales.

Con todo, en el estudio que hagamos de “Añoranza” nos permitiremos consignar alguna observación en torno a este artificio.

Por ahora llamamos, nada más, la atención del lector sobre el mismo. Obsérveselo y se descubrirá todo un mundo poético y una dimensión de belleza inefables. Imágenes tantas y de tan diversa estructura y origen, de tan grande belleza y originalidad, sólo las crea un gran poeta.

“Añoranza y acto de amor” es un poema insólito en el panorama de la literatura nacional y acaso lo sea también más allá de estas fronteras.

Es insólito no tanto por uno de los temas abordados, el del amor físico, del amor sexual, cuanto por la forma cómo está tratado el mismo.

Jean Cohen opina que no cabe duda de que ciertas realidades —materiales o inmateriales— parecen estar dotadas de una naturaleza poética, llevan lo poético en su esencia misma, como un rasgo distintivo más de su individualidad.

Digamos, por decir algo, que a todas las características diferenciadoras e individualizadoras del mar habría que añadirle la de lo poético. Parece que casi todas las personas, y los poetas y artistas en más alto grado, perciben esta cualidad del mar junto a las otras: por ello el mar ha sido siempre un ser inspirador de obras artísticas.

Habría que crear, dice Cohen, una “poética de las cosas” que explicara y determinara en qué radica esta condición o posibilidad de contener y sugerir lo poético por parte de algunas de ellas: el mar, la luna, las flores, la lluvia, las nubes, el rocío, el viento... la mujer, el ser poético por excelencia de la naturaleza. Y la lista sería bastante amplia en lo que concierne al mundo material. La soledad, la tristeza, la angustia, la muerte... Y el amor, en el ámbito puramente humano y espiritual.

Se podría invertir la tesis: los otros seres, la mayoría, carecen de esta condición poética y algunos hasta la niegan y aniquilan. Por mentar algo: zapatos, cebolla, pared, mosca, basura... O en el otro ámbito: envidia, miedo, odio, traición...

Naturalmente que en el fondo está planteado el viejo problema, no resuelto del todo, de si lo bello radica en la cosa, en el ser, o en el sujeto. Y ya en términos estrictamente artísticos, cabe replantearse la interrogante: ¿Es bello un poema o nada más pone las condiciones necesarias para despertar o suscitar en nosotros la emoción de lo bello?

La tesis de Cohen vuelve a abrir la discusión, y es de una profundidad y complicación enormes. Por lo mismo puede ser confirmada o rebatida. Pero como hipótesis de trabajo para la investigación puede ser de utilidad muy fecunda, aunque no ocurra otro tanto para la creación misma: no porque un poeta o versificador mencione a la luna está haciendo ya una obra bella. De serlo así, todas las noticias sobre los viajes al satélite terrestre serían poéticas. Se trata de incluir la palabra en un contexto poético para que se sienta relevada la condición bella de la misma, y ahí radica el proceso creador, precisamente. No queremos extendernos en este campo, por no ser oportuno.

Volviendo a la tesis de Cohen, se podría afirmar que gran parte de la literatura contemporánea está negándola. Hay, en efecto, en la época actual una corriente poderosa (en la poesía, novela, teatro, ensayo) que persigue la reivindicación de lo grotesco, lo vulgar, insignificante y cotidiano, en el matiz peyorativo del término.

Se nos saldrá al paso con la afirmación de que la poesía sempiternamente ha tomado como temas centrales o secundarios a muchos de estos objetos “cotidianos” o insignificantes (flores, hierba, rocío...). No lo negamos. Justamente el poema de Efraín Jara I. del que nos hemos ocupado en las páginas anteriores constituye un buen muestrario de estas realidades potenciadas poéticamente. Pero no se nos discutirá que, aunque realidades o seres insignificantes, siempre los creadores les han asignado o reconocido esta cualidad estética de lo bello, a la que venimos aludiendo.

Lo que afirmamos acerca de la tendencia en la literatura contemporánea es distinto: es, como decimos, la reivindicación de aquellos objetos que, en términos de Cohen, contienen lo antipoético o lo no-poético. Piénsese, por ejemplo, en las “Odas elementales” de Neruda en las cuales son tema central la cebolla, el apio, el lápiz, la mosca... si la memoria no nos es infiel.

Mirando las cosas desde una cierta perspectiva, podría pensarse que esta corriente aludida y que domina gran parte de la poesía actual, anula o refuta la tesis de Cohen y, por consiguiente, es verdad la afirmación contraria: lo poético no está en el objeto sino en el sujeto. Es cuestión de sensibilidad.

Antes de nada, debemos decir que Cohen no es tajante en su tesis: los objetos poseen, algunos de ellos, esa cualidad poética; pero es necesario que el poeta cree un contexto pertinente, como habíamos dicho antes.

Por otra parte, por lo menos en el caso de Neruda —y probablemente en otros— encontramos una confirmación de la tesis de Cohen. El poeta comprende que los objetos grotescos, insignificantes carecen justamente de ese ingrediente de la belleza. Y como creador, suerte de dios, trata de perfeccionarlos. De dotarles e insuflarles esa vida, ese ingrediente del que carecen. O en otro plano: especie de Rey Midas poético trata de convertir en poesía todo lo que su talento creador toca, como se ha dicho de Neruda.

Pero, insistimos: éste es un intento realizado por el creador al comprender que determinados objetos carecen de esa cualidad estética.

De todas maneras, pensamos que los mejores poemas de Neruda (y de todos los contemporáneos) siguen y seguirán siendo aquellos en los que canta al amor, la muerte, la lluvia, el mar, el hombre...

Podemos decir entonces que la tesis de Cohen se halla confirmada por la poesía de todos los tiempos.

No queremos insistir sobre ella ni hacer otras observaciones en pro y en contra. El problema pertenece a la Estética y a la Filosofía de la Literatura. Nosotros lo que intentamos es comprender un poema.

Sólo agregaremos, para fines de nuestro trabajo, que en esa “poética de las cosas” habría que precisar si todos los objetos poseen la belleza en el mismo grado. O habría que observar que algunos la poseen de una manera especial y misteriosa. Unos seres poseen una belleza exultante (el mar, el amor); otros, generalmente enfermiza, deprimente (la muerte, la lluvia). En fin, que hay seres que poseen en sí una doble naturaleza, que

detentan lo poético y lo no-poético: el hombre sería el modelo típico de esta clase de seres.

Y se llegaría, acaso, a admitir que el amor también cae dentro de esta categoría. Consecuencia esto de la separación entre las dos formas del amor: físico y espiritual. Equivocadas concepciones católico-medievales, pervivientes hasta hoy, han polarizado en gran medida las características estéticas de una misma realidad, cuyas manifestaciones han sido, como hemos dicho, igualmente opuestas. Y así resulta que el amor espiritual o sentimental es considerado poético mientras que el físico se reputa antipoético. El falso idealismo del movimiento romántico marcó la culminación de ese proceso de polarización, cuyas consecuencias se extienden poderosísimas hasta nuestros días y sobre todo en medios nuestros.

La sicología, y con ella una nueva mentalidad, han venido a demostrar que se trata de dos formas de realización de una misma esfera y que no sólo no se oponen y excluyen, sino que se dan indisolublemente unidas y que la una no puede existir sin la otra. Tanto es así que o bien el amor físico engendra o crea al espiritual o bien es la cima, culminación y plenitud de este último.

Sabiendo y comprendiendo esta evidencia, la literatura contemporánea ha realizado en gran parte –en otros medios– la revalorización de lo poético que entraña el amor sexual y el sexo simplemente; cuya realización es de por sí, sin otros requisitos, una manera de amar. Acaso la más real, efectiva y poética.

Se nos dirá que siempre por siempre la poesía ha tratado el tema del sexo. No lo negamos, pero lo ha hecho siempre con el sentido del tabú, abordándolo indirectamente, con temor, pudor y concesiones.

El tratamiento directo del tema implicaba un descenso a los detalles íntimos de la práctica del amor; detalles, por ende, prohibidos, aunque no por ello menos conocidos o practicados. Se admitía la altísima cualidad poética de esta esfera prohibida del amor, pero a la poesía no le estaba permitido abordarla; pesaban muchos siglos de tradición. En realidad, ni siquiera las otras formas literarias se atrevían con ella. Fue la novela la que rompió el tabú: Joyce, Lawrence, Miller, Barbusse... Y después de ellos la lista es larga, casi interminable.

La poesía lo hizo en principio tímidamente; en forma más franca y liberal luego. De todos modos, casi no ha pasado de los límites periféricos. Los nombres menudearían. Pero ninguno de ellos se ha atrevido a llegar a la descripción misma del acto de amor con todos sus detalles innominables en público, menos en poesía, aunque —como lo afirmamos— no menos conocidos y practicados no sólo en forma normal sino como complemento y única posibilidad de realización plena del amor físico.

Y es que el tabú ejercía y ejerce un poder demasiado fuerte. Agréguese a esto el sentido negativo (antipoético y pecaminoso) que caracteriza, por parte de la sociedad, a esta forma de amor y se comprenderá por qué los poetas han tenido hacia ella una actitud de reserva y hasta de miedo.

Para los que se atrevían a hacerla materia de su obra les amenazaban dos peligros: o caían en barata pornografía o se creaba poesía grotesca y escandalizadora, “pecaminosa”, en el sentido de los lectores más o menos pacatos. Hay una tercera posibilidad, ya mencionada: enfocar el tema elusivamente, apenas nombrándolo o abordando aquellos detalles admitidos por la sociedad como algo “normal”; en fin: tratando el tema casi en abstracto, indirectamente, igual que ocurre en aquellos pueblos primitivos en que Dios es el centro y eje de la existencia, razón de más para que no se lo nombre, aunque se lo invoque. Es decir: el tabú pleno.

Ahora nos encontramos con un poeta que ha corrido y superado todos los riesgos. Efraín Jara Idrovo, hasta donde alcanzan nuestros escasos conocimientos, lleva al clímax la tendencia a la que nos hemos referido: ahondamiento en el amor sexual; descenso a los más mínimos y reveladores detalles de este acto y función. Él sabía los riesgos que tenía que dominar para que su obra fuese aceptada por los lectores, por cierta clase de lectores.

Pero los riesgos se anulan cuando se hace verdadera poesía. El lenguaje altísimamente poético con el que trata el tema hace que su poema no tenga ni asomo de pornografía literaria ni tampoco raye en lo truculento o pecaminoso. Nada de ello: el lector recibe únicamente poesía, y de la más elevada calidad. Sólo un lector de sensibilidad nula o atrofiada (por no decir: degradada o “torcida”) podrá ver o sentir otra cosa en este poema.

Todavía más, porque el tema del amor físico no es la meta o justificación del poema. Es apenas un medio de acceder a una dimensión estética y vital más elevada. El sexo está tomado como una forma de realización, por ser el más vital de los actos. Y porque es el más bello está tomado igualmente como una forma de elevación a la poesía; como uno de esos seres o actos que contienen lo poético en el más alto grado.

El poeta es consecuente con sus tesis y con su actitud. Piensa, con toda razón, que el sexo, tal vez como ninguna de las funciones vitales, revela el secreto mismo de la existencia con todas las contradicciones que habíamos señalado en la introducción del estudio de los 2 *poemas*. Una vez más amor y poesía se funden como posibilidades de realización del ser y de la vida, como formas de ordenación y justificación del mundo. Es una solución vital y poética, y como tal la única verdaderamente válida y cierta.

Nos hemos extendido con exceso en esta digresión por considerarla imprescindible para evitar erróneas interpretaciones.

Y una última afirmación: todos los que están medianamente informados en materia de “filosofía de la literatura” o en sicología literaria saben que entre vivencia y obra existe una relación bastante indirecta y discutible y que ante todo y por sobre todo la literatura es un arte de ficción y de creación.

Perdónesenos la extensa digresión. Intentaremos, ahora sí, sorprender algunos de los recursos de estilo más relevantes de este poema que está llamado a sacudir la sensibilidad de los lectores y a constituir un hito en nuestra literatura y aún más allá. Todo ello por su gran calidad estética y no por otra cosa.

“Añoranza” es la solución, lo hemos dicho, a una serie de problemas existenciales: contradicción entre conciencia-mundo-tiempo, con todas las implicaciones a otras esferas: fugacidad, corrosión, muerte, creación....

Razón por la cual no vamos a insistir en una forma general sobre esta temática, sino que vamos a tratar de descubrir cómo estos conflictos se solucionan poéticamente, es decir por

medio de la lengua y de los otros procedimientos propios de la poesía.

El recurso que se hace evidente en primer lugar es el de la estructura del poema. Consta de cinco estancias y a diferencia de “Balada” la forma es absolutamente libre: ni estrofas ni metro, sino verso libre.

A pesar de esta libertad, el poema ha sido trabajado a plena conciencia, en frío. Un rasgo simple nos revela ya este hecho: hay una cierta medida y equilibrio en la extensión de cada estancia. El término medio se halla por los treinta versos, lo que refleja una clara intención de guardar las proporciones y la armonía.

Pero de todos modos hay un cambio formal con respecto a “Balada”, el mismo que no es gratuito y obedece a un propósito creador: la manera cómo están tratados los temas y un desarrollo más profundo de los mismos exigía una forma poética más libre, no sujeta a las cadenas retóricas.

En efecto, la diferente medida de los versos, su movimiento rítmico y su andadura estilística se van plegando maravillosamente al movimiento conceptual y a la intención poética. Muchos de los efectos más significativos del poema se basan en el empleo de versos cortos que cierran un despliegue de versos largos. Obsérvese, por ejemplo, en la estancia I el sentido de nostalgia que adquiere ese verso 33:

Me faltas tú,

que se opone por su extensión a los versos anteriores y posteriores. El decurrir casi impausado de los versos largos que le sirven de contexto confiere a este verso 33 una resonancia de sollozo reprimido. Reléase todo el fragmento y se comprobará nuestra afirmación.

La distribución editorial o gráfica también tiene su función, como ocurre en toda la poesía contemporánea. Esas sangrías mayores confieren una expresividad relevada a ciertos elementos, como sucede en I:13-14-15:

Sólo en ti, ¡vida mía!,
 ¡ingrata mía!
sangre y mundo confunden su terquedad en melodía.

Ese “¡ingrata mía!” ve reforzado su tono de añoranza por el contraste con la extensión del verso quince y por estar sangrado con relación al trece. Todo el aire de lamento y de dolorida evocación se halla concentrado en estos dos recursos.

Un procedimiento semejante, basado en las posibilidades que ofrece la distribución tipográfica, se halla en otras partes del poema, con un refuerzo a base de la potenciación de los elementos fónicos. La suma de los dos da como resultado un verdadero simbolismo fonético y hasta una sensación plástica de las acciones o fenómenos expresados por las palabras. Tal ocurre en I:25-26-27:

desnudez
 mudez
 tozudez de tu cuerpo

en que las palabras van cayendo como un velo, lentamente,
dejando al descubierto ese

indómito tizón de estrella

El sentido de lentitud y de morosa delectación de ceremonial que precede al acto de amor está sugerido por ese lento caer de las palabras hasta adquirir en el verso veintisiete, una exacta noción de horizontalidad desmayada y de éxtasis ya presentido.

No menor es el efecto estilístico en la estancia III-21-22-23:

sexoacceso
 sexobseso
 sexoexceso

Estamos ante el mismo recurso, pero en esta vez con una función expresiva y sentido opuestos, producto del contexto tanto semántico como fonético. Los versos citados van

inmediatamente después de la mención del “vértigo” y ello produce ahora una andadura estilística agitada, vertiginosa y plena de angustia como una obsesión, lo que está sugerido por los sonidos y por el procedimiento de composición inusual en nuestra lengua.

Un efecto expresivo semejante se logra en la estancia IV-22 y ss.:

gruta
 grata
 grieta
 grita delicias

Es como el descender a través de una escala dinámica hasta las simas mismas del placer y el éxtasis.

Y en la estancia V-10 y ss.:

y entrar salir de ti
entrarsaliendoenti
entrar salir de ti
salirentrandoenti
jadeando

Distribución tipográfica, contraste entre infinitivo y gerundio (fugacidad y duración); reiteración de palabras; composición inusual de las mismas, dan un efecto plástico del

empuje de la barrena

que no puede ser más evidente, tanto como la función poética de los otros recursos.

Con este breve análisis, creemos que el lector podrá, sin mayor dificultad, completarlo en otras partes del poema.

La forma y la estructura tienen otros recursos no menos claros. En cada estancia encontramos dos partes nítidamente

diferenciadas. La una posee, conceptualmente, un tono sentencioso, meditativo y, a veces, aforístico. La otra es puramente descriptiva: un intento de captar los detalles y sensaciones del acto de amor.

La separación se marca inclusive en forma tipográfica: la segunda parte aludida se la coloca entre paréntesis y la falta de tipos de imprenta especiales ha impedido que su autor la diferenciara más con el empleo de una grafía distinta. La oposición está expresada por la falta de puntuación en las partes entre paréntesis, así como por la escasez de verbos con relación a las otras partes fuera de los paréntesis. Todo ello conlleva una diferenciación o contraste en el estilo.

La falta de puntuación redundante en una andadura estilística vertiginosa, pero fluida y sin tropiezos. Es un seguro avanzar de la materia poética y el ritmo, cual si fueran los pasos mismos de un felino que se desplaza con movimientos absolutamente calculados y exactos en su labor de caza, tanto, que nos sugiere que no avanza, que el movimiento se ha congelado y detenido para siempre, como en una instantánea.

Precisamente a expresar lo antes anotado contribuye el contraste entre las partes mencionadas. En la primera (fuera de los paréntesis) con el empleo de una puntuación marcada se estructuran frases entrecortadas, inmersas en un contexto de versos largos y sin puntuación; súmese a lo anterior el uso de verbos en forma abundante y se notará que se ha conseguido dar una imagen y sensación clarísimas del decurrir del tiempo. En la otra parte con los recursos apuntados se sugiere la noción de lo fugaz, congelado en el vértice mismo de su desintegración y detenimiento.

En estos recursos encontramos expresada una tesis en forma estructural, la que sólo más adelante la formulará de modo conceptual en un verso magistralmente logrado y definidor:

lo fugaz es la única forma de perpetuidad.

A su vez, en lo expuesto fuera de los paréntesis hay también una diferencia en lo que a contenido y actitud se refiere. Ella contiene la parte aforística propiamente dicha, en la cual se expresa mediante imágenes las tesis de índole filosófica; I:

Todo es aniquilación incesante,
.....

Se trata de una exposición en forma objetiva. Ya no es una certeza nacida de la subjetividad del poeta, sino que el mundo y la vida poseen como cualidad esencial la corrosión y esta es una evidencia. Esa misma estancia I se cierra con un anuncio anticipado de la ausencia de la amada, el cual hallará su complemento al final del poema, así como sirve de justificación a ese verso treinta de la estancia V:

Si tú volvieras...

En la estancia II los versos fuera del paréntesis exponen objetivamente los detalles del amor, con un cierto aire de contrastar su hermosura con el prosaísmo de la vida cotidiana, el cual se reiterará a comienzos de la estancia V.

Formalmente existe un contraste entre los versos aludidos, los exteriores, y los versos semejantes de la estancia anterior: éstos en general tienen mayor extensión y son menos impausados. Por el contrario, en la estancia II, sobre todo a partir del verso veintiuno, el ritmo se torna más agitado como consecuencia de las numerosísimas pausas. Añádase a esto que se trata de enumeraciones cuyos miembros están subordinados a un sólo verbo (“invocamos”) situado al final de la estancia y que se ha hecho esperar largamente. Todo ello crea un clima de tensión creciente, que sólo se remansa en esos dos versos finales largos y de estructura casi paralelística.

Sería inoportuno citar los versos pertinentes, por lo que rogamos al amable lector se digne acudir al texto para verificar y comprender nuestras afirmaciones.

Estas fluctuaciones del ritmo confieren al estilo un sentido de desgarramiento, de peligro y disgregación. Resulta una tácita o poética afirmación de la evidencia de muerte y destrucción que contiene el acto de amor, evidencia que se la descubre sólo cuando el amor es ya un lejano pasado, es pura añoranza.

Por ello la salvación, la eternidad, está en el acto mismo de amor: en ese instante el tiempo con todo su poder corrosivo

queda aniquilado y el hombre puede eternizarse. Sólo en el amor... o en el canto...

En la misma estancia, al comienzo, se evidencia el tema de la añoranza, que apenas estuvo sugerido en la I (v. 13-14), y que se reiterará en las demás como una música de fondo desgarradora:

II-1: RECUERDO las rencorosas maquinaciones frente al espejo,

III- 1: VOLVÍA de golpearme el corazón en las certezas,

III-28: VENÍA de renunciar a las interrogaciones,

IV-27-8: REGRESABA de renegar de la espuma estéril de las preguntas por la esencia

Los versos ponen el tema de la añoranza: el poeta había llegado a la aridez de la desesperanza, cuando se encontró con la amada que vino a solucionar todos los conflictos y a dar sentido a su existencia. Apuntan también el desgarramiento ante las evidencias de destrucción y muerte.

El poeta llegaba desolado, pero en la amada (en la Vida misma) encontró la solución o la anulación de los conflictos:

II- 2-3: el río de nitidez en que sumergía dientes y axilas para el rito de navegación en tu carne.

III- 2-3: cuando me vine a dar de alma y genitales contra tu cuerpo, que es el sentido del sentido,

III-30-1: En la corriente vertiginosa de tu desnudez comprendí la dialéctica del tiempo:

Vuelvan a leerse los versos juntamente con los citados anteriormente y se seguirá nuestra idea.

Hacemos notar que el tema avanza muy sutilmente en su desarrollo a través de los versos citados de las estancias II y III para hallar su solución en los de la IV.

Y nuevamente al inicio de la estancia V el tema de la añoranza, ahora como interrogación sin respuesta, porque lo pasado, lo ido, ya no existe:

¿En dónde está tu piel arrebatada en hoguera,
dentro la cual dormía el tiempo,
desvalido, como un niño?

El tiempo se aniquila en el acto de amor. Pero ahora, poderoso, deja sentir o evidenciar su fuerza destructiva: todos los actos (el amor en esta ocasión) carecen de sentido al convertirse en pasado. Precisamente la poesía es la única forma de salvar aquello que ya es muerto e irreal. El arte es la única forma de eternizar lo fugaz, de revivir o recuperar el tiempo perdido, la vida que se nos escapó sin remedio. El poeta no nos dice todo esto en la presente ocasión, pero el poema mismo se justifica, vitalmente, sólo porque confiere esta forma de eternidad a la vida. De lo contrario, vitalmente, no tendría sentido el haber escrito el poema. Cabe repetir aquí unos versos de “Balada”, dirigidos a la Hija como ser que justifica la existencia, aplicables ahora a la Amada:

todo converge en ti y, acrecentado,
reposa en ti, salvado para siempre.

La estancia V se cierra con esa oración condicional en la que se condensa toda la amargura e impotencia irremediable de la añoranza:

Si tú volvieras...

precedida de esas exclamaciones, que ya aparecieron en la estancia I:

¡Vida mía, ingrata mía!

Esa cláusula condicional que afecta a todo el final del poema nos confirma en lo que antes apuntamos: la poesía, el arte, son la única forma de salvación: lo que en el interior del poeta es ya sólo añoranza, por más empeños que se haga por revivirlo existencialmente, sigue siendo realidad, presente y vida eternos en el poema.

Y allí planteada, tácitamente, otra de las contradicciones de la existencia: cómo conciliar vida y poesía. Todo el sentimiento de contradicción y de impotencia se revela en esos verbos en futuro hipotético (potencial): “barrerían... flotaríamos... dejarían... exaltaría...”.

Vitalmente eso no puede ser. “Podría...” pero, justo, allí se encierra todo un absurdo. Poéticamente, eso sí puede ser. Y si la poesía es una dimensión de la existencia (Cohen), el poeta puede hacer de su existencia una dimensión de la poesía o poética, con lo cual el conflicto queda solucionado.

Por fin, podemos observar que el contraste y separación entre las partes que van dentro de los paréntesis y las que caen fuera de ellos están señalados porque las primeras empiezan, casi siempre, por un hipérbaton (I-III), o por una frase en la que se halla elidido un elemento de la oración (II-IV), o por el uso de una conjunción adversativa que no liga a la oración subordinada con ninguna principal (V), mientras que en las otras partes la sintaxis es normal.

Este recurso es de un efecto imponderable: nos produce la sensación de que abandonamos un mundo frío, objetivo hasta cierto punto, para penetrar en otro intensamente afectivo. La sensación de brusquedad, de algo que sucede de súbito nos sugiere la noción de discontinuidad y desgarramiento. Es como si penetráramos en una estancia o morada íntima y misteriosa para asistir a un rito inefable.

Hemos podido, a través de las anteriores observaciones, ver cómo el poema va creando un entramado de relaciones significativas muy sutiles, sin dejar hilos sueltos, lo que crea también ese ritmo interior semejante al de “Balada”, y de tanta expresividad. Esto nos confirma que el poema ha sido trabajado con absoluta conciencia y que mantiene unidad estilística con el estudiado anteriormente, lo que significa que estamos ante un poeta que sabe y domina su oficio.

Si en “Balada” la materia fónica constituye un recurso importante, mayor es su efectividad en “Añoranza”. No queremos insistir demasiado sobre el mismo, pues pensamos que el lector podrá hacerlo por su cuenta, siguiendo los lineamientos que habíamos trazado en el estudio del anterior poema.

Para ilustrar algunos de los efectos en “Añoranza”, nos permitimos destacar ese juego conseguido a base de sibilantes (“s”) y opuesto a algunas vibrantes (“r”), al comienzo de la estancia I, que nos deja una clarísima impresión de desintegramiento, cual chasquido y susurro de espuma al instante de disolverse y volver a ser agua y aire, subrayando de esta manera el aspecto semántico de los versos. Rogamos se relea el fragmento (v. 1 al 12) atendiendo a lo apuntado y se nos dará la razón.

Un poco más adelante (v. 15) las combinaciones de consonantes nasales con dentales originan una impresión de densidad que se abre a un ámbito luminoso sugerido por esa vocal “i” acentuada al final:

sANgre y MUNdo cONFUNdeN su terquedad en melodía

El efecto se completa por las oposiciones vocálicas. La función de subrayar el significado de las palabras no puede ser más claro. Y ese otro verso (19) de la misma estancia:

y el hOmbre recOnOce en la tOrtUra sU cUOta de paraíso

en el cual el despliegue vocálico es maravilloso:

ieoe eoee eaoua uuoa eaaío

El lector podrá hacer otras combinaciones y en todas ellas observaría esa alternancia entre vocales claras (“e”) y oscuras (“o-u”) con las abiertas (“a”), para rematar en esa “i” acentuada al final, como marcando la oposición entre dicha y tortura.

En fin, otro ejemplo escogido un poco al acaso: en la estancia II a partir del verso once se establece un refuerzo entre

nasales (“n”) y líquidas (“l”), además de algunas sibilantes, todas ellas consonantes “suaves” y que rematan en un nítido efecto de orquestación con

falo filo de fuego

pene pino de fuego

Todo ello va potenciando el aspecto conceptual, destacándolo: el calculado y silencioso avanzar de la anaconda, la noción de desquicio, de infinito y de un sollozo de júbilo.

Podríamos afirmar que es difícil encontrar un verso en el cual no haya un efecto de orquestación limitado a su ámbito o establecido con relación a otros inmediatos. Un análisis pormenorizado exigiría un estudio especial, que no es oportuno hacerlo ahora. Invitamos al lector a volver sobre todo el poema atendiendo al material fónico y estamos seguros se descubrirá una dimensión poética nueva, lograda muy sutilmente, y que constituye uno de los recursos estilísticos claves del mismo.

En el estudio de “Balada” eludimos abordar el recurso de las imágenes (metáforas y símiles), por cuanto pensamos que es un campo demasiado vasto y complejo para ser desarrollado en un trabajo de índole no especializada, sino de ayuda al lector, como lo es el presente. Nada más que en ese momento pusimos de manifiesto la riqueza increíble de este recurso. Decíamos que era sin duda alguna el rasgo de estilo más significativo de los poemas. Ahora nos ratificamos en esta afirmación. Agregamos que, como se ha reconocido, la metáfora es el sello del genio creador. Modernamente la capacidad o la calidad poética de un autor se mide por la riqueza de sus imágenes. De acuerdo con esto, Efraín Jara Idrovo ocupa uno de los más elevados casilleros. Las imágenes saltan en cada verso; cada cual más sorprendente y original, aunque con un sabor a sencillez y espontaneidad inimitables.

Sin embargo, no queremos terminar sin antes referimos a una característica especial de las imágenes de Jara Idrovo.

Se dice que la imagen implica una especie de doble visión,

consecuencia de su naturaleza misma, que consiste en establecer una relación por semejanza entre dos términos. Esto, en cuanto se refiere a las imágenes por excelencia, que son la metáfora y el símil.

Cuando decimos:

Tus dientes son como perlas o Las perlas de tu boca

encontramos que en ambas imágenes están implicados dos términos: el uno, el “tenor”, es el comparado (dientes) y el otro es aquel con el cual lo comparamos y que se denomina “vehículo”, (perlas). Los rasgos comunes entre los dos (blancura, brillo, forma) y que permiten establecer la analogía, recibe el nombre de “fundamento” de la imagen.

Pues bien, en el ejemplo citado hay esa visión directa de los dientes relacionada por semejanza con esa otra visión de fondo o indirecta de las perlas.

Nos atrevemos, luego de esta explicación necesaria, a decir que en las imágenes creadas por Efraín Jara I. se nos ofrece ya no sólo esa especie de doble visión, sino una visión multifacética, como una serie de cuadros o de objetos que se superponen pero que nos dan una sola percepción: suerte de fotogramas cinematográficos que se suceden vertiginosamente en pocos segundos para producir una imagen plástica que se proyecta en la pantalla.

Pero esto se verá mejor con algunos ejemplos:

El gozo de la luz se hace manzana

dice en “Balada”. Tenemos en primer lugar una visión del “gozo”, pero éste es de la “Luz” y, por último, el sintagma “gozo de la luz” nos remite a la visión de “manzana”: de por medio tenemos la visión del proceso mismo de transformación. O sea que recibimos una especie de visión en cuatro dimensiones o cuatro visiones que se superponen.

La explicación radica en que, aunque están expresados o implicados dos términos, tenor y vehículo, uno de ellos está metafórico o es una metáfora. Así, el sintagma “gozo de la luz”

constituye de por sí una imagen metafórica y por ende implica los dos términos propios de esta figura: “el destellar fugaz (tenor) es como el gozo de la luz (vehículo)”, traducido a términos más explícitos. En otras palabras: el tenor es ya una metáfora que se relaciona con un vehículo, estructurando una imagen superior y a la cual está subordinada la otra.

Quizás podamos explicarnos mejor. La imagen, el símil en realidad, se ajusta a la fórmula:

A es como B

Fórmula que puede simplificarse por la supresión del elemento comparativo (A es B) o por la supresión de todo el nexos y aún del término comparado (tenor), mentando sólo a B, (Las perlas de tu boca) en el caso de que el poeta establezca total identificación entre los dos términos y nos encontramos en el plano de la metáfora pura.

Ahora bien, en el ejemplo citado resulta que el tenor se descompone, a su vez, en una imagen subordinada. La fórmula general sería la siguiente:

A se hace B

Pero esta fórmula se descompone de la siguiente manera:

A (a es como b) se hace B

si utilizamos minúsculas para el tenor y el vehículo de la imagen subordinada.

Ahora podemos explicarnos el mecanismo complejo de estas imágenes y la razón por la cual obtenemos una visión múltiple.

Obsérvese otro ejemplo:

el SUEÑO de la TIERRA, HIERBA trémula

en el cual además de la visión de “sueño”, “tierra” y “hierba”, por la presencia de un adjetivo calificativo (“trémula”), la visión final es más compleja aún: ya no se trata de la visión

simple y pura de la hierba, sino que tenemos además el “temblor” de la misma.

En “Añoranza” las imágenes acusan la misma estructura compleja, en la cual las metáforas y símiles se ligan entre sí dándonos sin embargo una imagen superior unitaria: I-35:

Y soy como...
una sombrilla abandonada sobre una tumba

En el símil presente se nos ofrece la visión de la soledad y desolación del poeta a la cual se la compara con un objeto abandonado.

Pero resulta que si bien el tenor (“soy”) es simple, en cambio el vehículo se descompone en una serie de elementos que, aunque integrados en un todo superior, cada uno de ellos nos ofrece una correspondiente visión: “sombrilla-abandonada-tumba”.

La fórmula sería: A es como B (b'-b")

en la cual designamos con b' y b" los modificadores que corresponden a otras tantas visiones.

La forma más frecuente de conseguir estos efectos es por medio de la adición de términos complementarios o especificativos al tenor, como en el caso antes citado en el que se añade al núcleo del sujeto un participio adjetival y un complemento circunstancial de éste.

Pero generalmente se añade un adjetivo calificativo y un complemento especificativo, o dos de estos complementos: I-9: el sonido/ demente/ del hormiguero/ pisoteado

Lo que prosificado sería: “la sensación que sufríamos al hacer el amor era semejante al sonido de un hormiguero enloquecido, cuando se lo pisotea”.

El otro tipo, con dos complementos especificativos, lo encontramos en el verso siguiente al anterior: lava / de medusas / de la excitación

“La excitación que sentíamos era como un río de lava, pero un río encendido de medusas”.

Otro ejemplo, tomado de la estancia IV-12: “recorren los dedos la línea/ de meteoros/ de tu piel”.

A veces este tipo de imágenes complejas se aglomera ofreciéndonos una visión caleidoscópica: II-30-31: “Invocamos/ la fulguración de diamantes del éxtasis, / la plenitud y el ritmo de la rotación de los planetas”.

En el segundo verso de los citados, además de los complementos especificativos, encontramos dos términos en coordinación (“plenitud y ritmo”) que nos ofrecen en cierto modo una imagen diferente cada uno.

Sólo hemos querido destacar la riqueza estructural de las imágenes de los dos poemas, que se traduce en una gran riqueza estética.

Insistimos: un estudio exhaustivo y técnico de estas figuras exige un trabajo especializado y de proyecciones enormes, que por el momento está fuera de nuestro alcance y objetivo.

Antes de terminar este ya tan largo estudio, queremos relevar dos recursos aparentemente sencillos, pero de un valor expresivo muy grande.

En la estancia II encontramos el primero: la parte descriptiva del acto de amor (versos entre paréntesis) se inicia con ese “era” imprevisto y desligado de lo anterior, razón por la cual está dotado del mismo matiz evocador, misterioso y exótico del “érase una vez” de los cuentos populares o de hadas. Nos ofrece la sensación como de una puerta permitiéndonos entrar a una estancia misteriosa e íntima en la que nos concederán contemplar el rito del amor, ejecutado con unción casi religiosa.

El segundo recurso se refiere al uso de la conjunción adversativa “pero”. Esta conjunción usada al comienzo de cláusula amplía su función conjuntiva y su sentido restrictivo más allá del período al que introduce (Gili Gaya). En otros términos: la conjunción adversativa confiere a la frase un sentido restrictivo

o casi negativo del sentido expreso en otra con la que se halla coordinada. Pero si la usamos al comienzo de oración este sentido de negación se extiende a muchos de los períodos anteriores. Pues bien, en la estancia IV (4-5-6) encontramos:

PERO mi ojo extravió la tensión
con que el ardor de la conciencia se exhala en árbol
o prende los vitrales de las constelaciones.

El sentido restrictivo se extiende hasta los comienzos mismos del poema. En ellos afirma que el mundo es nada más creación de la conciencia, como lo hemos explicado. Nos ha hablado también de las contradicciones entre conciencia y mundo. Hemos dicho que el poema que nos ocupa es un intento de solucionar estos conflictos y que nos da varias soluciones:

hice del riesgo la flecha de mi destino

afirma en el verso que antecede a los que estamos estudiando. Y todas las descripciones y exaltaciones del acto de amor constituyen otras tantas soluciones tácitas. Ahora, con el uso de este “pero” restrictivo, todas aquellas soluciones posibles quedan anuladas, porque “extravió la tensión”, porque la solución definitiva se halla no en las especulaciones o en una actitud intelectual, sino que se encuentra sólo en la vida misma, en los actos vitales y en el amor, que es el supremo acto vital. La negación se refiere a las tesis que están fuera de los paréntesis; con la conjunción “pero” se afirma el acto de amor.

Y otra vez el uso de “pero” en la estancia V (v. 8) que extiende su sentido restrictivo a todas las partes reflexivas o aforísticas del poema. Es como si el poeta nos dijera: “Es verdad: en la vida todo es corrosión, destrucción, lucha entre conciencia y mundo, angustia, desolación... Todo eso es verdad

pero el rayo agazapado en las sienes
pero tu vulva tapizada de flores y llamas

pero el amor es la única evidencia por sobre todas las demás; empero el amor es la única forma de salvación”.

Y nada más. El lector queda de nuevo librado al gozo de la poesía. Al gozo puro y desinteresado de la emoción estética, meta final y única válida de la poesía. Estamos seguros de que en la presente ocasión ese deleite será supremo porque nos encontramos ante un enorme poeta y ante dos de sus mejores creaciones.

En Cuenca, una noche de enero del 73.

POSTLUDIO AL SOLLOZO POR PEDRO JARA*

Oswaldo Encalada Vásquez

Toda teoría gramatical lleva implícita una suerte de poética, debido a que esta es una forma de enfrentarse al problema lingüístico; y siendo la obra literaria un hecho de lengua es posible tratarla con los métodos lingüísticos. Pero la poesía no es un hecho de lengua como puede serlo un diálogo común o el uso ordinario de la lengua. En estos, el lenguaje termina con la simple comunicación de los contenidos; en poesía el lenguaje está potenciado para obtener fines que van más allá de la comunicación: son los efectos impresivos, afectivos, estéticos en fin de cuentas. La poesía tiene una estructura lingüística peculiar que ejerce una función unificadora sobre el texto.

La gramática generativa puede también implicar una suerte de poética, un tipo de análisis de los textos poéticos. Así como la estilística, de una forma u otra, es producto del estructuralismo.

* Texto publicado originalmente como estudio introductorio a *sollozo por pedro jara*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978. Más tarde aparece como “sollozo por pedro jara”, en el *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 16, noviembre de 1978, pp. 50-68.

Pero antes de pasar al análisis gramatical es necesario observar algunos aspectos previos.

En el poema se nota el influjo de la música serial y de la gramática generativa; por tanto, trataremos de mirarlo desde estas dos primeras perspectivas. Luego, como consecuencia y como síntesis, lo miraremos desde una posición estilística, es decir: desde la perspectiva de la función y efecto de los elementos poéticos, la forma cómo el mensaje se hace más impreso y se carga de afectividad. Teórica y metodológicamente estos tres aspectos se separan, pero ya en la realidad sólo pueden existir juntos, porque asimismo el poema es un ente solo y unitario.

1. La música serial —concreta o electrónica— ha renunciado a los principios orientadores tradicionales: melodía, armonía, tonalidad y forma; y ha reivindicado otros parámetros del sonido que habían permanecido en calidad de marginales, tales como el ritmo, la duración, la intensidad y el timbre. Este desapego por los principios de organización de la música clásico-romántica ha devuelto a la música su carácter fundamental de pura combinación de sonidos; de sonidos que no sólo son los producidos por instrumentos musicales, sino también sonidos y ruidos distorsionados o *purificados*. Para este tipo de música no siempre es posible el ceñimiento estricto a una partitura. Muchas veces manifiéstese radicalmente aleatoria. La sonoridad se elabora siguiendo “las leyes del azar”, de suerte que se puede variar el orden en la combinación de los sonidos y siempre se tendrá una composición nueva y la misma, porque se mantienen los marcos de la organización básica.

Desde esta perspectiva, el poema está construido por cinco series de segmentos unitarios; cada serie, a su vez, está formada por tres subseries, de esta forma:

1ª serie	2ª serie	3ª serie	4ª serie	5ª serie
1ª subserie	1ª subserie	1ª subserie	1ª subserie	1ª subserie
2ª subserie	2ª subserie	2ª subserie	2ª subserie	2ª subserie
3ª subserie	3ª subserie	3ª subserie	3ª subserie	3ª subserie

Las subseries de las series 1ª y 5ª tienen cada una 19 segmentos poéticos (aquí ya no se puede hablar de versos, porque

cada segmento es autárquico, para que sean posibles las combinaciones aleatorias); las subseries de los grupos 2^o y 4^o constan de 25 segmentos y las subseries de la serie 3^a tienen 33 segmentos. Cada segmento poético es autárquico, también las subseries, al igual que las series. Si tomamos cada serie como unidad, pueden darse 120 posibilidades de lectura o combinación, es decir 120 poemas diferentes y similares; pero como sabemos que cada serie consta de tres subseries, entonces el total de subseries serán quince. El análisis combinatorio de la cifra 15 da un número inmensamente elevado de posibilidades: tres billones de lecturas diferentes. Si solo las quince subseries dan este número exorbitante, considerando que cada segmento es autárquico y que en total los segmentos del poema son 363, el número es infinito.

En este momento es preciso detenernos y pensar en aquella novela —para muchos olvidada— de Ts'ui Pen, el famoso autor del laberinto (que es en realidad un libro que puede leerse de cualquier forma, un libro infinito en el cual se pueden perder los varones más juiciosos), la gran metáfora del “Jardín de los senderos que se bifurcan”, la obra de Jorge Luis Borges. Cada nueva bifurcación del camino es una posibilidad de lectura de la obra de Ts'ui Pen y de Efraín Jara; pero cada bifurcación nueva debe bifurcarse a su vez y así *ad infinitum*. Pero Borges, en este caso, hizo una descripción externa de la posible obra.

Hay otra narración del mismo Borges (es inevitable que lo citemos, porque sin lugar a la menor duda es Borges quien ha abierto el campo a todas las experimentaciones posibles en la literatura), la llamada “Análisis de la obra de Herbert Quain”, en donde Borges analiza las posibilidades combinatorias de una supuesta obra literaria, compuesta inicialmente de tres partes: A-B-V; cada parte, a su vez, consta de subpartes: x-y-z, que pueden leerse más o menos como la obra que tratamos de analizar.

En la música, cada sonido es independiente y acabado, en el poema cada segmento también lo es; cada lectura nueva produce un poema diferente en algo y similar en algo, concepto similar al conocido en música como variaciones. Desde esta perspectiva, el poema puede considerarse una composición musical.

2. La noción de gramática en el generativismo es que se trata de un conjunto finito de reglas capaces de generar un número infinito de oraciones. Ya en el caso de una aplicación al hecho poético, esta concepción tiene que variar forzosamente, porque no es lo mismo el lenguaje ordinario que el lenguaje poético. La noción varía y se restringe: se trata de un conjunto de reglas capaces de generar no un ilimitado número de oraciones, sino un conjunto limitado. En este caso el poema, y sólo el poema.

Como el poema es un hecho de lengua y la lengua es general para la comunidad, y siendo la gramática el mecanismo capaz de generar todas las oraciones de una lengua, al hablar del poema deberíamos hablar con más propiedad de una subgramática que se inserta en el cuerpo total de la gramática general. La subgramática del poema genera las siguientes cadenas lingüísticas, en un nivel que no lleva especificación —debido a la brevedad del presente trabajo—:

1. Sintagmas nominales	43 (sintagmas que están formados por su núcleo y los Mod. directos o indirectos)
2. Oraciones exclamativas	13 (generalmente unimembres)
3. Oraciones bimembres:	6
S+V+C.D	
S+V+otros complementos	11 (incluido el atributo)
V.	5 (verbo conjugado)
4. Oraciones unimembres	9
5. Oraciones interrogativas	3
6. Construc. Comparativas	2
7. Sintagmas preposicionales ²⁴	1

Por tanto, la subgramática manifiesta una marcha de tendencia a generar sintagmas nominales y oraciones exclamativas.

²⁴ Las equivalencias de la nomenclatura usada para designar los componentes sintácticos son las siguientes: S= sujeto. V= verbo. C.D= complemento directo. Mod. Dir.= modificador directo. C. Det= complemento determinativo. Coord.= coordinante

A más de las reglas de transformación normalmente conocidas, habría que añadir una, que sería idiosincrática al poema; una regla de aglutinación, capaz de generar secuencias como:

pedroceroengramática (4.2 15)

Volviendo al cuadro, notamos un número elevado de sintagmas nominales, cosa que no suele ser usual en la lengua ordinaria de comunicación. Ahora bien, éstos cumplen una función precisa: el poeta ante la muerte y el dolor se expresa mediante estas formas lingüísticas que carecen de verbo, elemento que normalmente conlleva la idea de tiempo. Pero el dolor se ha eternizado, se ha sustantivado y por eso permanece. La forma más idónea de explicitarlo es a través de estos sintagmas. Además, sirve para ver que el lenguaje poético tiene que alterar la norma para producir efectos buscados; esta forma de uso de la lengua es anormal e inadecuada en la comunicación ordinaria; pero es pertinente en poesía. El grupo que le sigue en frecuencia de presentación es el de las oraciones exclamativas unimembres o bimembres. Estos segmentos se caracterizan por la fuerte carga de emoción que se explicita a través de formas lingüísticas propias, pero sobre todo a través del nivel suprasegmental: la carga emotiva es tan fuerte que, a veces, sobrepasa la ondulación normal de la voz y la vuelve quebrada, sollozante.

Las estructuras lingüísticas se repiten continuamente. En este hecho —según Levin²⁵— el que da carácter de tal al fenómeno poético. A las estructuras reiteradas las llama apareamientos (*couplings*) y son construcciones sintáctica y semánticamente equivalentes y que ocupan también posiciones equivalentes; es decir: equivalentes en el plano paradigmático. Ejemplo:

1.2	3	yo andaba entonces por el archipiélago
	4	renegrida osamenta del basalto
	5	sílabas del silencio
	6	sillares de la eternidad

²⁵ Samuel Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Cátedra, Madrid, 1974.

Los apareamientos son los segmentos 4-5-6; son equivalentes en el plano sintáctico porque están conformados de la misma manera: núcleo + (Mod. Dir. Optativo) + Mod. Indirecto. En el plano semántico también son equivalentes porque los segmentos 4-5-6 al ser metáforas significan lo mismo que la palabra archipiélago, y al tener el mismo significado pueden cambiar de posiciones y leerse, por ejemplo, en el orden 6-5-4, así:

1.2	3	yo andaba entonces por el archipiélago
	6	sillares de la eternidad
	5	sílabas del silencio
	4	renegrada osamenta del basalto

Tenemos que cada segmento establece relaciones sintagmáticas entre sus elementos; pero al existir el apareamiento, se establecen relaciones paradigmáticas; porque una estructura sintáctica y semántica se repite. Mas ocurre una cosa curiosa: las relaciones paradigmáticas, como las define Saussure,²⁶ son relaciones *In absentia*; sin embargo, el poema, al tener una estructura de apareamientos, establece relaciones paradigmáticas, pero *In praesentia*, lo que solamente era una propiedad de las relaciones sintagmáticas. El hecho de establecer relaciones paradigmáticas *In praesentia* es lo que da a toda poesía su carácter estructurado. Además, que de todos los paradigmas posibles solo se usa un número restringido. Como dice Levin: “el poema tiene sus sintagmas que generan los paradigmas, y los paradigmas generan a su vez sus propios sintagmas”.²⁷

Se podría objetar que dada la subgramática se llegarían a generar cadenas no poéticas (en el sentido de cadenas que no pertenecen al poema). Esto difícilmente sería posible, porque parte de la subgramática es el léxico con sus posibilidades y restricciones de construcción.

Un apunte más en este aspecto. Las nociones de gramaticidad y agramaticidad, esenciales en la gramática generativa, tienen que ser adaptadas al análisis del texto: serán segmentos

²⁶ Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, Losada, Buenos Aires, 1965.

²⁷ Samuel Levin, *Op. Cit.*, p. 63.

gramaticales aquellos que sean segmentos del poema y agramaticales los que no forman parte, así sean cadenas absolutamente correctas en lenguaje ordinario. Las nociones de aceptabilidad y no aceptabilidad con sus diversos grados, no pueden ser aplicadas en la subgramática, porque algo es gramatical y aceptable (coinciden las dos nociones) sin que exista mayor o menor grado de aceptabilidad.

El proceso de construcción

El proceso de construcción es el siguiente: el autor se plantea una estructura sintáctica particular para cada serie y esta estructura se mantiene en las tres subseries: esquemas sintácticos que se van llenando de significado a través de diferentes elementos léxicos; así, por ejemplo, en la serie III se plantea la siguiente estructura:

- 1 Sintagma nominal (=Mod. dir. + núcleo + C. det.)
- 2 Sujeto (=pronombre)
- 3 Aposición (=Mod. dir.+núcleo)
- 4 Aposición (=Mod. dir. + núcleo + C. det. + Coord. + C. det.)

La misma estructura se mantiene en las tres subseries, pero cambiando los elementos léxicos cada vez, así:

- 3.1
 - 1 desesperado revoloteo del instante
 - 2 nosotros
 - 3 los insensatos
 - 4 los alimentadores de desmesuras y de tumbas
- 3.2
 - 1 fulminante incandescencia de lo efímero
 - 2 nosotros
 - 3 los desatinados
 - 4 los alimentados con desvaríos y frustraciones

- 3.3 1 incesante remolino del ahora
 2 nosotros
 3 los obcecados
 4 los urdidores de discordias y silogismos

Cada subserie tiene su propia estructura que se repite en su propia subserie en el número paralelo; además, se pueden repetir las estructuras de segmento a segmento, por ejemplo:

- 1.2 5 sílabas del silencio (=núcleo + C. Det.)
 6 sillares de la eternidad (=núcleo + C. Det.)

El establecimiento de estos patrones sintácticos restringe enormemente la labor del poeta. Doble triunfo: primero, con semejantes restricciones voluntarias consigue un poema de cualidades sobresalientes, un poema de extraordinaria calidad; segundo, porque siendo el poema tan limitado en sus estructuras es posible un infinito número de lecturas diferentes.

3. El poema es un ejemplo claro de lo que suele llamarse obra abierta, en la medida en que obliga al lector a escoger un tipo determinado de lectura; de este modo, el poema está terminado y no terminado al mismo tiempo. Terminado, porque el poema está ahí con sus características propias, su existencia autónoma; pero está no terminado, porque hace falta la lectura, la colaboración y participación del lector para ordenarlo de alguna de las posibles formas. Así, el lector es activo cocreador: autor y lector se dan la mano a través del texto.

Dentro de esta perspectiva de acercamiento habíamos planteado que intentaríamos un enfoque estilístico breve y superficial, que más que nada será una especie de glosa al poema. Pero recordemos, la obra tiene infinitas posibilidades de lectura. Cabría preguntar, entonces, ¿qué forma de lectura? Y, en fin, de cuentas, ¿qué poemas vamos a tratar de conocer? Podemos responder que determinada lectura; pero también, y con toda razón, se puede objetar que aquella apreciación es totalmente subjetiva. Es verdad en este caso; paradójicamente la apreciación estilística es la más subjetiva, porque nosotros hemos escogido una lectura; sin embargo, lo que permitiría

justificar este acercamiento, podría estar en que, sea cual sea la forma de lectura, siempre permanecerán los elementos poéticos en su integridad y siempre el poema conservará sus notas sobresalientes. Con rigor, no existe un criterio para la valoración, porque, en cualquier caso, la valoración depende de la lectura.

Hemos escogido el siguiente tipo de lectura: 1.1, 2.1, 3.1, 4.1, 5.1; 1.2, 2.2, 3.3, 4.2, 5.2; 1.3, 2.3, 3.3, 4.3, 5.3. Lo que digamos se refiere con exclusividad a este orden. Lo primero que se advierte es la presencia de un movimiento de concretación que va desde lo genérico hasta lo particular, en este sentido: “yo andaba entonces por las islas —por el archipiélago— por las galápagos” (1.1 3 — 1.2 3 — 1.3 3). Con un sentido casi bíblico la obra comienza con el nacimiento de un ser. Hasta antes del nacimiento del Hombre, el tiempo no existe; todo es como las islas, “círculos sin edad — sillares de la eternidad — dentadura de la eternidad— ganglios de la eternidad” (1.2 8 — 1.2 6 — 1.3 6 — 1.1 6); es la omnipresencia del mundo mineral eterno. Para dar la impresión de la ausencia del tiempo converge en forma clara y patente una serie prolongada de sintagmas nominales, es decir construcciones sin verbo; por tanto, construcciones que designan las cosas como sumidas en la eternidad por la ausencia del tiempo, paralizadas. Ocho sintagmas nominales en función metafórica.

Pero luego aparece el tiempo, el Hombre. Los verbos transparentan su presencia, su subjetividad: “andaba —anduve— y dije” (1.1 12, 13, 14). Con aquel aire bíblico se busca un nombre y también en esta búsqueda hay un movimiento de centralización hacia la subjetividad. Primero es “se llamará pedro” (1.1 16), con un tono totalmente impersonal; luego “te llamarás pedro” (1.2 16), un sentido de mandato a través del imperativo, pero aún hay impersonalidad en la frase por la carga de deber que implica el uso del verbo en esta modalidad; finalmente “te llamaré pedro” (1.3 16), el yo está presente en forma clara, es el yo que clama por el hijo recién nacido, el nuevo ser que comienza a crecer. La subjetividad transparenta la emoción del poeta, de ese yo que desespera por llamar a su hijo, por nombrarlo y formarlo.

Con el Hombre aparece el tiempo, la finitud, la disgregación, la muerte. Cuando irrumpe en el escenario del mundo inorgánico con sus esperanzas, sus deseos, sus desmesuras y temores,

crea el tiempo, y se siente sumergido en él, en el vértigo de lo perecedero. El hijo recién nacido es arrojado también en el torrente de lo temporal, aunque nosotros ilusionados por la nueva vida lo creemos inmortal, cuando sabemos que todo es mortal. Esa ilusión de duración es sólo apariencial y nos aferramos a lo puramente contingente, fenoménico. La naturaleza humana hace que nos engañemos pensando que el ser humano parece “tallado en diamante —cincelado en granito— labrado en pedernal” (2.1 3 — 2.2 3 — 2.3 3), cuando en realidad es apariencia, nada más; porque todo lo que de alguna forma se relaciona con el hombre, con sus desvelos y sentimientos “se infecta de perecimiento” (2.2 8).

En este nivel de lo fenoménico llegan a aproximarse los dos mundos diferentes, el orgánico y el inorgánico, las obras del hombre, las piedras, las ruinas de Rapa-Nui, Machu-Picchu, Inga-pirca; e incluso por un momento —el clímax—, se juntan y se produce la síntesis de los elementos opuestos. La forma como se unen estos polos opuestos es a través de un sintagma nominal aglutinado, lo que le da una idea conjunta de los dos elementos, es la suma de lo mineral y lo orgánico, produciéndose una imagen sincrética:

- | | | |
|-----|----|----------------------------------|
| 2.1 | 21 | pedrobasalto o pedroisladepascua |
| 2.2 | 21 | pedroasperán o pedromachupicchu |
| 2.3 | 21 | pedropórfido o pedroingapirca |

Pero esta síntesis y equilibrio son sólo aparienciales y momentáneos. Luego el ser humano vuelve a su dimensión temporal; el nuevo ser no responde a nuestros sueños y obstinaciones, lo queríamos de una forma y lo tenemos de otra:

- | | | |
|-----|----|------------------------|
| 3.1 | 9 | pedropiélago te quise |
| | 10 | te tuve pedrogota |
| 3.2 | 9 | pedroselva te quise |
| | 10 | te retuve pedropeciolo |
| 3.3 | 9 | pedromegalito te quise |
| | 10 | te tuve pedroguija |

Ya en medio de la desilusión, todo se pierde en el torbellino del tiempo. La perdición, la muerte ya anticipada, la agonía lenta, ese vértigo de temporalidad se manifiestan a través de grupos de verbos que, manteniéndose en un nivel fónico similar, comunican significados diferentes, así:

3.1	19	todo se ahonda		
	20		se hunde	
	21			se difunde
3.2	19	todo se ahonda		
	20		se hunde	
	21			se refunde
3.3	19	todo se hunde		
	20		se funde	
	21			se confunde

Nos sentimos aterrados ante el vértigo abismal del tiempo. Somos y estamos condenados a muerte. El hombre extrae de la eternidad y de lo mineral un pedazo de vida y de tiempo; pero como nada le pertenece ni puede durar, al fin tiene que devolver a la eternidad aquello que había deseado tener para sí; la momentánea propiedad debe volver a la materia. Como dice el poeta:

4.2	19	sólo que al ponerte las manos sobre el pecho
	20	para devolverte a la inocencia delirante de la materia
	21	ya no te reconocía

Sí, porque la muerte borra los rasgos humanos y nos convertimos en cosas, en seres inorgánicos con las mismas cualidades que los minerales; por eso, además, el poeta al contemplar a su hijo muerto no lo reconoce, porque ya no es su hijo, es una cosa, se ha cosificado, ha recuperado la eternidad; la cosificación se presenta a través del pronombre demostrativo:

4.1	22	¿eras tú en verdad?
	23	¿eso de helada indolencia de témpano?
	24	¿eso de pavesas que la desesperación insta a soplar?
4.3	25	¿eso de luto y gérmenes ya alimento de los tréboles?

El poeta se interroga, pero la respuesta no puede llegar, no se puede desmentir, porque también él en el fondo, dolorosamente, sabe que, sí, eso es su hijo.

Hay un movimiento dialéctico en lo referente al poeta en relación con el tiempo y su hijo; al principio con el nacimiento de su hijo desea verlo como “pedromegalito – pedrorroca” (3.3 9 – 3.3 11), es decir, pedro sin tiempo; por tanto, hay un rechazo del tiempo, pero como la vida es tiempo, entonces hay un ansia de tiempo, porque sólo lo que es tiempo es vida. Su hijo ya no está inmerso en el torrente de lo percedero. El poeta, que antes había renegado del tiempo, ahora lo ansía para que su hijo esté vivo. El poema se iniciaba con la eternidad, al final se cierra el círculo y el hombre vuelve a ser eternidad, mundo inorgánico:

5.1 3 grumo devuelto a las opresivas láminas del esquisto
5.2 3 mineral devuelto a la rapacidad del polvo
5.3 3 bloque devuelto al estupor de palomas de la roca
5.1 1 pedro ya no
5.1 2 tan sólo piedra

De esta forma los temas principales son: la muerte y la brevedad de la vida, temas que se reducen a uno sólo: la angustia e impotencia ante una situación límite, con propiedad la única, la muerte.

El poema es el llanto por la muerte de un ser amado, un hijo; el poema se convierte en un sollozo, manifestado lingüísticamente a través de estructuras reiteradas con mucha frecuencia a todo lo largo del poema. La subgramática está dotada de un mecanismo de recursividad, lo que permite generar cadenas semejantes; ejm., en el nivel suprasegmental:

3.2 31 ay pedrohuelladegarza
3.2 32 ay pedrorasguñodeviento

El dolor es tan profundo que escapa al análisis lógico del pensamiento y se patentiza a través de sintagmas donde no hay todavía diferenciación entre los miembros esenciales de la oración: sujeto y predicado; el llanto inunda la afectividad y se extrovierte

a través de formas no diferenciadas o aglutinadas, sintagmas nominales, oraciones unimembres y oraciones exclamativas.

En lo referente a la función de los sintagmas y oraciones unimembres, estos nos presentan “bloques sin labrar de la subjetividad, la materia primigenia y virgen del dolor” ante la cual el poeta no ha podido todavía trabajar. Su inteligencia nublada por el dolor no ha podido diferenciarlas; aparece lo no conformado lógicamente, se manifiesta a través de estructuras semánticas y sintácticas similares. Las simetrías provocan un sentimiento de aridez, de desolación, porque ese es el estado en el que se halla el poeta ante la muerte.

El poema tiene dos partes bien diferenciadas. La 1ª es muy amplia, abarca las series 1 – 2 – 3 – 4 y parte de la 5ª hasta el segmento 11; la desesperanza, la angustia, el dolor ante la muerte y el tiempo que nos herrumbra va hasta esta parte; luego, como el ave fénix, el poeta sale de su dolor y llanto para gritar fuerte, rebelarse. Se produce la superación del momento trágico: el hijo ha muerto, pero el padre no. Él está aquí, sumido todavía en el torbellino del tiempo: pero su hijo también está con él, porque su hijo es parte de él. Por esta razón el poeta afirma su rebeldía; con su rechazo a la muerte, recupera el tiempo para rechazarlo; su hijo ha muerto, con lo cual éste es devuelto al mundo inerte. El poeta recupera el tiempo, recuperación dada por los verbos:

5.1	14	pero respiras en mí
	15	amas todavía en mí
	16	golpeas en el corazón
5.2	14	pero parpadeas en mí
	15	alientas todavía en mí
	16	animas en la sangre
5.3	14	pero sueñas en mí
	15	vives todavía en mí
	16	ardes en la memoria

En el penúltimo segmento la expresión “hijo mío” ¡es tan diferente de aquella otra de la serie II! Esta tiene un tono diferente, casi triunfal, alborozado, porque al final se produce la identificación de los dos seres: padre-hijo,

- 5.1 19 somos hervor de espuma de un piélago insondable
5.2 19 somos el murmullo de un follaje inmarcesible
5.3 19 somos los ecos de un tañido inextinguible

La identificación es sustancial, a través del verbo “somos”, verbo llamado sustantivo por la tradición gramatical.

Referencias

Jara Idrovo, Efraín. *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.

Levin, Samuel. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Cátedra, Madrid, 1974.

De Saussure, Ferdinand. *Curso de Lingüística General*. Losada, Buenos Aires, 1965.

LA POESÍA DE EFRAÍN JARA IDROVO COMO OFICIO ESENCIAL DE FUNDACIÓN DEL SER*

Hernán Rodríguez Castelo

Preámbulo solemne entre Hölderlin y Heidegger

Y para eso se la ha dado (al hombre) el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que creando, destruyendo y sucumbiendo y regresando a la Maestra y Madre que vive eternamente atestigüe lo que es.

Esto escribió Hölderlin hacia 1800, y se ha conservado en un fragmento. Y Heidegger halla en estas líneas atajo para dar con la esencia de la poesía. “Peligro —dice— es la amenaza del ser mediante lo que es”.²⁸ Y es gracias al lenguaje como tal peligro

* Texto publicado en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 29, diciembre de 1989, pp. 108-139.

²⁸ Martin Heidegger, “Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin”. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Ariel, Barcelona, 1983, p. 58.

se hace patente. El lenguaje abre espacio a la amenaza del ser y el extravío. Así como el lenguaje puede hacer patente el ser.

El lenguaje en esta concepción es mucho más que simple herramienta de comunicación: el lenguaje es lo que posibilita “estar en medio de lo abierto del ser”.

Al final de un poema del mismo iluminado romántico alemán se lee: “pero lo que permanece, lo fundan los poetas”.²⁹ Poesía —deriva de aquí el filósofo— es fundación. Fundación por la palabra y en la palabra. El ser y la esencia no están patentes en la maraña de lo existente: deben fundarse. “Poesía es —resume Heidegger— auténtica fundación del ser”. “Pero —dice— puesto que el ser y la esencia de las cosas nunca se pueden alcanzar y derivar a partir de lo existente, deben ser creados, establecidos y otorgados libremente. Tal libre donación es fundación”.³⁰ (Ya Platón en *El Banquete* había intuido que el poeta poseía poderes para hacer “que una cosa pase del no ser al ser”).

El poeta —diremos, interpretando del modo más sencillo al poeta— profeta y al filósofo —intérprete— tiene el poder de detener el flujo de lo existente e iluminar los fundamentos de eso existente.

Fatigas cotidianas y trabajos del hombre no tocan la esencia de su residir en la tierra; y las palabras de ese ajeteo, inevitable e insignificante, no alcanzan el fundamento de la existencia humana. “En la poesía el hombre se concentra en el fundamento de su existencia”.³¹

Y ese fundamento tiene algo de sagrado. De perturbador, como todo lo sacro. En la séptima estrofa de la elegía “Pan y vino”, Hölderlin ha desgarrado, con luminoso relámpago, la neblinosa sima, para mostrar el paso del poeta por lo sagrado: “Pero ellos son, dices, como los sagrados sacerdotes del dios del vino que pasaban de tierra en tierra en la noche sagrada”.

Si completamos estas vertiginosas —en su doble sentido de veloces y sometidas a vértigo— reflexiones con la pregunta sobre cómo de lo lírico —cómo se realiza esa esencia en su

²⁹ En la conclusión de la poesía “Recuerdo”. Cit. por Heidegger, *Ibid.* p. 61.

³⁰ *Ibid.* p. 61.

³¹ *Ibid.* p. 64.

existencia de lenguaje—, por todos los caminos venimos a responder: la fórmula mágica. La poesía en su alba, cuando era función del mago-sacerdote, fue fórmula mágica; pero el ser fórmula mágica no era simple estadio inicial: era el cómo de su ser esencial; por eso permanece. No hay poesía que no sea fórmula mágica, y una historia de la evolución de la forma poética debería mostrar cómo los grandes poetas dicen a cada tiempo sus fórmulas mágicas. La magia de la fórmula lírica desgarrada, en el prosaísmo cotidiano espeso y a veces sórdido, espacios donde se haga patente el ser y, por iluminación, se dé esa fundación del ser.

(A la fórmula mágica se arriba —según Platón, sabio en estos esclarecimientos fronterizos entre filosofía y poesía [Ion]— en el entusiasmo, que es “furor” y transporte divino).

Importa decir, por fin, que otro romántico —y por ello la cosa es más notable— reclamó para la poesía, a más de magia, “construcción y álgebra” (Novalis).

He aquí un preámbulo solemne, que nos vuelve al misterio original de la poesía y a la abisal profundidad de sus poderes. Ha lugar porque esta noche nos ha congregado aquí una palabra que es poesía. Y en esa poesía —tan cercana a nosotros— su realización existencial: como que el poeta está entre nosotros, aquí mismo vamos a descubrir esos abismos y poderes. Vamos a unirnos a ese “estar en presencia de los dioses y ser trocado por la cercanía esencial de las cosas”, que dijera también Heidegger leyendo a Hölderlin. Apurando cuanto pueda decirse que pertenece al occidente y al aderezo, queremos llegar a lo que en la poesía de Efraín Jara es “auténtica fundación del ser”.

Etapas de vida y muerte hacia el ser

Creo que Efraín Jara nunca cumplió mester de “fundación del ser” tanto como en *Alguien dispone de su muerte*.³² Pero la llegada a este momento de radical agonía iluminadora del ser y de especial plenitud de fórmula, para fundar el ser se hizo por etapas.

³² Efraín Jara Idrovo, *Alguien dispone de su muerte*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1988.

Si bien lo vemos, todas las grandes etapas apuntaban hacia acá. Estas etapas comienzan con la poesía de la madurez, en la frontera de los cuarenta años.³³

En la “Balada de la hija y las profundas evidencias”,³⁴ el poeta se enfrenta por primera vez con el misterio hondo del ser: “El ser retorna al ser. Nada se pierde”. Es la más radical de esas evidencias.

Aquella evidencia funda el ser. Hace pie en esa fundación y puede volcarse a la recuperación de todos los seres y al desnudamiento de la condición humana.

La perplejidad de lo humano se resume en vida. En vida “que solo es vida si es más vida”. Es vida para cuya iluminación empieza a necesitar las tintas oscuras de la muerte. Ese “viento nocturno de la muerte”, que el poeta dice.

Pero en esta hora el poeta aún no se emplea a fondo en el lance de calar hasta lo esencial. Le seducen emociones fugitivas, tornadizas, a las que trata de aferrar, ávido. Baraja, embelesado, metamorfosis hermosas, pero leves. Preside, con todo, las más penetrantes de esas mutaciones, la seducción del ser substancial. Ensayo alguna vez sostenido tránsito de apariencia, de ilusión y sueño a cosa:

Lo más áureo del sol prende la espiga,
lo más triste del cielo cae en lluvia,
lo más raudo del viento cuaja en pájaro;
lo más sueño del hombre, en canto, en hijo...

Mediadora de este paso de insubstancial a substancial —de lo áureo del sol (color-impresión) a espiga (cosa); de lo triste del cielo (impresión subjetiva) a lluvia (cosa); de lo raudo del viento (impresión-apreciación subjetiva) a pájaro (cosa, ente)— es la

³³ A los poemas anteriores, el poeta se ha referido así: “Poemas inconsistentes desde el costado del contenido y endebles desde la perspectiva formal”. Efraín Jara Idrovo. “Confidencias preliminares”, texto introductorio de *El mundo de las evidencias*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1980, p. 7.

³⁴ El poema está fechado en 1963. Consta en varias ediciones, cuidadas por Cuenca, el autor. En especial, en el libro citado. En la nota anterior y en *2 poemas*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1973.

Hija Amada. Es decir, amor y amor visceral. Pero el camino no ahonda hasta roca viva:

Antes de ti, el bosque, el prado, el río;
Después, el corazón, de nuevo el bosque

El poeta, lúcido, niega que el tránsito le haya conducido a orillas de ser: “No hay antes ni después: solo este júbilo”. Y, ávido de lo esencial, multiplica interrogaciones. Esta es la hora de la expresión lírica de Efraín Jara en la que hay más interrogaciones. La segunda estancia se resuelve en tres cuartetos de interrogación, y la última con dos interrogaciones. La última no deja dudar de que el poeta buscaba ya, aunque acaso obscuramente, asumir ese sacerdocio de fundación del ser:

¿Qué fue de la conciencia empecinada
en oponerse al mundo, que es su imagen?

De allí se salta a la fórmula estupenda y a primera vista extraña; casi insólito exabrupto:

El ser retorna al ser.

Pero ese medio endecasílabo se queda solitario y enhiesto, como austero anuncio prematuro, en torno al cual se multiplican las metamorfosis ya dichas y otras, en juegos metafóricos que rehúyen la severa esencialidad:

Lo más blando del ave adensa el nido.
Lo profundo del hombre se hace canto...

Y se sumerge luego el poeta en el frenesí de lo visceral:

Obscura agitación de las raíces
el rumor de tus venas.

En ese contexto lírico, versos como “agotas tú mi ser y lo desbordas” no apuntan a lo esencial de la condición humana, sino a lo entrañable de la situación. Ese “mi ser” dice el fenómeno.

Y se vuelve a multiplicar fórmulas de metamorfosis, como si de alguna de ellas se quisiese ver saltar la chispa que ilumine obscuridades más recónditas. Y sí, salta una chispa:

¡Oh esencia extraña del cundir humano;
vida que solo es vida si es más vida!

Y rodea a la hija de más belleza leve: “sombra de paloma”, “peso de jazmín”, “espectro del ciervo”. Y, en medio de esos golpes leves, el acorde casi bronco de la roca, de lo telúrico. Esa impresión que estaba destinada a convertirse en metáfora de lo sustancial y esencial: las islas,

Oyendo respirar sordo el planeta

Al final todo se resume en un aquí —“no venimos, no vamos, aquí estamos”—, en el amor —“solo el amor nos salva y justifica / la indolente crueldad de la existencia”—, en la supervivencia. En la hija —signo, símbolo, cifra—, todo se ha salvado para siempre.

Viene luego larga transición, en la que el poeta afila morosa, encaprichada, lúcidamente sus armas en la vigilia de altos combates. Como quien juega, ensaya ardidés verbales que en la hora del misterio podrían cobrar poderes de fórmula mágica y llegar a la carne desnuda del misterio. Son, por ejemplo, las oposiciones fonológicas y juegos casi glosolálicos, al estilo de aquel cuádruple escalón hacia la espelunca del sexo:

gruta
grata
grieta
grita delicias.³⁵

³⁵ “Añoranza y acto de amor”, en *2 poemas*, p. 108.

Y entretanto se adensaban las nieblas de angustia existencial hasta condensarse en desesperación impotente. A los siete años de la “Balada de la hija y las profundas evidencias”, el poeta abría “Añoranza y acto de amor”, otro de sus poemas fundamentales, con este grito desgarrado de inanidad:

¡Todo es aniquilación incesante
resentimiento agresivo entre el alma y el mundo,
eres y no serás, porque no hay salida de las profundas
galerías de la materia!

De las metamorfosis de insubstancialidad a cosa, se ha venido a dar en aniquilación. Y la materia no es ya espiga y pájaro, sino galerías profundas de las que se quiere salir. Y la salida no puede ser sino a luz. Y luz no puede ser, en último término, sino inteligencia del ser.

En plena materia, busca el poeta otra mediación. En lugar del amor, el sexo. Sexo ávido de fundación del ser:

me vine a dar de alma y genitales
contra tu cuerpo, que es el sentido del sentido.

Detrás, se nos dice, quedaban interrogaciones:

venía de renunciar a las interrogaciones
volvía de golpearme el corazón en las certezas
Regresaba de renegar de la espuma estéril
de las preguntas por la esencia

Pero ese sexo ávido, moroso y frenético —¡qué poderosa poesía sexual esta!— no acaba sino en desgarramiento. No en apertura. Y entretanto, alguna vez, ensayaba el poeta el instrumento de la oposición y gradación fonológica con la muerte:

muerde la muerte
muerde la suerte
la suerte muerde
fuerte muerde la muerte

la muerte muerde la suerte
etc. (“Círculo fatal”)

Y entonces el poeta se da de bruces con la muerte. Es el momento clave del *sollozo por pedro jara*.³⁶ Si la hija le inició en la búsqueda de las profundas evidencias —detrás de las cuales intuyó obscuramente el ser—, el hijo le sume con su muerte en trance de vía purgativa, de la que emergerá a las plenitudes aus-teras y desnudas de lo esencial humano.

Había visto el poeta la vida como “esencia extraña de lo humano” y ahora se le desvela brutalmente la no-vida:

La vida se ofrece entonces como nudo anhelo, codicia ilusa:
anhelamos la inmensidad del océano
(III, 3, 1,7)
codiciamos la vastedad del bosque
(III, 3, 2, 7)
ambicionamos la imperturbabilidad de la montaña
(III, 3, 3, 7)

Y tras la triple fórmula simbólico-metafórica (el juego serial del *sollozo* se apoya en lo triádico con insistencia de fórmula mágica), a través de la mediación del acontecimiento de contenido inmensamente trágico y forma banal:

eras tú suspendido de la cadena del higiénico
se concluye, tan simple como tremendamente: “Pedro ya no”.

El no, la más simple negación del ser. Por ello, la total y sin salida. Busca salida el padre que amó tanto al hijo y que sabía —con el saber que le diera su anterior estadio poético— que el amor revela y da consistencia, salva y hace perdurar.

Y se multiplican los gritos, precedidos de anafórica adversativa:

³⁶ Efraín Jara Idrovo, *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.

pero refulges en mí (V, 5, 1, 12)
pero rutilas en mí (V, 5, 2, 12)
pero fosforeces en mí (V, 5, 3, 12)
pero suspiras en mí
amas todavía en mí (V, 5, 1, 14-15)
pero parpadeas en mí
alientas todavía en mí (V, 5, 2, 14-15)
pero sueñas en mí
vives todavía en mí (V, 5, 3, 14-15)

Pero ¿hay allí algo más que apasionado anhelo, entrañable ficción, inconsolable metáfora?

¡Qué notas sombrías de pura contingencia, de indetenible fugacidad han quedado resonando en un inocultable vacío de ser, contra el fondo solemne de la grandeza telúrica inhóspita de las islas!

estela de tizones del tiempo
(V, 5, 1, 11)
mineral devuelto a la rapacidad del polvo
(V, 5, 2, 3)
somos hervor de espuma de un piélago insondable
(V, 5, 1)

Porque asumió que su oficio esencial de fundación del ser fue tan grande y hondo, el *sollozo por pedro jara*, acaso la más poderosa e impresionante poesía elegíaca que yo haya leído de este siglo en nuestra América. Oficiante de los misterios del ser, el poeta no podía reducirse a gemir, al estilo de la ingenua poesía elegíaca decimonónica cuencana —cuyo ejemplo más gemebundo es el *Libro del corazón*—. De allí la estructura serial y aleatoria del poema. Eso no era prurito de originalidad, ni capricho formal: era instrumental para ahondar, juego de sondas —tres veces se arrojaba la sonda en cada dirección, a ver de cual cala llegaba el eco más penetrante—, ávida e incansable conjugación de ecos y resonancias.

Pero el hecho era tan brutal e irremediable que como a centro de gravedad todo volvía a él. Y todo se sumía en esa muerte.

Y la única realidad era la no realidad. La fórmula inapelable del “pedro ya no”, que abre tres veces las series conclusivas.

El poeta ofició el más desgarrador réquiem por la muerte del hijo entrañablemente amado. Lo hizo con todos sus poderes. Y cumplió. Pero quedó en deuda consigo mismo y con su misión de oficiante no de muerte, sino de vida. Comenzó, pienso, a meditar en cómo pagarla.

Y el camino no se le ofrecía por la vida: había tenido la revelación del más absurdo y brutal final de la vida. Debía calar más hondo. Y, más allá de la vida, ¿qué? No quedaba sino el ser.

El “pedro ya no” era inapelable no-vida. La única posibilidad que se abría era que no fuese también, sin más, el no-ser. Debía, pues, seguir por la muerte, para desvelar en la muerte el ser.

Así, *in memoriam*³⁷ titula su nuevo libro —nueva etapa, a solo dos años del *sollozo*—, inscripción inequívocamente funeraria. Evocación del amigo muerto. Incursión por la muerte, pero serena, lúcida. Con el corazón agazapado en busca de otra presa. Arranca de un saber que aprendió en el *sollozo*:

criaturas arrebatadas por lo pasajero
apenas somos vacilante pisada

Pudieron haber sido versos del *sollozo*, como:

somos hervor de espuma de un piélagos insondable,

si no fuera por el “criaturas”, que es palabra con intensa connotación de ser —de condición radical de ser—. Intenta aferrarse a la vida sin perplejidad de sentido:

más que buscarle sentido a la vida
había que furiosamente acrecentarla.

La labor podría acrecentar, humilde, la vida. Pero allí están las muertes. Y se rinde, otra vez, a la demoledora evidencia:

³⁷ Efraín Jara Idrovo, *in memoriam*, Imprenta Monsalve Moreno, Cuenca, 1980.

ay qué poca cosa somos
en verdad
en verdad
no nos pertenece el telar
únicamente los hilos y el diseño.

Y cualquier “capricho de la duración / puede interrumpir nuestra apasionada labor”. Y entonces, en la invocación al amigo bienamado, el instrumento afilado taja furtiva e instantáneamente el velo:

nunca presencias
sí pre-esencias

Recatada en el juego, refulge la fórmula mágica como lívido relámpago desnudador del ser. Entonces se anuncia, como segundo movimiento de desarrollo con mucho de musical, el “Yo”. Y construye ese yo de recuerdos y vivencias. El yo es la permanencia de una conciencia. De recuerdos agridulces de infancia —dichos con fórmula de estupendo poder para rescatar— se llega a la ocasión grave y solemne en que “la transparencia inocua” se convierte en “iracunda dentadura de relámpago”. Es hora de las islas y la primera respuesta a la gran interrogación planteada. Hace página aparte el poeta e inscribe, como quien enuncia fórmula sacra:

y comprendí que somos efímeros
pero poderosos
porque sólo en nuestro fugitivo chisporroteo
el ser halla

al fin
el deslumbramiento de su evidencia.

En lo efímero el ser halla el deslumbramiento de su evidencia: he aquí al poeta en pleno empeño, en agónico empeño de fundación del ser.

Las islas fueron el templo para la revelación. Y de allí regresó con dos certidumbres: sobre el yo y sobre el mundo. La fórmula es así:

Regresé con la certidumbre de que ya me pertenecía que el mundo no es sino la otra cara de la conciencia.

Siguieron los que el poeta llama “años de ahondamiento”. Años de vida simple.

esponsales del júbilo con el desposeimiento
hermoso tiempo de la sabiduría.

Ese es el yo del poeta, que enfrenta al tú del amigo muerto. ¡Y cómo contrasta ese tú fenicio con el yo agónico e iluminado del poeta! Toda la belleza de fórmulas verbales se resume, pobremente, en familia terrateniente, infancia y juventud de hacendado y mediocre arribo a la “madriguera de topos de la oficina” importadora de vehículos. ¡Qué poco de rescatable! Eso de que “en tu sangre dormitaba la estirpe del labrador” y, por ello, la nobleza humana de “pasión y paciencia”. Esa es una existencia insubstancial, por más que el poeta reviva tan entrañablemente.

En la confrontación que se hace en la parte del “nosotros”, el poeta vuelve a dar al amigo la preeminencia de lo humano; pero, por más que se deprima a sí mismo y se muestre “descoyuntado / entre el azar / y la necesidad”, se presenta en pleno ejercicio de altísima función. Empeñado

en encadenar vértigos con las palabras
en reducir a la fulguración de un acorde
la diafanidad glacial de la inteligencia
y los borbotones sombríos del corazón.

El poeta ejercita sus poderes de mediador y ahonda en el “nosotros”: en la comunión de lo humano. Y torna al amigo: a buscar migajas de sentido en esa existencia inauténtica dilapidada en utilitarios ajetreos. Es el “sábado de gloria” en que

Ese desasosegante verso, grávido de sentidos, se queda solo. Sin contexto, sin preparación ni proyección obvia inmediata. Esquivo a cualquier empeño de univocidad. (Acaso por ese “de” que puede conmutarse lo mismo con un “para” final, que quedarse en un “de” de propiedad. Y también por el otro “de”, el que une “modelación” con “ser”, que puede entenderse lo mismo “lo que el ser modela” que “lo que modela al ser”).

Irrumpe entonces la noticia de la muerte —y el poeta violenta increíblemente el lenguaje, para reproducir en su cruda inmediatez lo brutal del impacto—. Viene entonces el treno final. Otra vez los acordes del *sollozo*:

ya que somos apenas chisporroteo
repentino espasmo de la duración.

Pero ahora se afronta el misterio desde el nosotros. El gran nosotros humano

es cierto que hojas van
y hojas vienen
pero el bosque está ahí.

Y se penetra, en busca del sentido más hondo, la imagen aquella del bosque:

pero el bosque está ahí
de sus perpetuos otros que sobrenadan en la
aceleración
el yo alquitara su pertinacia
la sustancia radiante de la espada de la
identidad.

Acaso haya allí algo de solución para el tiempo, al que el poeta llama “sutil trampa del ser”. Porque el tiempo es el árbitro final de lo humano, ya que:

si de algo disponemos es de tiempo
no de vida.

Se enfrenta al tiempo el poeta, con litánica enumeración anafórica: “tiempo para...”, “tiempo para...”. Y en medio de la letanía saltan las fórmulas grávidas de sentido —fundadoras del ser— y los sacros destellos:

(tiempo) para ser en el mundo
y estar en el mundo
tiempo para confrontarnos junto a la fogata de
dios.

Pero las fórmulas no calan hasta el ser, porque la angustia del poeta se mueve entre tiempo y vida. Para la relación tiempo-vida sí hay fórmulas con la privilegiada plenitud de lo lírico:

(tiempo) para reconocer que no estamos aquí
solo para durar
sino para acrecentar la perfección y
la alegría
tiempo para trocar la duración en vida.

La clave de sentido en esta hora es vida. A la vida se aferra el poeta en su apasionado y agónico discurso:

¿la suma de intensificaciones de la vida
acaso no constituye el único sentido de la vida?

Mas, tras tan apasionada fórmula, con tanto de conjuro, el final del poema-libro es un epitafio, que muestra al amigo —no obstante, cualquier suma de intensificaciones de la vida— sin vida. La última palabra del libro es nada. El poeta quedaba frente al misterio final y esencial: el del ser. Porque sólo el ser podía salvar al hombre de esa nada, en la que naufragaba la vida.

La fundación del Ser en la Catarsis

Reposa, fatigado, el oficiante, y a la vuelta de graves y tensos años, reinicia su liturgia con empecinado cavilar y asordinados acordes:

¿padecen los elefantes
ese implacable desmoronamiento de cenizas
con que ciertas criaturas advierten despavoridas
que el tiempo no las preservara?

Abrir *Alguien dispone de su muerte* con la marcha de los elefantes a su muerte es de por sí planteo —lírico— que interroga más allá de la relación muerte-vida. Porque también los elefantes viven. Pero ellos solo viven. En el hombre hay “tiempo / conciencia / conocimiento”. Pero todo ello, ¿juega algún papel en el drama elemental de muerte y vida? O son, más bien, “atributos arrogantes y mendaces”, porque:

¿qué queda de los grandes truenos de esplendor
sobre las llanuras alucinadas de vida? [11]

La de *Alguien dispone de su muerte* es hora de recolección y suma. Del *sollozo* y el inventario provisional y perplejo se ha pasado al testamento. El testamento será de evidencias. Evidencias en fórmulas dotadas de los extraños poderes del lírico. Al parecer, el testamento del hombre a los hombres, sus hermanos, se resume en nada y desesperación:

nada nos llevaremos
nada dejaremos
sino la misma herencia de desesperación
de quienes antecediéndonos

se empeñaron en erigir la tierra
en morada de la alegría y la perfección [12]

(Se resume así el tema del estar en la tierra “para acrecentar la perfección y la alegría). Pero el poeta puede dejar algo más. Nada y desesperación son secuelas de la muerte; sentimientos en que precipita una vida acosada por la muerte. Y el poeta ha arrancado secretos vitales a la muerte. Él sabe que no se puede poner “el oído / en el caracol de la vida / sin escuchar el bramido de la muerte”, y, por ello mismo, ha librado singular duelo con

la muerte —como Jacob con el ángel— hasta arrancarle claves de sentido para la vida. Son claves agónicas y la luz con que iluminan el misterio es oscura. Pero para el corazón profundo son luz. La muerte mediadora de amor para la vida:

¿cómo amar la vida
sin aceptar la muerte? [13]

La muerte miradora privilegiado de la vida:

¡de puntillas sobre la muerte
nos asomamos a la vida! [14]

Desde el mirador de la muerte el poeta, herido en lo más hondo de sí, de muerte presentida, se asoma a la vida. Símbolo de vida es la mujer amada y canto exaltado a la vida es el alto encomio que de ella hace. Ese es su filosofar: fruición vital. Lo otro, lo rechaza:

impávidos témpanos de la inteligencia
desolado vestíbulo
de espejos de las abstracciones
¡lejos de mí!
con ganglios y venas palpitantes
amaso la substancia candente de mis
evidencias [34]

(Otra vez la palabra clave que ha presidido los momentos de fundación del ser: “evidencias”. Ahora con esa otra palabra cargada de connotaciones ontológicas: substancia). Sobre el final de muerte aceptada y encomendada a la amada, del “Allegro non troppo”, se abre el “Adaggio” con dos desarrollos iniciados anafóricamente por la exaltada proclamación “¡es tan maravilloso vivir!”. [37]

Es maravilloso, sin duda la vida, pero es también temerosa por contingente e insegura. El poeta quiere exorcizar esos miedos, que pertenecen a lo más íntimo del existente humano, y dice:

la existencia
consumida con furor en cada instante
nos inmuniza contra el pavor del aniquilamiento [38]

Ese parece ser atajo para soslayar el pavor existencial: el sumergirse en la fruición del instante. Pero están las interrogaciones. Que privan de su dicha a esos instantes o esperan al existente al salir de esos instantes. Son esas interrogaciones, dice el poeta, “sin las cuales la existencia / no deviene destino”. [39]

Pero, tratar de responder a esas interrogaciones, ¿no implica soberbia y orgullo? Propone entonces el poeta agradecimiento y devoción por los alimentos terrestres: la cucharada de comida, el sorbo de vino, la mujer a la que se desnuda como a una naranja. Pero ya no es el simple darse a vivir. Ahora se trata de:

trasmutar la instantánea ignición
del contacto con las cosas del mundo
en la fría e imperturbable
fijeza de constelación del pensamiento [41-42];

es la desconcertante paradoja de:

la aceleración desenfadada del meteoro
como única posibilidad para sobrevivirse
porque sólo lo inconsistente y fugitivo
por su insuficiencia
y constante insatisfacción
terminan por excavar el cauce de lo duradero [42]

La fórmula es extraña y extrañamente sugestiva. Y enigmática: ¿cómo puede lo inconsistente y fugitivo excavar el cauce de lo duradero? La imagen de la peonza que con los anillos de su giro acaba por “esculpir el sueño de la inmovilidad” parecería reducir la duración aquella a vano espejismo.

Una nueva imagen, cualquiera, vuelve al poeta al ineludible enfrentamiento con lo que termina y no dura:

y pensar con melancolía
que quizá lo estamos haciendo por última vez [43]

Y frente a la imagen que, al sol del atardecer, parecería sueño, proclama: “¡la realidad es presencia!” [43]. Se enfrenta a una nueva dimensión de esa existencia transeúnte de las cosas:

estos pinos del parque central sólo existen
mientras remueven el agua de la conciencia [44]

¿Pero todo el mundo puede resolverse en conciencia? Ese mundo de intolerancia y represión, de orgía de preparativos bélicos millonarios y hambre, existe para el poeta en cuanto toma conciencia de él:

conmigo el mundo se renueva a cada momento
y a cada momento perece [44]

Igual todo el mundo que el poeta vivió en su deambular ávido de impresiones bellas —las acacias de La Habana, los castaños de París, los cerezos en flor de Washington— sólo perdura lo que la conciencia archivó. Y algo más: en cuanto la conciencia cifró en lenguaje:

sólo perdura
lo que la celeridad del transcurso
alcanzaron a arrebatarse
las uñas endebladas de las palabras
lo que más allá
de las maquinaciones del tiempo
o la imperturbabilidad del espacio
el lenguaje confirió resplandor y concierto [45]

En el furioso volverse contra lo percedero, el dilema se resuelve ahora en vida simplemente vivida y vida que se ha hecho conciencia. Pero ese “duplicarnos en el espejo de la conciencia” —dice el poeta— “enardece más aún a la muerte”. Enardece a la muerte el que esos seres “quebradizos y transitorios” lleguen, lo

mismo con sus luchas por un mundo en que la alegría sea para todos que con la sensación del muslo tibio de la mujer amada sobre su piel, “hasta los pasadizos de la conciencia” en busca de “consistencia y sentido”.

Pero entonces, por sobre las severas y exactas formulaciones de lo apolíneo —conciencia y lenguaje—, irrumpe lo dionisiaco: de “quebradizos”, “transitorios”, “pasadizos de la conciencia” y “sentido”, se salta a “triumfal y bella”. Hay una ruptura soberbia de la lógica del discurso:

pero con ser triunfal y bella la vida [49]

La alegre fiesta de Dionisos se inaugura con la llegada de la mujer amada, que llega con brillo de diamantes, fulguración y alboroto de pájaros, con dislocación del lenguaje lógico —“¡efímeroeternamía!”—, en contrapunto de expectativa y deseo, más allá de lo fortuito y el azar.

Dionisos es ebriedad y en ebriedad la fórmula de la sabiduría frente a las acechanzas de la muerte es otra: la sabiduría consiste en no adelantarse al instante, para no remover ecos nostálgicos de pasado. El instante que niega el tiempo.

Allí se cierra, con exaltación feliz, exaltada y voluntariamente ciega, el “Adaggio”. E irrumpe el “allegro finale” con el pasado y ominoso *leitmotiv* de los elefantes, que marca, simbólicamente, la hora de volver a la tierra “que nos destierra / y entierra”. [55] E irrumpen, sobre el fondo de “lóbregos timbales” de la muerte, las islas, mundo cifrado, que hace escuchar “el ardiente desvelo de la duración” [57], y muestra la ceremonia de la “devolución del ser al ser”. [57]

Para ese mundo colindante con el símbolo dispone el poeta su muerte. Se pasa del “¡es tan maravilloso vivir!” al “¡valió la pena existir!”, al que precede una sombría concesiva:

y aunque para nosotros
 criaturas
de múltiples espasmos y un solo acabamiento
ser es igual a devorarnos el ser
¡valió la pena existir!

Es la hora de las últimas iluminaciones. La llegada de la mujer amada es vista a nueva luz, a iluminada luz, a paradójal luz, con fórmula de penetrante resonancia agustiniana:

ya estabas en mí
¡pero debía encontrarte! [62]

Siente el poeta que llegó en la hora justa, como revelación de ser:

porque para nosotros
 los raudos y deleznales
todo conocimiento es reconocimiento
todo hallazgo en el mundo exterior
 es revelación
de alguna desconocida y conturbadora manera
de sentirnos y confirmarnos en nuestro ser [62]

Es la hora del final. El final es un salto. El salto a esas islas que son símbolo adusto de ser que se sume en el ser. El poeta, arrebatado de emoción, se despide de los bienes que dieron felicidad y humanidad a su vida: sus libros, su música, la compañera, los amigos.

Los acordes finales del “allegro” cierran el testamento con la grave y humilde reflexión del poeta-sacerdote sobre su misión:

ignoro si fracasé en la misión
de arrancar un racimo de evidencias
a las tierras del otro lado
de la sombra

El sacerdote-profeta-mago-vate se alzó en la noche, de entre “la amedrentada familia humana”, por ver si alcanzaba a “atemperar su terror / frente a la máscara / indescifrable de lo desconocido”. Puso proa contra el misterio espeso; buscó evidencias allí donde los más iluminados —los místicos— renunciaron a toda evidencia y saltaron al abismo de la fe, y no sabe ahora:

si con el talismán del canto
alcancé a persuadirla
de que así como nada puede ser
más hermoso y fascinante que la vida
nada puede ser
más bello y arrebatador que la muerte
porque ambas son lo mismo
¡rayo / trueno de idéntico delirio! [85]

El poeta dijo su palabra y dio su salto: salto de belleza, de fascinación, de arrebato. Dio su salto y sumió vida y muerte en el ser. En el ser que, como decían los escolásticos, a más de ser “uno” y “verdadero” y “bueno”, es “bello”.

Fundar el ser es para lo humano, cuya condición es la de ser-en-el-mundo, iluminar la esencia de ese ser-en-el-mundo. Y dar camino a la realización existencial de esa esencia.

No lo hace el poeta como el filósofo —hemos visto ya cómo el poeta rechaza las frialdades y abstracciones paralizadoras de la filosofía—, ni lo hace como el asceta o el místico —el poeta desgarrar el velo de accidente de los seres desde lo más vital de exaltación dionisiaca de espiga, vino y sexo—. La esencia se ilumina desde el torbellino de la vida, al asomarse al plazo aterrador de la muerte. Y esa iluminación no desemboca en el ascético *contemptus mundi*, sino en la poética catarsis.

La catarsis parece pertenecer a la substancia misma de la poesía. Lo vio ya con su serena claridad Aristóteles. Y uno de los fundadores de la estética marxista, Georg Lukács, halló en la catarsis la explicación de los mayores poderes del arte. En un texto clave sobre la catarsis dice Lukács:

En la individualidad de la obra, al receptor le es presentada una imagen del mundo que le contempla como la suya propia y que, no obstante, eleva, simultánea y repentinamente a un nivel consciente el que su idea de este mundo no ha alcanzado, o al menos no todavía, la esencia de éste. En la catarsis se produce, pues, una conmoción de la imagen cotidiana del mundo, de los usuales pensamientos y

sentimientos sobre los individuos, sobre su destino y sobre los motivos que le mueven; una conmoción, sin embargo, que conduce a un mundo mejor comprendido, a la realidad de este mundo concebida con más profundidad y mayor exactitud. Por ello tiene la catarsis un contacto tan estrecho con las categorías éticas de la transformación y superior evolución humanas y, por el mismo motivo, constituye la oposición exclusiva a todas las revelaciones religiosas, conversiones, etc., que, sin excepción, no confrontan entre sí la superficie y la esencia del individuo terrenal, sino que contrastan su índole de criatura (con todos los “brillantes vicios”) con un más allá...”³⁸

Tras el poeta y el gran “poema auténtico” que su obra de madurez completa (“Poema auténtico” —dijo Coleridge, en incisivo pasaje de su *Biographia Literaria*— “es aquel cuyas partes se sostienen y explican unas a otras”,³⁹ hemos vivido esta noche una ceremonia extraña y honda de catarsis. Hemos sufrido esa conmoción de nuestra imagen cotidiana del mundo de que habló Lukács, y nos hemos enfrentado a lo más perturbador de nuestra condición de *homo viator* y nuestra esencia de un ser-en-el-mundo destinado a no-ser-en-el-mundo, porque, aunque vivos y ávidos de vida, somos un ser-para-la-muerte. Sólo al poeta le era dado, en uso de su función sacerdotal, exorcizar a la muerte desde la vida y fundir en liturgia expresiva y hermética a la vez vida y muerte y muerte y vida. Sólo al poeta le queda, en nuestro mundo desacralizado y prosaico, el poder de las fórmulas mágicas para desvelar el misterio. Afortunado el pueblo de cuyo seno se alza, con su palabra alta y honda y recia y bella y antigua y nueva, el poeta.

³⁸ Georg Lukács, *Die Figenart des Asthetischen*, Newied en el Rin. Berlín-Spandau, 1963, II, 867. En versión de Werner Mittenzwei, “La evolución de la postura de Lukács en teoría literaria”, en *Diálogos y controversias con Georg Luckács*, Akal, Madrid, 1979), p. 84.

³⁹ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Barcelona, Labor, 1975, cap. CIV, p. 56. Hemos dado una versión del pasaje que nos parece más exacta. Hegewicz traduce: “Pero si lo que se está buscando es una definición que corresponda a lo que legítimamente es un poema, respondo, deberá decirse que es una composición cuyas partes se sostienen y explican mutuamente”.

Referencias

- Heidegger, Martin. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Ariel, Barcelona, 1983.
- Jara Idrovo, Efraín. *Alguien dispone de su muerte*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1988.
- _____. *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.
- _____. *in memoriam*. Imprenta Monsalve Moreno, Cuenca, 1980.
- Lukács, Georg. *Die Figenart des Asthetischen*. Newied en el Rin. Berlín-Spandau, 1963, II, 867. En versión de Werner Mittenzwei, “La evolución de la postura de Lukács en teoría literaria”. En *Diálogos y controversias con Georg Luckács*, Akal, Madrid, 1979.
- Taylor Coleridge, Samuel. *Biographia Literaria*. Labor, Barcelona, 1975.

EFRAÍN JARA IDROVO. SU OBRA POÉTICA *

María Eugenia Moscoso

Efraín Jara Idrovo destaca su inclinación y su pasión por la lírica desde muy temprano. Una intensa producción se observa en su primera etapa: tres libros escritos, año tras año, revelan la inspiración de un gran poeta: *Tránsito en la ceniza* (1947) y *Rostro de la ausencia* (1948). En esta primera fase poética de Jara Idrovo se destaca por sobre lo significativo, la búsqueda de la forma. El poeta se ciñe al verso alejandrino y al endecasílabo, en forma aislada; predominan los núcleos nominales que exigen una adjetivación permanente, sustentado todo esto en una imagen muy lograda y de carácter muy personal.

Jara se reconoce ser poeta extremadamente exigente, al punto de no sentirse satisfecho de su producción anterior y en un acto de *katarsis* o purificación (al estilo de los trágicos griegos), opta por una acción heroica: reduce a cenizas sus dos primeros libros. A este período se sumará “Himno de amor” (1949); cerrará

* Texto publicado en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 30, noviembre de 1990, pp. 61-75.

este ciclo un largo silencio, que no será otra cosa que un proceso de preparación o de fermentación de una nueva etapa poética.

Más de dos décadas de silencio y apartamiento del quehacer poético serán necesarios para que el poeta sienta nuevamente el llamado de su creación. Es el momento de escribir “Balada de la hija y las profundas evidencias” (1963), y unos pocos poemas de factura rápida, —recopilados para su publicación—, años más tarde. La evocación de la hija imprime gran ternura a este poema, que cobra vigor por el encanto de las pequeñas cosas que pueblan la vida del hombre, constituyendo sus “evidencias”:

Eres yo y más que yo; eres la espuma
que torna a la inconstancia de la ola;
el desmoronamiento del aroma,
devuelto a la cantera de la rosa⁴⁰

Jara mantiene, a lo largo de la composición, una forma elíptica, debido a la supresión reiterada del verbo en los diferentes segmentos oracionales, contribuyendo así a marcar un ritmo más ágil en la estrofa. Es el momento en el quehacer poético de Jara en el que se perfila ya una posición existencialista; la subordinación del mundo y del hombre que luego propiciará su propia contradicción, punto de origen de la angustia y desgarramiento del hombre, tan latentes en la poesía de Jara.

Adviene entonces otra etapa de silencio como preparación para su verdadera consolidación poética. El escritor ha anclado en las esferas vanguardistas de plena experimentación formal, iniciada en “Añoranza y acto de amor” (1971), que constituye una innovación sobre todo en el plano temático, por aquello de tomar al sexo como núcleo poético, liberándolo de cuanto tabú le habían conferido poetas anteriores:

⁴⁰ Efraín Jara Idrovo, *2 poemas*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1973, p. 92.

tu sexo de cráter de volcán
de fondo sin fondo del vértigo
sexoacceso
sexobseso
sexoexceso
grieta de la eternidad o cicatriz del rayo⁴¹

Y si en el aspecto significativo se acusan profundos avances, también los hay en el plano significante, especialmente en “Oposiciones y contrastes” (1973), que constituye la exultación de la forma: libertad total de la métrica, disposición irregular en la ubicación de cada segmento versal confirmando al espacio en blanco papel preponderante —a la manera de la poesía espacial y tipográfica—, falta de puntuación, simbolismo fonético, violentación permanente de la lengua, entre otros tantos recursos de la vanguardia poética. Es aplicable, en este punto, lo que dice Cohen: “la poesía es un apartamiento de la norma del habla general, una desviación estéticamente válida, un hecho de estilo”.⁴² Así lo confirma el siguiente texto:

posa
pesa
pisa
pasa
¡qué poco te exige la vida!⁴³

En “El almuerzo del solitario” (1974), Jara logra hacer poesía aprovechando un material no poético, al estilo del chileno Neruda de “Odas elementales” o, también, de César Dávila Andrade, en “Catedral salvaje”; la cebolla, el apio, el comino o cualquiera de los alimentos que integran su “almuerzo” de solitario, constituyen su materia poética. Es ésta una de las búsquedas

⁴¹ *Ibid.*, p. 106.

⁴² Jean Cohen, *Escritura del lenguaje poético*, Editorial Gredos, Madrid, 1970.

⁴³ Efraín Jara Idrovo, *Grandes poetas de los 50*, Biblioteca de Literatura Ecuatoriana, Editorial El Conejo, Quito, 1986, p. 80.

vanguardistas típicas: hacer poesía de lo antipoético. Hasta ahí, los logros de Jara Idrovo:

Bienvenidos puerros vermiformes
suculento amargor de los nabos
tiernas estalactitas de las zanahorias
¡sopa de verduras del desolado!⁴⁴

Jara intenta ahora hacer poesía apoyado en la música serial integral de Stockhausen o de Pierre Boulez y, en la gramática generativa del presente siglo, *sollozo por pedro jara* (1978), es su gran elegía primera, que irrumpe luego de un lustro de silencio para instaurarse en el proceso experimental iniciado ya por el poeta como la pieza más lograda. Este es un vasto poema de 363 segmentos versales, plenamente autónomos, tanto en lo semántico como en lo sintáctico; pretende —según su autor— colocar al lector en condición de colaborador, no de “cómplice”, ante una obra que, como ésta, supone una estructura abierta, capaz de ser aprovechada individualmente por ese lector-colaborador.

En cuanto a lo formal, el *sollozo* se caracteriza por la irregularidad sintáctica en búsqueda de un lenguaje diferente que posibilite nuevas estructuras significativas —a la manera de un *collage* lingüístico— que, al utilizar la yuxtaposición no sólo de imágenes sino también de fragmentos de palabras, logre otras nuevas. La conformación del poema se centra sobre todo en el sustantivo o sintagma nominal, porque él encarna la realidad esencial del hombre: el hijo, el dolor, la muerte, sin necesidad de generar acción a través del verbo, para dar la idea de “atemporalidad”, de eternización. Así canta el poeta:

pedrohuesosdepedernal
pedrorrisadepiedra
piedra inflamada por la lumbre de meteoros de la vida

⁴⁴ Efraín Jara Idrovo, *Antología del grupo poético Elan*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1977, p. 67.

O en otro segmento versal, se lee:

pedro ya no
tan sólo piedra
grumo devuelto a las opresivas láminas del esquisto
al congelado silencio de la cantera⁴⁵

Para Jara, como para Paz, “el poema está más allá del lenguaje, sin dejar de ser lenguaje. El *sollozo* es una estructura poética que no encierra un significado, sino una forma en búsqueda de significación.

Influencias de diverso orden podemos anotar al paso: Borges, Paz, Cardenal, Pound, Huidobro; y en lo temático, ante la muerte del hijo y la fugacidad de la vida, el poeta nos remite a Manrique con sus “Coplas” por su padre muerto. Jara destruye el verbo utilitario para crear un verbo puramente poético. El poeta, más que un compromiso social o histórico, asume apasionadamente la difícil condición del hombre.

En *in memoriam* (1980), nuevamente, el poeta nos propone una elegía, ya no por el hijo, sino por el amigo que ha partido inesperadamente. En forma paralela se produce un alejamiento entre el amigo (tú) y el poeta (yo), ante las diferentes motivaciones vitales y un acercamiento producido por el correlato de la amistad. Una vez más se hace presente, en la poesía de Jara, el tono conversacional, al estilo acostumbrado por Apollinaire. El “tú” y el “yo” se confunden en el nosotros como culmen de la fraternidad:

yo (...)
con la indocilidad de las zarzamoras
crié
creí
crecí (...)
y tú Luis
viejo amigo
hermano de raíces

⁴⁵ Efraín Jara I., *Grandes poetas de los 50*, pp. 82 y 90.

con tus grandes ojos taciturnos (...)
nosotros
tan unánimes en la ronca avidez de las raíces!
tan diferentes en la agitación
de candelabros del follaje⁴⁶

El mundo de las evidencias (1980) constituye una selección de poemas de Jara que van desde 1958 hasta 1970. Es una antología en la que se destaca la posición filosófica vital del poeta. El enfrentamiento hombre/vida/muerte es innegable y la acción implacable del tiempo sobre ellos. Jara es un existencialista que pretende incorporar sentido a la vida y a las cosas que pueblan la vida del hombre. Estos poemas revisten un estilo uniforme, no hay mayores alardes experimentales; punto central de ellos es la metáfora, lograda y expresiva. En “Azar y necesidad” nos dice:

Somos los aventados
—no los aventajados—
entre el sacudimiento de olas de la perseverancia⁴⁷

“Alguien dispone de su muerte” (1988) es el canto que transporta a nivel superlativo las consideraciones poéticas sobre la vida y la muerte, define su cosmovisión. La certeza de morir es tan palpable como la de vivir y las dos cosas se oponen por el abarcamiento del tiempo:

Ese implacable desmoronamiento de cenizas
con que ciertas criaturas advierten despavoridas
que el tiempo no las preservará⁴⁸

Efraín Jara es un escritor que concibe al poema como un eco de vida; sus versos recogen todo aquello que constituye hábito

⁴⁶ Efraín Jara Idrovo, *in memoriam*, Imprenta Monsalve Moreno, Cuenca, 1980, s/p.

⁴⁷ Efraín Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1980, p. 12.

⁴⁸ Efraín Jara Idrovo, *Alguien dispone de su muerte*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1988, p. 9.

de subsistencia; el hombre se refleja en cada acto de vida; “en cualquier diligencia, por íntima que fuese, uno se sentía vivir”, dice el poeta.⁴⁹ Jara es también un vitalista que siente que un principio dinámico rige su existencia; aún lo más elemental del paso de la criatura reproduce sus signos vitales. El poeta obtiene de la vida todo cuanto está a su alcance; su lema: “vivir con el acelerador a fondo”. Todo aquello que hemos dicho, se palpa en sus versos:

ah llevar con agradecimiento y devoción
la cuchara de alimento a los labios
retener el sorbo de vino
contra el paladar
hasta que chisporroteen las brasas de la delicia (...)⁵⁰

En la lucha desenfadada por aprovechar los instantes de la existencia, Jara otorga lugar especial al goce erótico, siente “amor con ferocidad”, hasta el punto de referir a la mujer amada al nivel de lo incomparable; por ejemplo, a los elementos oracionales, entre los cuales el verbo explota en la acción y la pasión de su ser:

codospreposiciones
rodillasconjunciones
y el verbo portentoso de tu sexo
detonador de acción
pasión
y estado de arrobamiento
tabernáculo
de la oración gramatical y de la vida⁵¹

En lo estructural, el poema está concebido como una sinfonía en cinco movimientos que pretende establecer un

⁴⁹ Efraín Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*, p. 10.

⁵⁰ Efraín Jara Idrovo, *Alguien dispone de su muerte*, p. 41.

⁵¹ *Ibid.*, p. 80.

paralelismo con la vida del poeta. En cuanto a lo significativo, esta composición poética se orienta por los esquemas del pensamiento de Heidegger: “el hombre es ser para la muerte”; en el caso de los versos que analizamos, “es criatura para la muerte”. Jara retoma los postulados del filósofo alemán y permite que el hombre se concentre en el fundamento de su propia existencia.

Es importante destacar que el ser, el hombre, es el fundamento y la esencia en la poesía de Jara Idrovo. Vinculación mayor en este sentido encontramos entre dos de las más relevantes obras, aquellas de mayor vigor poético, como son “Balada de la hija y las profundas evidencias” y “Alguien dispone de su muerte”. En la primera, es la configuración del ser, es la hija: “El ser retorna al ser. Nada se pierde”, ratificado en otro verso: “Eres yo y más que yo: en ti regresa el bosque a ser puñado de semillas”.⁵²

No hay duda –como sostenía Heidegger–, según apunta algún crítico, que el lenguaje abre espacio para el desarrollo del ser. Es más, la poesía es auténtica fundación del ser, anuncia y ratifica la razón de su existencia y si el ser se anuncia y proyecta en la hija –por lo tanto, en la creación–, se refuerza y robustece en el padre, en la madurez; y por ello, en “Alguien dispone de su muerte”, se configura a manera de un “testamento” del ser y de la vida. El poeta revela y palpa la paradoja de la fugacidad de la vida en la duración. La consumación del hombre está determinada por la muerte; por lo tanto, la muerte paradójicamente comporta vida.

Renovaciones formales en la poesía de Jara Idrovo

El poeta actual, a tono con su época, intenta destruir la tradición. Libre de ataduras, incursiona en formas originales de belleza; ésta demandará un nuevo lenguaje, el mismo que deberá evolucionar al ritmo del progreso y del mundo de la tecnología. Para que el lenguaje alcance este nivel, deberá sustraerse de las ataduras idiomáticas del lenguaje literario, inventar una terminología nueva, acorde con sus necesidades. Este lenguaje

⁵² Efraín Jara Idrovo, *Grandes poetas de los 50*, p. 75.

conduce, más que nunca, a una poesía de síntesis, en dos sentidos: síntesis en el plano formal y síntesis en el plano conceptual.

Y ¿por qué una poesía de síntesis? El vértigo de la vida actual ha obligado al hombre a simplificar su existencia; la poesía no puede abusar de las grandes extensiones; la intensidad del pensamiento tiene que sintetizarse en pocas palabras, acaso en una sola que satisfaga plenamente las ambiciones expresivas de su creador.

En Efraín Jara Idrovo se consume todo intento de renovación formal y significativa. En relación con el plano externo de su poética, y luego de un detenido análisis de su extensa obra, se confirma que a partir de “Añoranza y acto de amor” (1971), se demuestran sus primeras manifestaciones vanguardistas, para continuar de manera persistente en “Oposiciones y contrastes” (1973) y alcanzar su máxima expresión en *sollozo por pedro jara* (1978). Incursiones menores se observan en *in memoriam* (1980) y *Alguien dispone de su muerte* (1988), libro en el que se destaca por sobre lo formal, lo significativo y la posición filosófica del poeta ante el enigma de la vida y de la muerte.

De la poesía de Jara se puede decir que su andamiaje o columna vertebral se sintetiza en la metáfora, no al estilo tradicional, sino aquella que revoluciona los campos significativos y aún más los del significante. Una metáfora “noviformal”, al decir de Guillermo de Torre. Gran profusión de imágenes se capta en sus poemas unidos a una tensa adjetivación. La variedad en la concepción metafórica es considerable: metáforas nominales o *in presentia*, metáforas-aposición, atributo, elíptica, yuxtapuesta, desencadenantes, sinestésica, musical y fónica. Así, se lee: “pedrohuesosdepedernal” o “pedrorrisadepiedra” o “Sílabas de silencio”.⁵³

La elipsis juega papel protagónico en su poesía, dando ocasión a la sugerencia o a la insinuación; en último término, a la cooperación directa del lector, convirtiéndolo en un co-autor. Esta, otra de las búsquedas de la poesía contemporánea en particular y de la actual literatura, en general.

⁵³ Efraín Jara Idrovo, *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978, s/p.

La irregularidad sintáctica es otro de los rastreos de la vanguardia poética y de Jara Idrovo, especialmente. El poeta pretende una nueva conformación estructural y para ello recurre al hipérbaton, a la yuxtaposición o superposición de imágenes en unos casos y en otros de palabras que posibiliten la consecución de otras nuevas, a la manera de un *collage* lingüístico, convirtiendo al poema, con la ayuda del sistema tipográfico, en una estructura plástica, arquitectónica, para ser captada y recreada visualmente. Hasta aquí, una clara influencia del Pound de los *Cantos*, del Borges de “El jardín de los senderos que se bifurcan” o del Huidobro de *Altazor*. Así, confirmamos: “Pedrollamade piedra”, de *sollozo*, o, “entrarsaliendoenti” o “salirentrandoenti”, de “Añoranza”; o, por fin, la exultación de este recurso en el que se plasma lo fónico y lo significativo: “trizaduravital / cristaleríatriturada / trastrabrilantritones / cataratasdegrillos...”, de *in memoriam*. Surge entonces el poder de la aliteración y la onomatopeya; los sonidos cobran especial validez hasta crear un clima de dispersión, de ausencia, de vacío, cual símbolo de las vivencias desgarradoras del hombre de este siglo. En esta búsqueda se cifra la idea insistente de repetición, de reiteración de fonemas, morfemas, lexemas o sintagmas a manera de anáforas o paranomasias, que demarcarán el ritmo del poema.

El espíritu nuevo se manifiesta en la sorpresa. La búsqueda de lo nuevo constituye el resorte de toda estética y de ésta —la vanguardista—, con mayor razón. El cosismo o enumeración de recursos vulgares, anodinos, con un tono agrio y despiadado, es otro artificio comúnmente usado en la poética contemporánea. Así, por ejemplo, en “El almuerzo del solitario” (1974), Jara logra hacer poesía aprovechando de un material no poético, como ya lo dijimos anteriormente, al estilo de Neruda o de Dávila Andrade. Esto es aplicable en “Añoranza y acto de amor”, poema en el cual, dentro de un ambiente erótico, surgen elementos insospechados, no pertinentes a ese contexto: “la televisión, los supermercados, los pagarés vencidos”;⁵⁴ es palpable el contraste para resaltar aún más la atmósfera en la cual se desarrolla el

⁵⁴ Efraín Jara Idrovo, *2 poemas*, p. 108.

poema o para que este adopte un tono conversacional en el cual surja espontáneamente el subconsciente, en estado puro.

Otro recurso de último aprovechamiento en Jara es la aplicación de elementos lingüísticos trasladados a la lírica, como oposiciones fonológicas, combinaciones fono-semánticas como se lee en “Tres designios en intensidades agudas”, que constituye una de las mayores renovaciones alcanzadas por el poeta:

su pasión
su posición
(¿suposición?)

mi posesión

su pasión
su presión
su precisión

mi supresión

su pasión
su misión
sin remisión

mi sumisión⁵⁵

Finalmente, el poder significativo del lenguaje, para el poeta contemporáneo, supera los límites previsibles y elabora un nuevo código que incluye, a más de vocablos usuales de la lengua, ruidos, onomatopeyas, sonidos disonantes y hasta cacofonías. Aquí entonces el punto de vinculación con la música concreta, aquella en la cual el material sonoro utilizado proviene de la realidad, de los fenómenos ya existentes. El texto poético es concebido, así como una partitura, “un poco a la manera de las partituras de la música serial integral...” También la gramática generativa sale al paso en la configuración del *sollozo* de Jara Idrovo y permite una estructura con múltiples posibilidades de lectura a través de la combinación de los 363

⁵⁵ Efraín Jara Idrovo, *Grandes poetas de los 50*, p. 79.

segmentos versales. En este punto no cabe reproducir ningún fragmento versal, porque sólo en la unión y ligazón de estos radica el éxito del poema.

Referencias

Cohen, Jean. *Escritura del lenguaje poético*. Editorial Gredos, Madrid, 1970.

Jara Idrovo, Efraín. *2 poemas*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay. Cuenca, 1973.

_____. *Grandes poetas de los 50*. Biblioteca de Literatura Ecuatoriana, Editorial El Conejo, Quito, 1986.

_____. *Antología del grupo poético Elan*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1977.

_____. *in memoriam*. Imprenta Monsalve Moreno. Cuenca, 1980.

_____. *El mundo de las evidencias*. Universidad de Cuenca, Cuenca, 1980.

_____. *Alguien dispone de su muerte*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1988.

_____. *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.

LA POESÍA DE EFRAÍN JARA: ALGUIEN DISPONE DE SU MUERTE*

Susana Cordero de Espinosa

I.

Alguien dispone de su muerte, último libro de poemas de Efraín Jara Idrovo consta de cinco partes bien diferenciadas por su título, su sentido, el número de poemas de que cada una está constituida y la longitud de cada poema. En efecto, a primera vista en esta organización de cinco partes, cada una de las cuales lleva el título de un movimiento musical que intenta marcar su intención rítmica y su pertenencia a una totalidad —un solo tema y múltiples variaciones—, no hay regularidad a que pueda reducirse el poemario. El establecimiento de esta estructura externa tiene un sentido fundamental: la “disposición”, como el título del poemario lo indica, de la muerte, en absoluta, en básica libertad: disponer de la propia libertad, hasta la muerte. Esta reivindicación de la libertad resulta el entorno, no solamente

* Texto publicado en *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca y la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1993, pp. 143-169.

semántico, sino externo, en que se mueve la sinfonía que intenta ser el poemario.

Disposición, movimiento, libertad, reivindicación. Intentaré reducirlos a una medida que pueda dar idea de dicha libertad que, por supuesto, no es arbitrariedad, ni siquiera entrega apasionada al azar de la creación. Efraín Jara Idrovo es uno de los poetas que con mayor cabalidad repara y prepara sus poemas. Cada uno de ellos, desde las antiguas experiencias de *Tránsito en la ceniza*, el muy posterior *El mundo de las evidencias*, y su etapa elegíaca que comprende *sollozo por pedro jara, in memoriam* y *Alguien dispone de su muerte*, está minuciosamente realizado, palabra a palabra, segmento a segmento, con tales solicitud y detenimiento, que son ejemplo de la laboriosidad responsable, resultado simultáneo de una intuición poética excepcional, y un dominio lingüístico poco común entre nuestros poetas.

Por su significado —la visión de la existencia en ellos contenida— por las motivaciones que originaron la labor de cada uno de los tres últimos poemarios (el trabajo poético que Jara había ido asumiendo desde su juventud se pone a prueba definitivamente con la terrible motivación de la muerte del hijo: el poeta pone entonces en juego un nivel de experimentación múltiple en la expresión, lo que nos procuró esa obra maestra que es *sollozo por pedro jara*, y encontró en *in memoriam* y *Alguien dispone de su muerte*, su potenciación); el empleo decidido de técnicas extremas que, descubiertas en arduo ejercicio para expresar la intuición del poeta en las sucesivas recreaciones de la muerte del hijo, la del amigo y la suya propia, han logrado una perfección que da a los poemarios citados su altísima dimensión estética, es difícil estudiar su última elegía sin tener en cuenta a la vez, las dos anteriores; la extensión de este trabajo me impide evocar más que de paso aquella tarea que culmina en el libro cuya lectura hoy me ocupa.

Alguien dispone de su muerte está construido en libertad, lo que no es obstáculo —al contrario— para la sujeción sintáctica y semántica, el dominio de las líneas poéticas, el vigor y la pureza disciplinada de su expresión. Tal libertad es componente básico del señorío que el poeta ejerce sobre la muerte, cuando ejerce su poesía. Disponer de la muerte que, como realidad y posibilidad

le es negado de forma natural al hombre, se vuelve, contradictoriamente, una exigencia de la libertad creadora del poeta. Si la muerte ha dispuesto de nosotros, si lo ha hecho respecto a los seres más amados, la culminación de la libertad creadora es la posibilidad de decir su propia elegía, de adueñarse de la vida en la creación, de planear y ejecutar, simbólicamente, que no otra es la vocación de la poesía, aquel último instante. Ello constituye a su obra en una subversión definitiva, sin resquicios: un más allá de la ilimitada audacia, de libertad tomada a cargo en la entera responsabilidad de la creación. He aquí el esquema externo del texto íntegro:

“Andante melancólico”	“Allegro non troppo”	“Adagio”	“Allegro finale”	“Coda”
I.1 18 lp .	II.1 15 lp	III.1 21 lp	IV.1 17 lp	V.1 20 lp.
I.2 30	II.2 22	III.2 19	IV.2 31	V.2 21
I.3 27	II.3 22	III.3 28	IV.3 21	V.3 34
I.4 45	II.4 24	III.4 56	IV.4 28	V.4
I.5 25	II.5 30	III.5 25	IV.5 18	(¿?)
	I.6 27	III.6 27	IV.6 37	
		III.7 33	IV.7 52	
			IV.8 32	
			IV.9 34	
			IV.10 22	
			IV.11 35	
			IV.12 29	
			IV.13 39	

Esta disposición confirma lo dicho sobre la irregularidad de la construcción poemática. Ninguna de las partes está constituida por el mismo número de poemas, y coinciden en el mismo número de segmentos versales o líneas poéticas, apenas los siguientes poemas:

I.1, IV.5, 18 lp.
III.1, IV.3, V.2, 21 lp.
II.2, II.3, IV.10, 22 lp.
I.5, III.5, 25 lp.
I.3, II.6, III.6, 27 lp.
III.3, IV.4, 28 lp.
I.2, II.5, 30 lp.
IV.9, V.3, 34 lp.

De entre los treinta y cuatro poemas que componen la totalidad del libro, existen dos de dieciocho segmentos; tres, de veintiuno; tres de veintidós; dos de veinticinco; tres de veintisiete; dos de veintiocho; dos de treinta y dos de treinta y cuatro. El poema más corto tiene quince líneas poéticas; el más largo, cincuenta y seis.

Cada movimiento comprende los siguientes segmentos versales: “Andante melancólico”, 145; “Allegro non troppo”, 140; “Adaggio”, 209; “Allegro finale”, 396; Coda, 75.

Toda esta larga cuenta para deducir de ella la única sujeción externa impuesta por la voluntad del poeta de constituir en una especie de sonata o sinfonía de cuatro movimientos y una coda, esta entrega poética altísima, algunas de las secretas razones de cuyos logros quisiera alcanzar aquí.

Al referirse a la libertad adoptada por la “nueva poesía”, respecto al quehacer anterior, sometido a métrica y rima, López Estrada en su libro *Métrica española del siglo XX* expresa:

El poema nuevo, al desplegarse del rigor en la medida del verso y de la rima, y también de la estrofa comunes, establece el centro de gravitación rítmica en el conjunto de la obra entendida como unidad poética. En consecuencia, el poema no cuenta como una sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, sino que extrae de sí mismo, de la fuerza interior, desarrollada por los elementos que integran el conjunto, la ley de cohesión rítmica como manifestación creadora. Y estas leyes resultan siempre distintas, pues los poemas lo son, y por eso no cabe formularlas en forma estricta, pues el poema se evade siempre. La novedad

constante de esta métrica es su ley constitucional, pero no lo es como propósito deliberado, sino como consecuencia de esta fidelidad consigo misma.⁵⁶

Y si es relativamente asequible al crítico buscar la formulación de esa ley de cohesión rítmica en un solo poema, se vuelve sumamente difícil y complejo, y rebasa las posibilidades de este trabajo, el hallar la ley que rige el poemario entero, a no ser, y es lo que pretendo hacer aquí, buscando las grandes líneas semánticas que logran la profunda unidad del poema, y ejemplificando en la medida de lo posible, siempre consciente de que los ejemplos pueden multiplicarse, los logros lingüísticos y formales que constituyen al libro *Alguien dispone de su muerte*, en el milagro de comunicación que es.

No puedo aquí dejar de reconocer la unidad absoluta entre forma y contenido que reclama todo auténtico poema. Tal unidad constituye, en el fondo, la esencia de la poesía, es decir, aquella razón por la que es lo que es y es como es. Sé que Efraín Jara se encuentra entre los hacedores con más lúcida conciencia de la necesidad del esfuerzo por lograrla, entregado sin límites a la urgencia de probarse.

En sus “Propósitos e instrucciones para la lectura” de *sollozo por pedro jara*, el poeta manifiesta:

Si consideramos una estructura como una red de relaciones, en que los elementos son solidarios entre sí, de suerte que el valor de cada uno de ellos depende de su oposición a los demás, *sollozo por pedro jara* constituye una estructura rigurosa.⁵⁷

También constituye una estructura rigurosa, esa gran interrogación sobre la vida que es *Alguien dispone de su muerte*.

En sus respuestas posibles, voy a examinar globalmente el texto, desarrollando así su íntimo sentido, pues en su aparente

⁵⁶ Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Gredos, Madrid, 1969.

⁵⁷ Efraín Jara Idrovo, *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978, s/p.

más superficial estructura se halla, de poema en poema, como elemento fundamental del ritmo interior, esa posibilidad secreta de asir el desarrollo de la inquietud que Jara expresa por la muerte, desde la vida, y desde la luz de la muerte, en alternancia inevitable.

II.

El título del poema comporta ya una significación que merece destacarse: la posibilidad de disponer, colocar, ordenar, decidir, preparar, prevenir, usar un derecho; se combina con la intencionalidad que incluye otra de sus acepciones: “prepararse a morir, haciendo testamento y practicando los actos propios del cristiano” (ingenuidad significativa que llama la atención sobre el archicaticismo de Madre Academia, según la cual solo el cristianismo pudiera disponer de su muerte).

Disponer implica la posibilidad de elegir. La voluntad de tener dominio sobre la muerte, realidad de la que nadie puede jactarse, dirige la voluntad creadora del poeta. Su destino de fundar el ser desde lo limitado anhela fundarlo también en la palabra desde el anonadamiento, es decir, convertir la carencia mayor de la muerte, en ser. Desde la suprema lucidez que se ejerce sobre la muerte, la suya, el poeta no renuncia a la vida: se adueña de ella definitiva, totalmente. Esta disposición que se sitúa fuera del ámbito religioso y en la aceptación gozosa de una existencia dirigida hacia la exaltación y el fervor, ha negado en la sucesión del gozo y la lucidez, el dominio de la desesperanza; se ha vuelto conciencia lúcida de la condición humana, y se ha convertido en una decisión fundamental: la de aprovechar el lenguaje para crear en él el inventario de la vida, a la luz del fenecimiento.

Los diversos títulos de cada uno de los “capítulos” del poemario van abriéndose a esta disposición, como van abriendo al poeta a la emoción, al reconocimiento, al miedo, al gozo, en el evocar sucesivo del pasado, en la aprehensión del presente y en la previsión del porvenir, que lo envuelve todo.

El “Andante melancólico” se abre con una interrogación, y se desliza, a modo de respuesta, moderada, dubitativa, lentamente, como el movimiento musical a cuyo título responde,

en el secreto de un pasado que se resiste a hacerse presente, pero en la nueva aceptación de ese otro situarse en la tierra, en la comprensión de que la muerte no es ausencia, promesa que podemos ignorar, sino reclamo; no solo presentimiento, sino certeza, reconoce las nuevas verdades que comandan el hacer del existir poético, su distinta responsabilidad.

Hay en este movimiento, lugar para el arrepentirse, para la burla. El poeta acepta la muerte, su presencia; acepta su propia aceptación. Advierte en sí los restos del deseo, los soplos del acabamiento y como signo irrevocable, su propia mirada que, al dirigirse al futuro, encuentra la esperanza hacia atrás, que es el pasado. Niñez, adolescencia, desfilan, como en *in memoriam*, por el poema cuarto de esta serie:

paseos solitarios
por las orillas de los ríos
los ejidos
y los últimos arrabales
frecuentados únicamente
por unas gallinas polvorientas
afanadas en escarbar la soledad del universo
anhelos
frustraciones
descalabros

Recuerda cómo, en su pasado, el tiempo vivía solamente afuera:

porque entonces el tiempo estaba ahí afuera
me sostenía igual que a la flor la corriente
o el aire a la majestuosa indolencia del gavilán
pero no devenía aún con nosotros
no fluía internamente
como el veneno de la víbora
en la sangre de la víctima

Hay en este reconocimiento una rebelión que anhela perdurar en la voluntad de lucha con la palabra, para lograr la belleza

y la verdad. En el último poema de la serie, evoca el que será motivo de su volver hacia el pasado: el amor por una mujer, aquella que reúne en sí los atributos y posibilidades de todas las mujeres, aquella única mujer que buscó el poeta en todas las mujeres que amó, y que tiene el nombre y ser concretos, presentes, siempre posteriores a su propia muerte, a su dejar de ser hombre enamorado.

“Allegro non troppo” es el segundo movimiento. Lejos de la melancolía, más vivo ahora el fluir, implora el poeta a su amada, pidiéndole el cumplimiento de las últimas órdenes, en las que reconoce también las cualidades de su ser: “enamorado perdido de ti y de la vida”. Elige, en su disposición, el lugar y la forma del descanso definitivo. Quiere permanecer

de sien contra las agrias piedras de floreana
la más pequeña de las islas habitadas
del archipiélago de las galápagos

Apela el escritor en el “Allegro” a su amor desaforado, a su tenacidad en el sexo y en la vida, como también, en el amor, al inicio de su descanso; respetando la condición rítmica intuida en el fondo de su conciencia creativa y adecuándose a ella, recorre una a una las que él llama sus evidencias, y hace la consideración del significado del poema en la vida, de aquello que alimentó al poeta y le hizo la gracia del instante de creación y de la búsqueda de unidad a través del amor y la escritura.

Opone la poesía a las frías construcciones de la inteligencia:

/nada hay en el núcleo radiante de la poesía
que antes no haya sido manchado
en las rompientes de la sangre/

En el “Adaggio” evoca la maravilla de vivir en la contradicción desoladora, pero siempre ferviente. Ordena su vida en su reconocimiento: rebelarse contra lo establecido, decidirse por la incertidumbre, preguntarse incesantemente, sentirse y saberse desafiado...

Enumera morosamente los pequeños goces del existir cotidiano, desde el alimento diario hasta el acto de amor, como también la virtualidad humana de asumir, desde la carne y la sangre, las construcciones heladas, sí, pero ambiguamente necesarias de la inteligencia y la abstracción. Todo teñido por esa insatisfacción que es como el incontrovertible acicate hacia el seguir existiendo... dirigidos al acabamiento.

El “Allegro finale” es el más prolongado de los capítulos del libro de Efraín Jara. Trece poemas hay en él, con un total de trescientos noventa y seis segmentos versales que comprenden el reclamo que la tierra le tiende, pasando por el retorno a aquel pasado en que tomó nítida conciencia de su vocación poética en las islas, evocadas para la vida y la muerte, para la creación y el abandono; para la nostalgia y la esperanza. Se alegra al pensar, morando hacia lo ya sido, que valió la pena existir y reconstruye su visión de la existencia, en cuya carencia el poeta, junto a su maestro Eliot, reconoce que es imposible la poesía:

De T.S Eliot aprendí la cimentación de la actividad poética: no hay posibilidad de poesía significativa sino a partir de una visión del mundo y de la vida establecida con cierta claridad. Es menester que las vivencias hayan perfilado las grandes líneas de un desarrollo vital e intelectual coherentes para que la poesía tiene asumir lo que la existencia y el mundo significan.⁵⁸

Dicha visión del mundo y de la vida se deja ir, se deja ser en los trece poemas de este “Allegro finale”. El título del capítulo une a la alegría de vivir sin negarse la lucidez, la certeza del acabamiento. Este final no es para el poeta, el fin de un momento, de un instante de creación, ni siquiera el de un quehacer global, existencial. Es el fin de su posibilidad de disponer de sí mismo, en la visión de la cercana muerte.

Se alegra de haber sido múltiple y vital, excesivo e imprevisible para sí mismo; de haber sido impaciente y expectante... De haber sido rebelde:

⁵⁸ Efraín Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1984, p. 12.

¡jamás la ebriedad y el desbordamiento
nos empujarían hasta la cresta del embeleso
si nuestros contados días sólo transcurriesen
bajo el signo irrevocable de lo establecido!

y formula una de las más importantes, quizá la tónica dominante de su concepción de la vida:

la demora del hombre en el tiempo
—al igual que la nítida y refulgente
estructura de los cristales—
debe su vivacidad y hermosura
al caprichoso trazado de relámpago del azar

No reconoce en la vida un orden previsible. No una mano previsoras, externa a la existencia humana. El hombre está lanzado —como lo concibe el existencialismo ateo— a la vida, en ella tiene un tiempo medido, preciso, del que puede disponer porque, al fin, el hombre es solo lo que él hace de sí mismo, en su conciencia y en su desamparo. Este reconocimiento no se manifiesta jamás en el poeta como una queja. Todo su amor por la vida, lúcido de sus límites, es sin embargo exaltado y vigoroso, nunca disminuido o negativo. Por eso en este *allegro finale* se halla el inventario de sus bienes, desde el encuentro con la amada que es también encuentro consigo mismo, hallazgo de la amada que ya vivía en sí, que completa su sentido de la conciencia del mundo en el mutuo hacerse y construirse.

En el inventario de este *allegro finale* enumera los bienes que ha amado y ni uno solo de ellos lo ha alejado de la esencia de su vivir, la poesía; sus libros, sus poetas amados, como también y, sobre todo, la música; sus hijos que le sobreviven, sus cajones con escritos:

escombros de las batallas con lo que escapa
a la menesterosa luz del entendimiento
tanteo y vacilación de báculo de ciego
al borde del precipicio
pálido vaho de espectros

irreductible
a la nitidez de lágrima de la forma

deja, testigos vacilantes, sus papeles; deja sus botellas de vino, su gozo de vivir y sus convicciones. Entre ellas, una que es la definición misma de la tarea poética:

la indeclinable convicción de que la poesía
únicamente imprime su pisada indeleble
ahí donde la mezquina
eficacia del pensamiento
cede la iniciativa
al centelleo enceguedor de las palabras

y deja la mujer que amó; a aquella cuyo cuerpo identifica con la palabra; cuyos movimientos son como las infinitas posibilidades que abre el orden lingüístico al significado de la oración. Comparación suprema de los dos bienes que Jara, en su disponer de la muerte propia, asume como los supremos del existir: la poesía y el amor, un solo, enorme y dilatado sueño.

Deja también a sus amigos. En este inventario de bienes, ellos, con nombres y apellidos, no podían faltar: reconoce los bienes irrenunciables de la amistad. Para todos queda el saber que la vida fue cortada; que faltaron noches para conversar del gozo, la repulsa, la rebelión y, sobre todo, de la poesía; supremo bien común, como también de aquello que los separó e impidió entenderse: el equívoco sentido de una existencia considerada culpable... Lamenta el poeta los equívocos de la palabra, que le impiden decir lo que quiere decir. Se rebela, finalmente, como no podía ser de otra forma, también contra ella, y contra el conocimiento y contra el miedo, y quisiera decir, también, su deseo de contribuir a la felicidad, a la certeza de sus hermanos, a través del canto.

Por fin, en "Coda" recoge, para recrearlos, los motivos de sus anteriores cantos. Se recoge a sí mismo, en la preparación de la partida. Anfitrión solitario para el último juego en el escenario en que se desarrolló la vida, evoca la dialéctica del existir "tanto apagarnos y relumbrarnos sin término", los desatinos de la memoria y del destino creador...

Y vuelve a preguntarse, como al inicio, motivo constante de su vivir, si será el tiempo el que “frustra nuestra alegría”, o nuestra obsesión de aferrarnos a lo que, inconteniblemente, pasa.

Se mira, por fin, como el que hubiera podido ser. Se mira actuar en el último día, reuniendo escorzos y harapos, alimentando aún “la avidez de su lámpara”, y se ve vagando “en el laberinto de las palabras”, él y no él mismo, para siempre, preguntándose.

III.

Algunas claves

Anunciando su destino de ser una inmensa pregunta abierta sobre la existencia, se inicia el “Andante melancólico”, primer movimiento del poemario, con una pregunta:

¿Padecen los elefantes
ese implacable desmoronamiento de cenizas
con que ciertas criaturas advierten despavoridas
que el tiempo no las preservará?

En estos primeros cuatro segmentos versales hallamos algunas de las características de la forma que, por su fuerza, por su constancia y su peso total en el poemario, constituyen clave de la expresión poética, a la par que explicación del vigor intenso del quehacer de este libro.

La interrogación que abre el poema, compuesta de cuatro líneas poéticas, no exige puntuación alguna, fuera de los signos de pregunta que encierran esta gran incógnita. La pregunta se inicia con un verbo, no solo porque es una interrogación donde naturalmente el verbo precede al sujeto, sino porque tal precedencia marca lo trascendental de la realidad que definirá la vida: el tiempo, su paso, de cuya expresión solo el verbo es capaz. La forma verbal “padecen” implica no solo la conciencia presente de una condición, sino el íntimo sufrimiento que produce esa conciencia, complementado por el poderoso sintagma: “ese implacable desmoronamiento de cenizas”, determinado y vuelto familiar con la presión del “ese”, demostrativo, al situar como conocido, como personal, el desmoronamiento del sujeto

otro, sobre el que recae la pregunta, “los elefantes”. (Estos tienen una presencia que se reitera en el poemario, como comparación, por contraste, de la existencia humana, supremamente frágil y deleznable en la naturaleza, con aquella, casi mineral por su fuerza, del animal parsimonioso que anuncia, desde su piel la lejana eternidad de la roca).

Es imposible remitirme a lo que el poeta ha expresado respecto a su experiencia mundial como creación de la conciencia, creadora del mundo y generada por él como tal conciencia. No he de abundar en este asunto, traído a colación por tantos de sus críticos, dada su importancia, pero interesa hacerlo, aunque sea corta mención, pues este poemario es revelación de la conciencia de sí mismo que, a través del mundo, adquirió el poeta. Si los otros textos reconocían a través de esa conciencia personal el tormento y la alegría de existir del hijo y del amigo, éste reconoce la deleznabilidad, el dolor y la enormidad de la existencia propia, tan vasta, tan profunda, tan íntima y a la vez tan extraña, que inicia su re-conocimiento en una pregunta sobre lo casi mineral, lo totalmente otro, lo definitivamente ajeno, lo totalmente distinto que anima a todo lo que reconoce el creador en la posición-oposición de su conciencia y lo real.

Lenta, despaciosamente, se expande el “Andante melancólico” (sujeto lírico), atisbando los motivos de la posible respuesta que es, ella misma, todo un hurgar en las incertidumbres con que el hombre se atiene a la certeza del acabamiento.

La melancolía se refleja en la contemplación de otras criaturas que, como los elefantes:

por lo menos
saben cuándo y dónde sus ojos
abarcarán por última vez la declinante
languidez de amaranto del crepúsculo

he aquí una bellísima metáfora de la muerte, crepúsculo lánguido, inicio de la ausencia irremediable. El adjetivo declinante colabora para producir la impresión de acabamiento. La diseminación escalonada de dos adjetivos:

imponentes

impotentes

semánticamente opuestos y fónicamente apenas distintos por una letra (m / t), hallazgos que no están entre los logros menores de la poesía de Jara, son expresión supremamente sintética de la contradicción en que los seres conscientes vivimos sumidos.

El modo adverbial “por lo menos”, destacado entre las líneas poéticas, aislado, remarcado por ese aislamiento, se encabalga con “saben”, nostálgico e impreciso respecto al hombre consciente, por comparación con lo que ocurre con el elefante, en su certeza mineral. Esto enuncia el movimiento lento y melancólico que a su vez inicia el poemario, con el desgarrarse de una conciencia que sabe de otras conciencias, pero conoce de sí misma que jamás podrá saber, el cuándo, el cómo, el dónde...

Se van hilando los recuerdos inocentes aún, pues el tiempo no era entonces el entramado interno que reconoce la deleznableidad de toda existencia, sino apenas esa exterioridad cuyo sucederse anhelamos, en la impaciencia y el fervor...

como los labriegos las lluvias
aguardábamos impacientes
los días de exaltación
sin percatarnos
 en el ardor de la expectativa
que la vida ya había pasado de largo
concediéndonos la plenitud
Y luego, sentencioso, la certeza:
nada nos llevaremos
 nada dejaremos
sino la misma herencia de desesperación

La muerte no se evoca, se constata. No es solamente el arrancar final, el doloroso y definitivo anonadamiento, sino cada instante de vida condenado al pasado; por eso, tomar conciencia de la realidad es asirla desvaneciéndose:

ay ¿cómo poner el oído
en el caracol de la vida
sin escuchar el colosal bramido de la muerte?

Llaman poderosamente la atención las imágenes que se suceden en el poemario, en que, de una u otra manera, el poeta recurre a su antigua experiencia oceánica, en las islas. Fónicamente parece repercutir aún la fuerza de la ola en la roca, desde la última línea poética citada: “sin escuchar el colosal bramido de la muerte”, en que la ere vibrante retrocede ante la ele, suave, y vuelve a vibrar en la ere doblemente significativa, de la muerte.

Con el peso del pasado en las islas, entre el mar, identifica con él la pervivencia, la eternidad, todo lo que al hombre le es negado y cuya nostalgia se ocupa de afirmar, para afirmarse a la vez lúcido y perecedero.

Reconoce, en el lento deslizarse del andante, la medrosa actitud del hombre hacia la vida, que es decir hacia la muerte. Constatando su miedo, confiesa:

¡de puntillas sobre la muerte
nos asomamos a la vida!

Figura en la que, como un niño antiguo, se sabe empinado, despacioso, curioso y angustiado ante lo que puede advenir, con la sabiduría que le deparará la vida. Y pues el lenguaje poético es metalenguaje construido en la alteración y la subversión de la comunicación cotidiana, en el extrañamiento, nada más gráfico que este ingenuo empinarse hacia la vida, desde la única realidad vital, la de la muerte.

Así como en los elefantes advierte “el corazón imantado por las tinieblas”, padece el poeta en sí mismo un corazón hechizado por la oscuridad.

El empleo del participio “imantado” da un sentido de irreversibilidad a aquello que no acontece, pues se manifiesta en la vida como condición. El poeta va declinando, lentamente:

siento menguar la taciturna y fanática
obstinación de la sangre
 ya es conmigo
el flácido aleteo de los velámenes
en las zonas letárgicas de las calmas
el sonido de papeles estrujados
de la carrera de las lagartijas entre las ruinas
la urgencia de un palmo de tierra
para desparramar las costillas fatigadas

La combinación acentual aguda-esdrújula-aguda (men-
guar-fanática-obstinación); la sucesión de los fonemas *eles y*
eres en las aliteraciones en que las *eres vibrantes* repiten todo
el estremecimiento de la vida, balanceado por la suavidad de
abandono de *eses, emes, enes, eles*, da a esta parte del poema
un vigor y una belleza que sugieren más allá de lo semántica-
mente comprensible, en las imágenes poderosísimas, la sensa-
ción del acabamiento, en el poder de la permanencia.

El poeta experimenta su pasar, la necesidad de volverse
hacia él. El futuro ya no es promesa, es, simplemente, posibi-
lidad de volverse hacia el pasado. Evoca, como lo hizo en *in*
memoriam, los desatinos adolescentes, sin ver la adolescencia
con la ingenua alegría de la juventud, sino con la proyección del
misterio de su acabamiento:

los ojos del alma se me van hacia el pasado
se me van
 se me están yendo a cada instante
no hacia la niñez
 que es nítida y dolorosa
sino hacia la adolescencia
que es insondable como el ojo del reptil

Las líneas poéticas, aquí y sucesivamente a lo largo de todo
el poemario, quieren, por momentos, como salirse de sus qui-
cios, como si no hallaran su lugar definitivo, como si la fuerza de
su significación llamara a otros ámbitos en el ámbito del libro, a
otros lugares que estos, tan situados, tan concretos... Ansía que

solo puede satisfacerse en el sondable destino de las infinitas lecturas posibles, de los infinitos lectores posibles que multiplican y realizan cada vez el poder de la poesía... Gráficamente, la colocación de las líneas poéticas sugiere la voluntad del poeta de proyectarse, de continuarse en otras conciencias, de salir desde sí y de sí, a fin de llegar hacia los otros, y la contradicción de ese quedarse irremediable, de ese permanecer ceñido a un orden, el orden impuesto por el papel, y por la vida, a pesar de toda la fuerza del movimiento poético y vital.

El poema nos colma de metáforas poderosísimas:

atributos arrogantes y mendaces
uvas demasiado empinadas
para el hocico de la zorra
tiempo
conciencia
conocimiento

en diseminación escalonada, de evidente efecto visual, pero de efecto psicológico y semántico; en la ordenación contextual se conoce la vanidad del vivir y la ilusión de los supremos dones de la vida, la conciencia y el conocimiento arrebatados, limitados por el tiempo: “adolescencia, insondable como el ojo del reptil”.

Evocación de lo vivido incomprensible, incapaz de ser aprehendido por el pensamiento abstracto, pero también por la poesía, se anuda su sin sentido con la propiedad que atribuye el adjetivo insondable a una edad considerada clara, asequible para la memoria común: algo de pecaminoso se desliza, además, en la llamada al reptil y su mirar, imposibles de ser asidos por la más firme voluntad de comprender.

Así sitúa el poeta el medio físico en que entonces se deslizaba su vida:

días y noches prisionero
en las jaulas de vidrio del aguacero
que rompían sus barrotes contra la cordillera

la sujeción que implica el sustantivo jaula y la rebelión de los barrotes “rotos” contra la fijeza, la seguridad inalterable de la montaña, hacen de éste un paisaje interior inconciliable con la libertad adolescente, pero posible y, por ello, paradójicamente real.

anhelos
frustraciones
descalabros

se suceden los escalonamientos, cuyo poder fónico-semántico es evidente:

y el tiempo que se posa
pero no pesa
ni pasa todavía

en aliteraciones y paronomasias que logran un sentido de multiplicadora sugestión, más, mucho más allá del significado de cada palabra.

Vuelven, nuevamente, las líneas poéticas en fluir sucesivo, invadidas de verbos en imperfecto, reiterando un pasado que se hace presente por el poder de la evocación: el tiempo “estaba”, nos “sostenía”, no “devenía” aún, no “fluía” internamente.

Se alternan en los poemas los tiempos verbales: presente, pretérito indefinido, participios, infinitivos, imperativos, y la posibilidad no remota, cierta, de la muerte, se delega al incierto “cuando”, más el subjuntivo, que expresa lo dubitativo de la realización de los anhelos póstumos:

y cuando caiga
como me gustaría caer
(...)
cuando me venga abajo

los imperativos se reiteran, entre las consideraciones que intentan justificar sus deseos para el más allá:

déjame junto al estruendo carnicero
de mandíbulas y colmillos del océano
/quien anduvo maravillado
entre los deshielos de la música
¿cómo podría prescindir
del acorde incesante de las olas
del glissandi de violines de la espuma? /

Todas las vocales alternadas abren y cierran los acordes en la duda y el alborozo en este pasaje en que el poeta no dispone, suplica, cuenta con la colaboración del amor para seguir siendo —no siendo— deshaciéndose, donde el corazón se suma en lo que amó.

Así se va marcando ese insoslayable ritmo interior en el que se hacen uno solo cada movimiento, cada desplazamiento de las palabras y su sentido, con el movimiento de la búsqueda del poeta.

El tema fundamental del libro, el cómo el poeta dispone de su muerte, se despliega en la alternancia de la interrogación, de la decisión, del recuerdo, de la previsión del futuro. Puesto que es una disposición hecha desde la vida, se ha de marcar en todo el movimiento del vivir, retornando hacia el atrás del pasado, avanzando hacia el futuro que se corta en la muerte, ordenando los diversos elementos de lo vivido en la secuencia en que se ordenan las palabras que dan existencia al poema, vida a la vida.

El poemario es, todo él, una gran anáfora; repetición, en distintas palabras, de una idéntica obsesión subterránea, el ansia suprema de no dejarse morir en la imprevisión y el desarraigo de la ignorancia, de prepararlo todo, para que nada quede al azar del desamparo:

¡es tan maravilloso vivir!
 más aún
romperse el alma contra las interrogaciones
que jamás esperan respuesta
pero sin las cuales la existencia
no deviene destino

(Como si el poeta hubiera querido la seguridad del cumplimiento, evoca aquí el poder convertir su existencia, su ir y venir

por la inseguridad y las incertidumbres nómadas, en algo fijo, pre-visto, algo cuyo cumplimiento la vida hubiera realizado. En definitiva, añora quizás el que su existencia no haya sido destino. ¿Anhela, acaso, una voluntad que rija las existencias deleznable y concretas, cuyo sentido adquiriría la añorada unidad en aquella presencia?)

Están todavía las certezas de cada momento, esas que agradecemos. En la intemporalidad del infinitivo, se colma su continuidad presente en el decurrir existencial: “llevar” con agradecimiento; “retener” el sorbo de vino, “despojar” de sus prendas íntimas a la mujer; “transmutar” la instantánea ignición del contacto con las cosas del mundo. Todos estos verbos indican la voluntad de que las evidencias permanezcan. Pero esta permanencia, que es como exhortación a sí mismo, se alterna con los presentes —ser y ya no ser— y el pasado. El poeta vuelve a caer en el tiempo:

caen las campanadas de las doce
del reloj de la torre de san francisco
conmigo el mundo se renueva a cada momento
y a cada momento parece
ya no soy el que fui

Y, finalmente, la reiteración del porqué de su creación:

solo perdura
lo que a la celeridad del transcurso
alcanzaron a arrebatarse
las uñas endebles de las palabras

y la finalidad suprema del lenguaje: “conferir resplandor y concierto”. Reconoce en sí la indignación de perecer, que constituye la razón de su rebelión creativa:

aturdidos por el rumor del desquiciamiento
nos volvemos con furor contra lo percedero
igual que el león sangrante contra el cazador

(En la torre de san francisco no hay mayúsculas; no hay, en el poema, una sola mayúscula. Todas las palabras, todos los significados son equivalentes; la gran igualdad que confieren a la vida a los elementos del mundo, el conocimiento poético, la muerte).

Sus anotaciones filosófico-poéticas, sus “reconocimientos” son índice de una extraña sabiduría, a caballo entre lo teórico y lo supremamente poético:

lo fortuito no existe
 y lo que la precaria
fortuna del idioma llama azar
no es sino producto del contrapunto
entre lo que abdicó la expectativa
y el deseo se empecinó
subterránea y denodadamente en preservar

No pueden dejar de evocarse las riquísimas imágenes con que el poeta se expresa sobre la emoción de la música:

oh piélagos mágicos de olas
sin consistencia ni peso
de olas que atraviesan la piel
 y la disuelven
en la ciega voluptuosidad del universo
oh deshielos de alas de la música
debo daros mi adiós
me despido de georg friedrich haendel
johanes brahms

Los músicos son “poderosos vientos genésicos que soplaron los rescoldos de mi arrebató”, “pacientes tejedores de tapices sonoros”:

me despido hasta del silencio
de los racimos refulgentes de los acordes
del arcoiris ondulante de la melodía
de las boas entrelazadas del contrapunto
de los arpegios

trémolos
y disonancias

La muerte llega, pero se permanece en los hijos, como la flecha tensa hacia la distancia, en ellos se reconoce y reconforta. Los hijos, su esperanza de perduración, son entregados también a la permanencia de la palabra poética. Así como su amor:

alba lira
alba lara
 alba cara
 alba clara

consagra el poeta el amor evocando los dones de la mujer amada en un reconocer que es volver a acariciar, volver a gozar, volver a vivir, dejando, simultáneamente, en esa condición inapelable que es la vida, la caricia, el gozo, la existencia.

La “Coda” lo encuentra solitario, como nos encontrará la muerte. Con alguna consideración arrepentida, ajena totalmente al moralismo o a la corrección sentenciosa: “tantos días dilapidados”, “tantos sueños tronchados”, marcados por la irreversible condición del participio.

El poeta se reconoce doble, en su existir único: aquel que fue, es, dejará de ser, se consume en un nostálgico “hubiera podido ser”. Pero ese hombre que anheló y no pudo llegar a ser, “escruta los escombros humeantes”, de todo aquello que es no como hubiera podido ser, sino como fue.

Ese mismo hombre es dueño de la posibilidad de transfiguración: “elige algunos fragmentos estropeados / y con ellos alimenta la avidez de su lámpara”.

En un balancearse sin término, se define la vida, hasta el fin. Entre el yo y el otro, culmina el reconocimiento, pues solo es dable reconocer lo que no se pudo lograr. Hay que acostumbrarse a la apariencia del ser que somos, y a la nostalgia del ser que no conseguimos. Entonces, interviene la muerte para cerrar y colmar nostalgias y apariencias. Por lo que de irremediable tiene el tránsito que no lleva a parte alguna, el poeta asume su condición mortal en el último acto posible en un hombre: el

dominio por la ironía, por el humor desolado, de aquello que, literalmente, escapa a toda otra actitud:

se apresta a verse en las islas
cara a cara con la muerte
y darle un abrazote confianzudo
posesivo
olímpico
verdaderamente desmoralizador

El superlativo “abrazote”, unido al despectivo “confianzudo”, quita solemnidad a la asunción de la muerte.

Termina así, en este libro, el camino poético de Jara Idrovo, algunos de cuyos rastros he querido interpretar, con plena conciencia de la complejidad que implicaba tal intento.

Solo me queda devolver el texto a su verdadero destino, la intuición única e irrepetible de cada lector.

Referencias

Jara Idrovo, Efraín. *Muestra de la poesía cuencana del siglo XX*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1971.

_____. *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.

_____. Talleres Gráficos Monsalve Moreno, Cuenca, 1980.

_____. *El mundo de las evidencias*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1984.

_____. *Alguien dispone de su muerte*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1988.

López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Gredos, Madrid, 1969.

ELEMENTOS BARROCOS EN SOLLOZO POR PEDRO JARA DE EFRAÍN JARA IDROVO^{59*}

Mercedes Mafla

I. *Ethos* barroco: el arma y la morada

Replantear el término barroco, extenderlo al ámbito de la cultura en general, situarlo como centro de las reflexiones sobre la llamada postmodernidad es síntoma inequívoco de la insatisfacción teórica que recorre nuestro tiempo. Hablar de un *ethos* barroco nos lleva, desde una nueva perspectiva, a develar una actitud de impugnación frente a la opresiva idea de un mundo unívoco, de un guion que todos debemos cumplir inapelablemente. Y es que, a pesar del ruidoso triunfo del capital, perviven en su centro y en las periferias incontables versiones de realidades disímiles, ocultas y palpitantes, que se resisten tercamente a perecer. *Ethos* es un término ambiguo, como lo aclara Bolívar Echeverría, a quien seguimos en esta reflexión. Por una parte, significa “morada” o

^{59*} Texto publicado en *Memorias del VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”*, Universidad de Cuenca, 1997, pp. 115-129. Existe una versión similar en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 38, julio de 2002, pp. 29-51.

“abrigo”, es decir un espacio pasivo y defensivo; y por otra, nos remite a la idea de un “arma”, de instrumento activo y ofensivo. *Ethos* es, pues, el mundo que nos cobija a todos con su visión de sí mismo, sus costumbres, sus convicciones y dudas y, al mismo tiempo, la personalidad de cada uno de nosotros, nuestra presencia en ese mundo y hasta la posibilidad de ejercer en él una influencia. El *ethos* barroco es una forma particular de sobrellevar la modernidad capitalista, una actitud que se declara ajena a ella, que no la entiende, una batalla que se ha perdido de antemano y sobre cuyas ruinas se perfila un espacio paralelo, informal y obsesivamente imaginativo. Junto a esta postura (y difícilmente en un estado puro), se instauran otras posibilidades de comunicación entre el hombre y su realidad: hablamos de un *ethos* realista, uno romántico y uno clásico.

Cada una de estas formas lleva al ser humano a entablar distintos pactos con la naturaleza, lo conduce a una peculiar militancia vital, a una forma de afrontar la cotidianidad y la reflexión sobre el mundo.

En cuanto al término “barroco”, recordemos su oscuro origen: *bizarre*, valga decir extravagante, artificial; *berrueco* o falso, ornamental, sensualista; o lo meramente ceremonial formalista o sobrecargado. Pero estas etiquetas, ¿de dónde provienen? Es el clasicismo el que desvirtúa lo barroco porque lo considera una deformación de las normas establecidas; el realismo lo declara insuficiente, mientras que el espíritu romántico lo considera reaccionario. ¿Aún hoy no se esconde un cierto desdén, que pretende simplificar la especificidad y, a la vez la diversidad de América Latina, cuando la declara espacio “barroco” o “real mágico”? ¿No implica esta aparente concesión, una forma más de “relegar al *ethos* barroco al no-mundo de la premodernidad”, de trivializar o minimizar las formas alternativas de concebir y recrear la realidad? Aquí radica, justamente, el carácter contestatario y profundamente crítico de lo barroco que, de espaldas a un universo abigarrado de cosas lineales y útiles, se empecina en el derroche de formas que no tienen un fin fuera de sí mismas.

El *ethos* barroco, evidentemente, es sustento e inspiración del arte barroco. Si hablamos de elementos barrocos en la tragedia de Shakespeare, en la gran poesía de Góngora, en el Quijote

como la imposibilidad del decir clásico, en Sor Juana Inés de la Cruz, podemos situar esta “morada”, esta “arma”, dentro de un espíritu que ha pululado en la historia moderna, siempre evidenciando las profundas crisis religiosas, políticas y económicas que la han sacudido. La obstinada manera de recordarnos las tensiones que sostienen la existencia humana prolonga a lo barroco incluso sobre la actualidad “postmoderna”.

El arte barroco, aparentemente confuso y caótico, surge como respuesta a un arte clásico que ha agotado su potencial creativo, pero, al mismo tiempo, toma de él sus signos con la intención de lanzarlos a un

proceso de reverberación al que somete a las formas, acusándolas insistentemente desde todos los ángulos imaginables, tiene su propia intención: retrotraer el canon al momento dramático de su gestación [...]. Su exigencia introduce, sin embargo, una modificación significativa, aporta su sesgo propio. Su trabajo no es ya solo con el canon y mediante él, sino a través y sobre él.⁶⁰

El barroco que heredó nuestra América vino de la mano de los jesuitas de la Contrarreforma.

Distinto al barroco de los países de Europa del norte, donde fue casi exclusivamente una manifestación artística restringida a las paredes de los teatros y palacios, objeto de satisfacción de la necesidad estética de las aristocracias. Los jesuitas, inspirados en el arte barroco, lo trasladaron al conjunto de la vida religiosa y política y propugnaron una verdadera secularización de la mística. Los herederos de Trento vieron en el barroco un método didáctico, que les permitiría iniciar una “modernización de la fe”.

Esta política, que se debía imponer en las nuevas tierras, intentaba colocar al creyente ante el vértigo inmediato de la divinidad. Era en lo cotidiano donde debía instalarse esta exaltación permanente que dejaba de ser patrimonio de iniciados y se convertía en un bien común. La vida se transformó en un

⁶⁰ Bolívar Echeverría, “El *ethos barroco*”, en *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. Universidad Autónoma de México, UNAM, México, D. F., 1994, p. 18

theatrum mundi, donde cada uno representaba un permanente papel aferrado a su máscara, ocultando su rostro. La plaza pública era el escenario de los enfrentamientos humanos, de sus rituales, del intercambio que imponía un mercado siempre vigilado. Los calvinistas, por su lado, habían suprimido la presencia de la Iglesia como intermediaria entre el hombre y la divinidad. Finalmente, ellos lograron triunfar, a diferencia de los jesuitas, en tanto consiguieron institucionalizar la forma de vida de los monjes: al apego a la producción, en contraste con el consumismo típico de las culturas barrocas, y el ahorro que son, en definitiva, las bases del capitalismo.

Lezama Lima, bien ha resumido la esencia del barroco americano como experiencia aglutinante que ha configurado productos estéticos excepcionales y, al mismo tiempo, ha impuesto ese modo especial de ser y de relacionarse que distingue al latinoamericano. Para el poeta cubano el barroco “no es un estilo degenerescente, sino planetario, que en España y en América española representa adquisiciones del lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares”.⁶¹

El arte barroco, expresado por medio del ornamentalismo, la extrema artificialización, el exceso convertido en norma, tiene, según Severo Sarduy, una simiente que se remonta al profundo cisma cosmológico que sacudió al hombre medieval: el paso del Galileo a Kepler, es decir, el paso del círculo a la elipsis en la representación del sistema solar. El círculo fue símbolo de la perfección, de lo que gira en torno a la unidad; la elipsis de lo plural. La proliferación de centros desequilibra al mundo clásico, inmóvil y geocéntrico, y abre las puertas a la inestabilidad, al dolor ante la duda que se avecina y que obliga al hombre a un desafortunado intento por poblar el vacío. Surge la ciudad barroca, escindida, en la que proliferan espacios que arrebatan al templo su misión de centro y se disparan en una eclosión de obeliscos, monumentos, edificios. Quito y las ciudades coloniales de América, a pesar de responder a la imposición del conquistador y no a

⁶¹ Severo Sarduy. *Barroco*. Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 16.

la espontaneidad arquitectónica de una ciudad europea, tampoco pudieron escapar a ese desequilibrio que ya traía el español, el cual, en vez de construir un templo, es decir un centro, construyó un número desproporcionado de centros. Ese afán de bordear los límites, de sobrecargar un espacio que se avizoraba infinito, expresan la perplejidad del hombre cuyas certezas se disipan.

La ostentación que despliega el barroco está, en realidad, muy lejos del simple hedonismo. Su rostro abigarrado y ambivalente pone en marcha (lo dice Sarduy) “una táctica de persecución y huida de lo esencial, a la vez deseado y temido”:⁶² la ciudad que se extiende hacia el horizonte, el poema que habla de sí mismo (poética que es, a la vez, retórica), tautología lúdica de un cuadro reproducido dentro de él mismo. Galileo, en sus *Consideraciones a Tasso*, ya le reprochaba al artista esa ansia por “llenar sistemáticamente todos los vacíos”.⁶³ Y es que es, justamente, este *horror vacui* el que rige el espacio barroco y el que se vislumbra como presagio del definitivo silencio de Dios.

A pesar de que el primer barroco latinoamericano se fundamenta en la interiorización de un desequilibrio, el universo continúa siendo un escenario inmóvil y armonioso, cuyo centro se ha duplicado: aunque cada vez más lejano, aparece Dios en toda su magnificencia; y, cerca de los mortales, el rey, encarnación de los designios divinos. Otros son los sustentos del barroco actual, del neobarroco. El mundo ha perdido para siempre cualquier armonía, el desequilibrio y la angustia se esconden tras la estructura superelaborada del arte barroco: un ejercicio desbocado tras un fin que se escurre, una “pantalla que esconde la carencia”. Además, y lo han notado varios estudiosos, existen otros factores que relacionan estrechamente nuestra época con el siglo barroco por excelencia, el XVII: por una parte, el deslumbramiento por el progreso material y, por otra, un profundo desconcierto ante los cambios vertiginosos del mundo que, sin embargo, casi nada han aportado a la comprensión del espíritu humano, de la vida y la muerte. Calderón o Donne, sin embargo, cuentan con su fe inquebrantable, se refugian en ella para

⁶² *Ibid.*, p. 49.

⁶³ *Ibid.*, p. 22.

aplacar su ansiedad existencial. Lezama Lima o Guimarães Rosa mantienen un estado de tensión irresoluta, un reconocimiento de la irremediable escisión, una nostalgia del Dios que hablaba con los hombres y de la fe redentora que ellos tenían en él.

Esta larga reflexión sobre el espíritu barroco pretende servir de “mirador”, de mapa que nos guíe en el viaje que queremos realizar por los secretos de un texto entrañable: el *sollozo por pedro jara*. De entre la sólida poesía de Efraín Jara Idrovo, hemos optado por el texto mencionado no exclusivamente guiados por una inclinación de gusto sino por considerar que este poema constituye un momento de gran consolidación en la poética del autor. Un momento en el que “los experimentos han cuajado ya en experiencia”⁶⁴ y el poeta es dueño de una voz personal e inconfundible. En el *sollozo* confluyen temas obsesivos en la poesía de Jara: el espacio mítico de los orígenes, la presencia del tiempo como marca de la caducidad, la eternidad opresiva en la que transcurre el destino humano sujeto a un devenir de muertes y resurrecciones. Pero no sólo los temas, también los lenguajes, el ritmo, la visualidad de los textos, que tanto trabajo y reflexión han costado al poeta, adquieren en el *sollozo* la fluidez y la claridad de la certeza.

Se hace evidente que en este homenaje (y la relectura es, efectivamente, una forma de homenaje) partimos de una premisa que ya ha quedado descubierta: los textos de Efraín Jara, en general y *sollozo por pedro jara* como texto aglutinador de lo mejor de sus logros, poseen rasgos marcadamente barrocos.

El resto de esta lectura pretenderá demostrarlo. Muchas pueden ser las dificultades prácticas para encontrar con la mayor exactitud los elementos barrocos cuando, a pesar de nuestro intento inicial, percibimos la inmensa dificultad de definir al barroco como un *ethos* y como un estilo artístico. Severo Sarduy en su artículo “El barroco y el neobarroco” ha intentado atrapar ciertas características distintivas del arte barroco en América Latina, con el fin de propender a una mayor rigurosidad en la

⁶⁴ María Augusta Vintimilla. *Magia, erotismo y lenguaje: las zonas sagradas en la poética de Efraín Jara Idrovo*. Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1996.

utilización de términos de los que es muy fácil abusar con el riesgo de desnaturalizarlos. El “esquema operatorio” que arma el novelista y ensayista cubano puede ser, en verdad, muy útil; sin embargo, y nos lo hace notar Gonzalo Celorio en su ensayo “Barroco y crítica en la literatura hispanoamericana”, los ejes del esquema propuestos por Sarduy son tan flexibles que pueden ser aplicados a una importante cantidad de textos publicados por autores latinoamericanos. Se concluye que, efectivamente, existe una “barroquidad” (dice el comentarista) en nuestro arte, la misma que configura su identidad y naturaleza.

Nosotros tomaremos, según lo vaya exigiendo el propio texto, algunos de los instrumentos interpretativos que con gran lucidez ha propuesto Sarduy en su afán de hallar las resonancias de nuestra literatura latinoamericana, diversa pero irremediablemente cercana.

II. El *sollozo por pedro jara*: exilio y metamorfosis

Voy a volver por un momento a los orígenes de la palabra barroco. Existe una aparente coincidencia de la que pretendo, desde luego, sacar partido para iniciar mi viaje por el texto poético. Barroco remonta a la idea de una gran piedra (berrocal), a un “áspero conglomerado rocoso”. Más tarde el término aparece entre los joyeros, ya no denominando la piedra en bruto, sino el material mineral que ha sido sometido a la creatividad del artesano y, finalmente, se convierte en el portador de un significado más sutil: barroco es, entonces, más que la perla o la piedra preciosa, el trabajo mismo del orfebre, su dedicación de exactitud y paciencia. Es sabido que Efraín Jara se ha declarado un orfebre de la palabra. El *sollozo*, más que ninguno de sus otros textos, es una gran obra de orfebrería, la construcción minuciosa de un lamento, una diestra reflexión sobre la vida y la palabra. Creo que no es excesivo encontrar en esa coincidencia una pista, un signo que nos acerca a la poética de Jara, arraigada en lo barroco como particular estilo artístico. *sollozo por pedro jara* revela el camino por el cual transita la fugaz vida de un niño (el hijo del poeta). El elemento narrativo del texto nos presenta el decurrir, casi cronológico, del espíritu de Pedro.

El primer desarrollo se sitúa en el momento en el cual el padre, recluido en la soledad de las islas, es conminado a nombrar al hijo que nace en su ausencia. Si el espacio que absorbe al poeta es la inmensidad cósmica de las Galápagos, el hijo lejano será bautizado Pedro, como piedra (elemento esencial del espacio sagrado, morada de iluminación y soledad). Pero ¿cuál es el sentido que el archipiélago posee en la vida y, por tanto, en la obra de Jara? Él mismo lo ha dicho repetidamente (y nos lo sigue recordando con su ausencia): “en las islas, en forma primitivamente espontánea, el hombre antes que vivir en la naturaleza, vive de la naturaleza”. El riguroso ejercicio contemplativo, la reflexión acompañada por las lecturas selectas, la necesidad de reaprender el lenguaje signico de los caracoles triturados y las olas incansables, ¿no nos ponen delante de una nostalgia del paraíso perdido? Oigamos, nuevamente, al poeta repitiendo una de sus “Confidencias preliminares”:

Galápagos: ¡piedra y agua! Soledad exasperada y errante del mar y soledad inmóvil y concentrada de la piedra [...] Olas, y olas, y olas, sin tregua ni misericordia. Rocas, rocas, rocas, hasta aplastar el alma. Agua y piedra hasta la desesperación o el anonadamiento. Soledad de agua y piedra: eso es Galápagos, suma y compendio del desamparo cósmico.⁶⁵

María Augusta Vintimilla, en su tesis “Magia, erotismo y lenguaje: las zonas sagradas en la poética de Efraín Jara Idrovo”, coloca como uno de los ejes temáticos de la poesía del autor esa nostalgia por un “tiempo arquetípico, un tiempo sagrado anterior al devenir y a la historia en el que predomina un principio de *unidad*: unidad del tiempo, unidad del ser, unidad del lenguaje y el mundo”.⁶⁶ Nosotros insistimos: nostalgia del paraíso perdido, que en su solitaria búsqueda el poeta sitúa en las islas Galápagos. “El barroco está —lo aclara Eugenio

⁶⁵ Efraín Jara Idrovo. “Confidencias preliminares”, en *El mundo de las evidencias*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1985, pp. 8-9.

⁶⁶ María Augusta Vintimilla, *Op. Cit.*, p. 44.

D’Ors— secretamente animado por la nostalgia del paraíso perdido”.⁶⁷ No es casualidad que *Paradiso* sea el nombre de una de las obras cumbre del barroco latinoamericano contemporáneo. Antes de volver al *sollozo* recordemos también que América fue, para los europeos, justamente, un espacio que evocaba la exuberancia y la bondad de un lugar perdido en el que se quedó también la felicidad. Es cierto que, tal vez más que ningún otro, el arte americano siente la emoción religiosa de la materia, la embriaguez de lo telúrico, la poesía de las presencias físicas de la naturaleza; sin embargo, Efraín Jara, y lo han anotado varios críticos, no va en busca del espacio americano, no pretende “fundar” un mito nacional. Nombrar los lugares, sacralizarlos, es para él un rito personalísimo que convoca a un hombre universal en cuya angustia están todas las angustias.

Las islas aparecen en el *sollozo* como una presencia abrumadora. Un despliegue de imágenes nos permite asomarnos a un escenario que nos deja sin aliento, a una naturaleza inaugural, enardecida y, al mismo tiempo, eterna:

- 1.1.4 dispersa procesión del basalto
- 1.1.5 coágulos del estupor
- 1.1.6 secos ganglios de la eternidad
- 1.1.7 eslabones de piedra en la palma del océano
- 1.1.8 rostros esculpidos por el fuego sin edad
- 1.1.9 soledad
- 1.1.10 terquedad relampagueante de la duración
- 1.1.11 enconado olor seminal de los esterios⁶⁸

El padre que nombra es un ánima que habita esa inmensidad; él la siente y se repliega. El paraíso es un espacio clausurado que ha quedado definitivamente mudo para el hombre, aunque éste se afane y, a veces, pueda escuchar ciertos susurros. La

⁶⁷ Citado por Severo Sarduy en “El barroco y el neobarroco”, César Fernández Moreno, Ed., *América Latina en su literatura*. Siglo Veintiuno, México, D.F., 1986, p. 168.

⁶⁸ Todas las citas del poema de Efraín Jara Idrovo son de *sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.

plenitud, la unidad no se pueden recuperar. Viene en auxilio del poeta la urgencia de bautizar al hijo, de romper el silencio impuesto por su larga convivencia con la vastedad. El hijo “se llamará Pedro”, es decir piedra. La fe en el poder de la palabra, en su energía, a su nacimiento y a la infancia que es una nueva variación de ese tiempo perdido y dichoso. María Augusta Vintimilla dice: “La nostalgia de un tiempo irrecuperable, anterior a la ruptura del hombre con el mundo y consigo mismo, se refugia en otro espacio mítico: la infancia [...] Efraín Jara construye en la niñez un espacio de inocencia primigenia —semejante al estado de naturaleza de las Galápagos—”.⁶⁹ “Pedro” se llena, entonces, de resonancias alborozadas:

- 1.1.18 pedrorrisadepiedra
- 1.1.19 piedra inflamada por la lumbré de meteoros de la vida
- 1.2.18 pedrollamadepiedra
- 1.2.19 piedra enardecida por el aliento de leones de la vida
- 1.3.18 pedropiedrasinedad
- 1.3.19 piedra tenaz e incandescente que ha de sobrevivirme

Galápagos y la infancia son, pues, variaciones del paraíso que todos sentimos haber perdido en algún oscuro momento. Y como no existe mito del paraíso sin la consiguiente caída, sin la corrosiva presencia del “pecado original”, Jara sitúa, en el segundo desarrollo, a su Pedro, en la antesala de la destrucción. Se inicia un exilio. Las puertas del paraíso se han cerrado para siempre y el niño encarnado en la palabra del poeta, empieza un tránsito que le situará en otra naturaleza: ya no la plenitud inmensa de las Galápagos o la inocencia de la infancia donde pedro-piedra permanece virgen, lejos aún del tiempo y el dolor, sino una selva llena de rostros esculpidos por las pesadillas y los sueños humanos. Efraín Jara ve en la irrupción del tiempo el augurio de la muerte.

Cuando regresa de su retiro en el archipiélago siente: “la ruptura del cordón umbilical que me permitía latir al unísono con el mundo”. Y constata que el “tiempo (es el) que nos mina

⁶⁹ María Augusta Vintimilla, *Op. Cit.*, p. 96.

desde dentro y ratifica nuestra menesterosidad esencial. A partir de allí —dice— concebí el tiempo como una suerte de pecado original: como expiación de la conciencia por el extravío de su unidad con el mundo”.⁷⁰

Pedro, en el segundo desarrollo aparece:

- 1.1.2 mordido implacablemente por los nitratos de los días
- 2.2.2 azotado salvajemente por la desesperación de las olas
- 2.3.2 desgarrado despiadadamente por las uñas de la sombra

La piedra original ha sido también contaminada por la presencia del tiempo, por la mano del hombre que, en su afán de inmortalidad, ha querido someter a la naturaleza y nos ha legado, apenas, ruinas y silencio:

- 2.1.12 rostros de piedra
- 2.1.13 rastros de piedra
- 2.1.14 semblantes de piedra de rapa nui
- 2.1.15 pómulos curtidos por la soledad del mundo
- 2.1.16 friso del desamparo
- 2.1.17 cuencas imperturbables donde se agazapa el tiempo

En este calvario que recorre pedro-piedra llega un tercer instante en el cual lo encontramos confundido con todos los elementos. El desarraigo es tan definitivo que, al estar en todo, Pedro se queda sin los asideros originales. La dispersión lo lanza a un universo caótico donde la naturaleza se yergue como fuerza ajena y rabiosa. El poeta puebla estos pasajes de augurios funestos. La muerte se acerca.

Vano ha sido el intento de otorgar por la palabra la fuerza. La piedra ha perdido su resonancia de conjuro y Pedro se ha quedado a merced de la desolación. El poeta lo sabe y acerca la imagen del hijo a lo fatalmente fragmentario:

- 3.1.11 pedromar te ansié
- 3.1.12 te perdí pedroespuma

⁷⁰ Efraín Jara Idrovo, “Confidencias preliminares”, *Op. Cit.*, p. 16.

- 3.1.13 como a la playa la marea debías sobrepasarme
3.1.14 pero tu muerte crecía más rápido que mi amor
3.2.11 pedrofronda te ansié
3.2.12 te perdí pedrohojarasca
3.2.13 como al girasol la semilla debías sobrevivirme
3.2.14 pero tu sangre corría más rápido que mi desvelo
3.3.11 pedrorroca te ansié
3.3.12 te perdí pedroarena
3.3.13 como a la colina la luna debías desbordarme
3.3.14 pero tu angustia cundía más rápido que mi dolor

La muerte se instala con su presencia definitiva en la cuarta parte del poema. Es el terrible fin de quien “dispone de su muerte”. Todo rastro de naturaleza ha quedado extinguido y sobre él se levanta el universo gris de la cotidianidad, vale decir, de la ciudad. El peregrinaje de Pedro ha llegado al clímax.

Me vuelvo a remitir a Bolívar Echeverría, quien establece la particular visión del barroco sobre la naturaleza como sitio de “resistencia de la víctima”, en contraposición a la ciudad “que atrae hacia la necesidad del sacrificio, hacia el fundamento del orden, hacia lo político”.⁷¹ El Pedro que cuelga “como un péndulo paralizado en la eternidad”, se parece ahora a las piedras rústicas que en la Italia barroca servían de soporte a los edificios; piedra extraída y no tallada que es llevada a la ciudad, conservándola en su forma natural. Se cuestiona, pues, la necesidad del sacrificio, de matar para dominar. No obstante, Pedro no es más que una piedra desarraigada. Demasiado es el peso de un edificio abarrotado de estupidez. Aunque él haya sido el “pertinaz repudiador de lo establecido”, el “sempiterno impugnador de los acatamientos”, el “perpetuo opositor a lo constituido” debe rendirse en su exilio. El sacrificio es inevitable en el espacio asfixiante de la ciudad, lejos queda la naturaleza que ampara y redime. Ante la víctima propiciatoria, el poeta se consterna y duda:

⁷¹ Bolívar Echeverría y Horst Kurnitsky, *Conversaciones sobre lo barroco*. Universidad Autónoma de México, UNAM, México D.F., 1993, p. 58.

- 4.1.22 ¿eras tú en verdad?
- 4.1.23 ¿eso de helada indolencia de t mpano?
- 4.2.23 ¿eso de vana crispación de mano de náufrago?
- 4.3.23 ¿eso de melancolía de estandartes abatidos?

La parte final del *sollozo* nos enfrenta a la verificación de la ausencia: “pedro ya no / tan solo piedra”, mas no la piedra mítica de los inicios sino el “grumo devuelto a las opresivas láminas del /esquistos/ al congelado silencio de la cantera”, pero, a su vez, devuelto “a la vulva del huracán de la metamorfosis”. La memoria del padre-poeta intenta, en este momento, una desesperada resurrección del hijo. Se completa así el mito del paraíso y la caída. No estamos, empero, ante el milagro cristiano del renacimiento de entre los muertos, sino ante la resurrección por la memoria y, más aún, por la palabra. Jara sabe, como lo sabía Mallarmé, que los muertos nos dejan su “ausencia sabia”. Es la lectura la que revive el pasado, la lectura nos instruye sobre lo que no está, en definitiva, sobre la carencia. La casi modesta resurrección de Pedro se hace por intermedio del dolor del padre, que lo ha transformado en palabra viva. Finalmente, el poeta nos dice (pero, sobre todo le dice a Pedro): “fosforeces en mí / como el meteoro cuando irrumpe en la atmósfera / pero sueñas en mí / vives todavía en mí / ardes en la memoria / como las viejas tonadas de la tribu en los labios de los adolescentes”. Vida y muerte juntas, hermanadas en el ritual barroco de la fiesta y la procesión.

III. “Barroco: espacio del viaje, travesía de la repetición”

El barroco implica una particular forma de entender la naturaleza. Más que de respeto, podemos hablar de confianza, de asombro ante la libertad aparentemente caótica que rige este universo cada vez más extraño al hombre. La literatura barroca pretende actuar como una segunda naturaleza. Busca instaurar sus propias leyes y regirse por ellas. No acepta condiciones y es hiperbólica por definición. Se lanza, entonces, por el mismo camino de la libertad creadora y rechaza cualquier determinismo de la realidad.

La “artificialización” es, evidentemente, una marca externa propia de la literatura barroca. Esta genera un proceso de enmascaramientos continuos. Distintas metamorfosis se desatan envolviendo a la palabra en un carnaval colorido y ambiguo.

Sarduy sintetiza en tres las variaciones de esa artificialización: la sustitución, la proliferación y la condensación.⁷² El *sollozo* es un largo desarrollo de imágenes extremas. La sustitución es evidente cuando el significante es casi apabullado por la contundencia de las imágenes que lo suplantán. Se produce una grieta profunda entre los términos que se reflejan. Una distancia inmensa. El barroco es el reino de lo inmenso, de lo exagerado. En el tercer desarrollo, la muerte que se avecina hacia Pedro es nada menos que:

- 3.1.15 delicada espina de erizo
- 3.1.16 sombrilla errante de la medusa
- 3.1.17 agonía de terciopelos del deslizamiento del pez
- 3.1.18 chillido de la gaviota entre el fragor de la rompiente

La proliferación es uno de los rasgos más evidentes del *sollozo*. El poeta, inconforme con la construcción de metáforas impactantes, despliega una superproducción de significantes en torno a un significante primero, que queda casi oculto ante nuestros ojos. A propósito de las islas, el poeta genera una andanada de imágenes que no se cansan de repetirse a sí mismas, siempre bajo el principio de la variación (que, por cierto, es típico de la música clásica barroca). Se lee, en el primer desarrollo, esta sucesión expansiva de imágenes:

- 1.1.4 dispersa procesión del basalto
- 1.1.5 coágulo del estupor
- 1.1.6 sillares de la eternidad
- 1.1.7 guirnalda de piedra en el pecho del océano
- 1.1.8 mantos de lava sin edad

⁷² Severo Sarduy, *Op. Cit.*, p. 62.

Como sabemos, en el *sollozo*, el poeta inconforme con poseer dentro de cada desarrollo una importante proliferación de metáforas, triplica cada versión generando una verdadera exuberancia de la palabra. Aún así, nunca ha de satisfacerse con ello, sino que convoca otra y otra versión. Se van añadiendo nuevos elementos a los anteriores, hasta conseguir una brusca constatación de las dificultades, y hasta de la imposibilidad de una significación definitiva. Estamos, pues, frente a un poema que habla, ante todo, de sí mismo, en un juego de enmascaramiento que nos lleva, incluso, a una “pérdida parcial del objeto”.⁷³ Tanto se dice de él que se empieza a disipar entre las sombras. Las islas pierden su configuración y se metamorfosean al mismo ritmo que la palabra; la muerte es escamoteada bajo sus propias evidencias; la piedra es fortaleza y debilidad. Mundo del claroscuro, de la ambigüedad barroca.

Se presenta la condensación en este triple espejeo en el que se despliega cada una de las cinco partes del *sollozo*. Toda línea versal tiene dos réplicas, dos espejos ante los cuales su imagen aparece discordante, a la vez que ampliada por los matices que cada variación aporta. Es el espejo de Alicia, o el gongorino: “aunque cóncavo, fiel”. Nos situamos ante el universo profuso de la palabra que se escapa, que juega, pero siempre dentro de un régimen de “libertad vigilada”. Es cierto que el *sollozo* permite, al igual que *Rayuela*, un margen muy alto de posibilidades de lectura; sin embargo, el lector debe guardar absoluta fidelidad ante las normas que rigen estos juegos combinatorios. “El sentido no puede surgir, dice Barthes, si la libertad es total o nula”.⁷⁴ Conforme enfrentamos entre sí las líneas versales, vamos enriqueciendo admirablemente las posibilidades de sentido que se perfilan. Releamos estos versos de la segunda parte, a propósito de la piedra tocada por el hombre como símbolo de caducidad:

- 2.1.24 piedras que han ido aligerando al volumen
- 2.1.25 en el polvo sollozante de los adioses
- 2.2.25 en el polvo de las despedidas
- 2.3.25 devoradas por la supuración de la muerte

⁷³ *Ibid.*, 169.

⁷⁴ Roland Barthes, citado por Sarduy en el mismo artículo, p. 173.

“Adioses” y “despedidas” son palabras sinónimas, que, a su vez, la condensación transforma en metáforas de “muerte”. El movimiento que genera este ir y venir de las palabras vitaliza sorprendentemente al texto. Cuando el poeta exclama, en los últimos versos, ¡“hijo mío!”, y continúa:

- 3.1.19 somos hervor de espuma de un piélagos insondable
- 3.2.19 somos el murmullo de un follaje inmarcesible
- 3.3.19 somos los ecos de un tañido inextinguible

Vemos la proximidad sintáctica de estas líneas, pero en cada una existen elementos semánticos que suman tonalidades nuevas. “Inextinguible” e “inmarcesible” son términos cercanos, que condensados con “insondable”, vienen a aportar una carga de misterio, de misticismo a la fe última del poeta. Volvemos a verificar la naturaleza hiperbólica del poema cuando, pensando todavía en la figura del espejo, nos preguntamos: ¿Por qué el poeta no nos da dos versiones, que permitan enfrentar, en igualdad, a cada segmento versal, y construye una tercera versión? ¿Por qué tres versiones y no más? Sabemos que el poema está inspirado formalmente en la gramática generativa y en la música serial integral. Sin embargo, la presencia de los tres desarrollos que conforman cada parte nos ha hecho pensar en la trinidad que sostiene al poema: el padre, el hijo y el espíritu de la palabra que cumple la misión de unirlos a pesar de la muerte. Esta sólida trinidad excluye la figura de la madre que es la gran ausente del poema. La elipsis (figura emblemática del barroco) actúa como cortina que oculta aquello que, contradictoriamente, pretende resaltar. En el *sollozo*, la madre es una presencia casi imperceptible, a pesar de ser eje fundamental del texto. ¿Se la excluye para remarcar la imposibilidad de consuelo que aflige al poeta ante el trágico fin de Pedro? ¿Se hace un implícito llamado al lector como único acompañante en este duelo?

El lector que reclama Jara es, efectivamente, un auténtico cómplice. Le impone una tarea mucho más compleja que la mera reorganización de sus versos o la poco probable creación de una nueva versión del poema (que finalmente siempre será del poeta). Pienso en los ojos de Jara que, al igual que los de

Velázquez, nos mira desde dentro del poema o del cuadro, cuestionando nuestra impasibilidad e invitándonos al viaje de la lectura. En este recorrido, participaremos del dolor del poeta ante la muerte del hijo amado, pero, especialmente, compartiremos con él el dolor de la creación, el parto fecundo de un arte que se alimenta, como todo gran arte, de las vivencias, muchas veces desgarradoras, para moldearlas y metamorfosearlas en belleza.

Además de la “artificialización”, recordemos que el arte barroco es siempre enfrentamiento con las formas establecidas, con el canon, y en este sentido el *sollozo* bien puede ser entendido como una ruptura de la forma clásica de concebir una elegía; ¿Qué distinta la pasión desbordada de “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” de Federico García Lorca!, por ejemplo. O en el ritmo de las mismas elegías que había compuesto Jara Idrovo con anterioridad al *sollozo*. Es claro que el poema no puede representar el dolor mismo, que debe recrearlo, ordenarlo; pero ¿qué desgarradores detalles, qué estribillos y lamentos desconsolados nos vienen al presenciar la muerte del torero! En *sollozo por pedro jara* nos enfrentamos a una “estructura de estructuras”. ¿No se esconde una soterrada ironía en el nombrar “sollozo” o “elegía” a este sorprendente alarde de equilibrio racional? ¿No estamos, más bien, frente a una muralla empeñada en resistirse a la desesperación? ¿No es el poema de Efraín Jara una brillante elipsis que, convocando al dolor, lo exorciza por la palabra, su última y definitiva religión?

Referencias

- Echeverría, Bolívar. “El *ethos* barroco”. En *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. Universidad Autónoma de México, UNAM, México, D. F., 1994.
- Echeverría, Bolívar y Kurnitsky, Horst. *Conversaciones sobre lo barroco*. Universidad Autónoma de México, UNAM, México, D.F., 1993.
- Sarduy, Severo. *Barroco*. Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- Fernández Moreno, César (Ed.). *América Latina en su literatura*. Siglo Veintiuno, México, D.F., 1986.
- Jara Idrovo, Efraín. “Confidencias preliminares”. En *El mundo de las evidencias*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1985, pp. 7-23.
- _____. *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.
- Vintimilla, María Augusta. *Magia, erotismo y lenguaje: las zonas sagradas en la poética de Efraín Jara Idrovo*. Tesis de maestría. Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1996.

LA MUERTE COMO INCITACIÓN A LA VIDA EN LA OBRA DE EFRAÍN JARA IDROVO*

Bruno Sáenz Andrade

No hace falta “avivar el seso” —Jorge Manrique viene muy a propósito— para comprender el lugar que la muerte ocupa —situación extrema, tanto del que se aleja definitivamente, como para cuantos permanecen de pie sobre esta tierra, testigos estremecidos de la partida— en la poesía de Efraín Jara Idrovo. Basta la aproximación a los títulos de sus poemarios. El más antiguo —entre aquellos que he leído—, una selección de páginas escritas de 1945 a 1970, *El mundo de las evidencias* (el de los sentidos, de las sensaciones, del conocimiento sustentado en la experiencia), se abre con un *Tránsito de la ceniza*, eco de la Biblia, espejo verbal de la existencia trocada, desde su comienzo, en marcha fúnebre, y voz de una sensatez enemiga de ilusiones. De los otros tres, dos quieren ser homenaje a un desaparecido, no menos que consolación por la palabra: *sollozo por pedro jara* (1978) pule, talla y combina, hasta convertirla en labor de artesano, la

* Texto publicado en *Memorias del VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana “Alfonso Carrasco Vintimilla”*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1997, pp. 153-169.

herida —sentimental e intelectual— causada por el suicidio del hijo. *in memoriam* (1980) es recuperación del ayer, renuncia y epitafio dedicado a un amigo, Luis Vega. El último, *Alguien dispone de su muerte* (1988), enfrenta al propio autor, aún no con la inminente precipitación en la nada, sino con la precariedad esencial del ser: cualquier bocacalle, un pasillo, un escalón de la cotidianidad pueden desembocar en la puerta de salida ineludible. Hoy, dentro de una hora, el día de mañana... La reiteración podría llevarnos a la conclusión de que el poeta ha perdido su natural adhesión a la existencia. Es necesario ir más allá de lo evidente, para conocer el revés del pensamiento fúnebre, su sentido profundo: se trata de una reacción ante la fatalidad de lo finito, que no hace sino aumentar el justo precio de la vida. El autor se defiende del misterio detrás de la aceptación estoica, racional, y del vigoroso muro de los vocablos. Su relación con la caída resulta ambigua: la siente fuente de desventura, la sabe columna de la conciencia, de la creación, del gozo (no siempre agua pura, sin enturbiar).

La filosofía del ser, y del dejar de ser, no se modifica a lo largo de los tres grandes libros (como el pensamiento del joven no contradice al del hombre: este puede volver los ojos al pasado y reconocerse). Cambian los procedimientos: se ha de considerar la sujeción de la técnica a la voluntad de adoptar, por ejemplo, un desarrollo inspirado en el de la composición serial, aplicada al *sollozo por pedro jara*, o el especial grado de asunción personal del tema (el testigo pasa a protagonista), de *Alguien dispone de su muerte*, título que sucede a los homenajes, el ofrecido al hijo (catarsis a través de la victoria sobre las buscadas dificultades de una forma y de sus variantes) y el dedicado al amigo (catarsis apoyada en la memoria, vale decir, en el presente de aquel que, incapaz de olvidar, recupera lo ido). Cabe referirse a cierta gradación en la intensidad de las diferentes manifestaciones de la separación: la del hijo, la del amigo, la del yo... (explicaré, después, la alteración del orden de los dos primeros términos). Saldadas las cuentas, sentimentales y poéticas, con el prójimo, se ha de abrir la bolsa para pagar la deuda con la propia personalidad, anticipadamente, con premura...

Antes de 1978

El mundo de las evidencias empieza con el ya mencionado *Tránsito de la ceniza*, un puñado de poemas de tendencia clasicista, redactado de 1945 a 1947. *Otros poemas* —trabajos sueltos o entresacados de varias obras, de similar inclinación estilística—, un lapso amplio, de 1948 a 1958. *El mundo de las evidencias* (el título de la serie conclusiva coincide con el de la selección), uno de mayor importancia, de 1958 a 1970. El volumen, una cuarentena de poemas, cubre veinte y cinco años y muestra algunos hilos del tejido de la evolución de un hombre, lírica y humana, sin quedarse en la nostálgica revisión del pasado: el individuo que escoge —si las páginas contienen una antología, no una recopilación exhaustiva—, que rememora, lo hace desde su presente, a la entrada de la década de los 80. Preserva cuánto le parece válido de la obra concluida; lo que le habla con actualidad, en la hora de la recapitulación. El libro aparece, significativamente, a la vez que *in memoriam*, con posterioridad a la publicación del *sollozo*.

Tránsito de la ceniza (las cuatro palabras resumen toda una filosofía de la vida y la muerte) parece ocuparse, primero, del amor: el de la madre, el de las ejemplares mujeres de la Biblia, el de las aves (su vuelo, símbolo de levedad, de elevación lírica). La calidad del verso, la validez de la imagen poco se ajusta a la juventud del autor: ha dado ya con la voz propia. Y, a través de ella, con las claves de su pensamiento: la mineralidad —desintegración de lo sensible en la fijeza, en la inerte durabilidad— halla su espacio en “Esponsales con la espuma” e “Incursión en la sal”. La apreciación del instante como la realidad, acaso la única, se integra a las visiones tempranas:

Coronas de azahares, vertiginosas túnicas
forjan tu identidad que dura lo que el rayo.
(De “Esponsales”).

Mas yo bien sé que un día volverás renacida
al árbol de la sangre y prenderás tu lámpara:
tu lámpara que instala, con el tiempo, exterminio...
(De “Incursión”).

Está presente la sexualidad, intensa manifestación del existir, herramienta de la imposible permanencia (“Elegía por el sexo de Tamar”, “Sexo”). La doble faz de la relación de la vida y la muerte, del tiempo y lo infinito, se vuelve fórmula expresa en “Esponsales”:

Porque en ti, como en mí, ¡espuma!, todo dura
a condición de ser permanente despojo...

En “Sexo”:

Este fuego tenaz que nos sostiene,
aunque seamos ya polvo esparcido.

El texto inicial de *Otros poemas*, una “Elegía en el umbral del verano”, dedicada a Meche Castro Velázquez, menciona el regreso al polvo de los cuerpos (“polvo eres...”), precisamente como una degeneración petrificante (“Ahora cauce seco, espinazo de piedras/ ya eres constante esencia, concentración de mármol”). En “Vida interior del árbol”, la degradación va, con amargo matiz de consolación, no de la animación a la quietud, sino de la conciencia humana a la inconciencia vegetal:

También mi aciaga carne ha de inmolarse
en el festín del ácaro y la mosca;
la lluvia y su harpa de misericordia
disolverán los últimos tendones;
la blancura tenaz de la osamenta
brindará todavía testimonio
de que fui, que canté, que muchas veces
el amor me propuso su corona...
Ved entonces, amigos, el ramaje,
la inquietud de cardumen de las hojas,
la tensa piel de azúcar de los frutos:
son mis huesos, mis venas y mis ganglios
nuevamente encarnados en la forma.

Domina en *Otros poemas* un tono sombrío, resignado (la resignación puede ser una forma de la rebeldía). Los versos de amor hablan de un sentimiento, aunque encendido, reflexivo, sapiencial; fúnebre, una vez más:

Círculo de agua soy, fugitiva presencia
(la duración está hecha de brillo intermitente);
pero si soy, destellan tus ojos y los astros.
Suenan mi corazón a espadas y cenizas...
A pesar de eso, advine a tiempo para el canto:
su metal indeleble decide mi riqueza.
Yo hundo las raíces donde las amapolas
extraen su fulgor de la sien de los muertos.

“Canción para ofrecerte mis dones”, alabanza también del verbo poético. “Octubre” (“¡Octubre, torbellino de extinción y presagios!”) y “Designio”, de 1957 y 1958, se anticipan a los acentos de la madurez (“Y, a pesar de todo esto; aunque tú seas/ pasajera humedad, eco del polvo, / seres, y cosas, y hasta dios reclaman/ identidad en ti, ¡oh ardor precario!”). Este fragmento aporta un elemento esencial del universo lírico de Efraín Jara. Se asigna a la conciencia un papel creador: sin ella, la existencia, al ignorarse, deja de ser existencia. Completo su vocabulario básico, intelectual e imaginativo, el poeta ha de esperar el momento propicio para afinar y desarrollar la dialéctica de la vida y la muerte, para explorar los abismos de la altura y la profundidad, a su guisa.

Transcribo una pieza (“Advertencia”) de *El mundo de las evidencias*:

¡No teñes delojo!
El mundo no se extiende ante nuestra mirada.

Cuando vamos del ojo
al árbol o a la estrella,
en realidad,
novemos:
recogemos fragmentos de nuestro ser,
migajas del propio entendimiento...

Conviene recapitular los motivos de la obra de Jara, relacionados con su compromiso con la vida, contemplada a la luz negra de la muerte, según se presentan en la recopilación tripartita de *El mundo de las evidencias*.

La muerte: es la salida, la puerta falsa por la que fuga el ser. La vida es corta, pero halla toda su validez en esa brevedad. No hay otro bien real que el momento, que la fugacidad del presente, aun cuando la memoria posea el don de convertir la historia sucesiva en simultaneidad, el pasado en presencia imperfecta. El hombre, en cuanto conciencia, percepción, es el origen, si no ontológico, psicológico de cualquier forma de existir: aquello que a sí mismo se ignora, en cierto sentido no es.

La conciencia individual es frágil, contingente. La materia, por el contrario, dura, resiste. Y se ha anotado: su relativa permanencia poco significa, si alguien dotado de conocimiento no afirma su realidad.

El poeta no olvida poner el acento sobre determinadas fuerzas afines a la vida, derivadas de ella: la atadura filial, la expresión (la palabra), el sexo. Más tarde, habrá de sumarles la amistad, y una manera adicional de la expresión, la música.

Dos cantos fúnebres y un testamento

En 1978, la Casa de la Cultura Ecuatoriana del Azuay publica, en una hoja plegable, *sollozo por pedro jara*, elegía de Efraín Jara Idrovo que abre el tríptico de los grandes poemas inspirados en la muerte. El autor moja la pluma en la tinta de un dolor íntimo, para cantar su dimensión humana. La mirada que posa sobre el destino individual —su punto de vista es el del agnóstico y el desengañado— se ha agudizado, se ha hecho más penetrante. Exorciza los demonios del sufrimiento, colma el espacio de la pérdida con la imposición de nuevos retos, con la experimentación. Su técnica poética parte del paralelismo con un sistema de composición musical del siglo XX, el serialismo, y un recurso que promueve la colaboración activa del intérprete y el autor, lo aleatorio, el azar controlado. La simple reducción de la atroz circunstancia —el suicidio del hijo— a la categoría de palabra, una palabra escrita para no ser borrada parecería, si la historia

y la cultura no hubieran consagrado la exhibición de la herida sangrante y del más velado de los secretos como privilegio del arte, la empresa de un monstruo moral, de un cronista sin entrañas. Precisamente, al arte, al oficio, toca la tarea de vestir la desnudez, de transfigurar la indiscreción y volverla sugerencia; quizás, revelación.

La intuición del poeta tiene, además, el derecho de organizar la imprevisible crónica, la ciega libertad de los hechos, dándoles una secuencia lírica más válida que las de la lógica y la cronología: las obsesiones, las sensaciones, las sospechas, van trabándose, complementándose, hasta alcanzar, de modo coherente, la formulación de una peculiar filosofía. Efraín Jara reacciona ante el suicidio del hijo. Ha de soportar la muerte repentina y doméstica del amigo. Al fin, se animará a anunciar su partida, aunque reafirmando antes sus valores, su pasión esencial. El escritor no avanza del desasimiento de lo más distante (el amigo), al de lo más cercano (el hijo, el yo). El orden, dictado coincidentalmente por el tiempo real, ubica a la amistad en el centro de los homenajes, se ajusta, en virtud de la decisión de atender a la propia muerte, a otra visión de la proximidad, distinta de la debida a la sangre: el hijo, objeto del canto en el *sollozo*, es una intimidad necesaria, pero destinada a deshacerse, a afirmar una diferencia, no solo al lado del padre sino frente a él. La muerte precipita el alejamiento, antes de que haya llegado, naturalmente, a consumarse. El amigo (*in memoriam*), por el contrario, es la separación que se atenúa, la alteridad que deja una plaza a la camaradería, a la comunidad con la persona que elige y es elegida (igual ocurre con el amor). El acercamiento, convertido en contigüidad, se trunca. Sobreviene la muerte. Por fin, se ha de aceptar la desaparición de la propia conciencia, de la propia personalidad: se alcanza la suprema separación. Para aquel que dispone de su muerte, ya no hay a quien compadecer, por quien dolerse. La escritura cierra el ciclo, quizá con la intención de conjurar lo inevitable, anticipándose. La aceptación equivale al desafío. El *sollozo por pedro jara* hace las veces del primer peldaño de la escala descendente.

Cada uno de estos títulos abarca un poema completo, por encima de sus necesarias subdivisiones. *sollozo por pedro jara* se

desenvuelve a lo largo de cinco columnas de tres estrofas, con igual número de versos de similar disposición tipográfica y significado no demasiado distante —según el modelo metafórico del sistema dodecafónico o serial—, que permite un número amplio —si bien limitado— de combinaciones, modificaciones y lecturas alternativas —la sugerencia viene de la música aleatoria—. Cada columna (movimiento, serie temática...) adopta por asunto una etapa de la vida-muerte del hijo y de la percepción paterna. *in memoriam* prefiere asignar denominaciones expresivas a sus ocho segmentos (Inventario de sombras, Yo, Tú, Siempre hay tiempo, etc.): van puntuando la historia (rememorada), el desarrollo de la relación amistosa, la ruptura impuesta por la contingencia. *Alguien dispone de su muerte* se atiene a la exterioridad de la analogía musical: sus cinco partes repiten las denominaciones convencionales de las divisiones de una sinfonía (“Andante melancólico”, “Allegro non troppo”, “Adagio”, “Allegro finale”). Su conclusión, modestamente, toma el nombre de “Coda”. La alusión se remite al período clásico-romántico, no a la vanguardia del siglo XX.

Acaso el *sollozo* se adapte con dificultad al enfoque de este ensayo. La proximidad afectiva de la tragedia que lo provoca justifica la aparente lejanía de la —incitación a la vida—, clara en las páginas de las otras obras. La muerte no se muestra como una consecuencia forzosa de la vida. O es un hecho violento, o uno inesperado —*in memoriam*—. La ruptura, comparada con la degradación, gana tintes dramáticos. Admite el desbordamiento pasional —cuidadosamente graduado, ha de admitirse—. Justifica las conclusiones extremadas de la meditación. Salvo en un sentido, el de la —incitación a la palabra—. El hecho no solo despierta la pluma del poeta: estimula su vena artesanal, su inclinación a experimentar.

El movimiento inicial recoge una experiencia, la del nacimiento, sometida a la percepción del progenitor. El segundo (igual, el tercero), el desvanecimiento de una ilusión, la perdurabilidad. El cuarto se aproxima al suicidio del hijo, a la evidencia de su falta. El quinto prolonga el sentimiento de la ausencia; coloca, en la balanza, el contrapeso: la persistencia de la memoria, la continuidad de la especie; sencillamente, la de la vida (somos los ecos de un tañido inextinguible).

La ubicación —ideal, tanto como geográfica— del escritor está en las islas, las Galápagos: roca y mar, inmovilidad y duración, tangibilidad, pero no sensibilidad. Aislamiento (yo andaba entonces por las islas/ dispersa procesión del basalto/ coágulos del estupor/ secos ganglios de la eternidad).

El texto atribuye a la duración anhelada, no verdadera, del ser humano, cualidades minerales (Pedro, piedra). El —estar— no es ajeno al —ser—:

te llamarás pedro
pedrovenasderoca
(...)
te llamaré pedro
pedroespinazodepeña
pedropiedrasinedad

Así lo pretende el exiliado, desde el refugio del archipiélago. El don de la eternidad conlleva, sí, el de la presencia, pero inmovilizada (secos ganglios de la eternidad):

parecías cincelado en granito
hechoparaempiedraendurar
(...)
pero todo cuanto se enciende en el corazón o el tacto
se infecta de perezimiento

El poeta, por dar a entender la frágil condición del desaparecido, la debilidad de la ilusión paterna acude a imágenes que se contraponen: enfrenta lo grande con lo pequeño, lo fuerte con lo débil, lo entero con lo despedazado:

pedrofronda te ansié
te perdí pedrohojarasca
(...)
parecías...
orla inabarcable del vuelo del gavilán
¡pero fuiste colibrí en el embudo del huracán!

Disminuidas a la categoría de reminiscencia, la infancia y la juventud se concentran en apretadas voces compuestas, evocadoras de la experiencia cotidiana:

pedrocalzonzillosalrevés
pedrocabazarasurada
pedroceroengramática

Una metáfora precisa, de resonancia metálica —la duración equiparada con la inercia—, desarticula los recuerdos; pone al cuerpo pendiente de la cuerda en su estado y su hora actuales y, en adelante, irrenunciables: “...péndulo paralizado en la eternidad”.

La supervivencia —de algún modo, Jara desea creer en ella— ha dejado de ser personal; se parece demasiado a la falta de cualquier forma de continuidad, salvo la de la añoranza —o la emocionada, quizás apaciguadora—, de la letra:

pero respiras en mí
amas todavía en mí
golpeas en el corazón
como un animal anhelante de otra oportunidad

La independencia progresiva del hijo, su natural distanciamiento, no han tenido lugar. Tampoco la apacible llegada de la vejez, ni la lenta disolución de la carne roída por la enfermedad. Aquí, como en *in memoriam*, la desaparición tiene la fuerza, trae la sorpresa de una cornada, de un derrumbamiento. El *sollozo* puede ser leído como si se tratara de un grito, de la expresión de una revuelta: la pérdida del hijo es superior a la más formidable capacidad de resistencia. La ligadura, cuando se rompe, provoca pesar, una lastimadura insoportable. La finitud, puesto que tenemos conciencia de ella, da un precio más alto a la vida, pero le priva de su explicación, de una parte, de su significado. La exalta y, a la vez, la convierte en una aspiración a lo imposible, en una especie de derrota, de fracaso elemental.

El poema *in memoriam* (publicado en 1980) se organiza como la crónica de una amistad interrumpida. La preceden y la

prolongan las consideraciones sobre la vida y la muerte que se han apoderado desde hace tiempo del pensamiento del poeta:

sabía que la vida no tolera
sino el esplendor del momento
que día a día la sequedad de huesos del desierto
tendría que devorar el paraíso
sabía que nosotros
 criaturas arrebatadas por lo pasajero
apenas somos vacilante pisada
entre lo que se anonada y prevalece
y que al final
 desesperados por nuestra condición furtiva
tendríamos que tentar no desvanecernos del todo
acudiendo a lo más fugitivo
 las palabras

La temática abordada es la habitual de las meditaciones alrededor de la interrelación vida-muerte: la contingencia del hombre, el valor existencial del momento, la sequedad mineral, la ceguera de la perdurabilidad, la vigencia singular de la palabra. El giro todavía más personal que va a identificar al próximo libro queda anunciado: la muerte, no solo problema de los vivos, los deudos, los testigos de la desaparición, sino inminencia que concierne al destino del cantor:

sabía que la muerte me puso el ojo
desde la primera vez
 que pronuncié la palabra ausencia
y que más que buscarle sentido a la vida
había que furiosamente acrecentarla
así
 con entereza
 con pasión
 con alegría

La obra *in memoriam* atiende a dos direcciones opuestas: una conduce a la aproximación entre dos entidades irreductibles.

Rompe la barrera egoísta de la individualidad, crece y se establece. Otra concluye en una ruptura, la bien sabida de la muerte. A “Inventario de sombras” sucede una sección denominada “yo”; le siguen “tú” y “nosotros”; “sábados de gloria” prosigue la alabanza del amigo. La introducción, fúnebre, contamina con la aflicción, modifica el impulso vital de las primeras páginas (el del acercamiento, de la consolidación, del secreto acuerdo entre las diferencias), deja entrever la punta del lazo que ha de sujetarlo a su contrario. Jara se describe con

ojos absortos de pez
en la luz tamizada de acuario de las bibliotecas
vagando entre la ruin opacidad de las tabernas
o por los vestíbulos de cristal del conocimiento

Identifica al otro, al “tú”, a Luis Vega:

tu juventud de grandes estrellas y arboledas
de jinete por riscos y encañadas
tras la exhalación de meteoro de los venados
de pronto desgajada

tajada

por la espalda

el insidioso llamado de la especie
la trampa de crisantemos del amor
el cálido aliento de buey de la compañía

Se detiene para recoger —solo a retazos— cuánto llegó a unirlos (gustos comunes, respeto mutuo, placeres compartidos). “la noticia”, “siempre hay tiempo” y “epitafio” desencadenan, de golpe, sin el preludeo lento, sin la preparación de la vejez o de la enfermedad (hubo, sí, la poética, la del “inventario de sombras”), desde la lejanía, el motivo de la separación:

ay amigo
¡amigazo del alma!
de nuevo la hostilidad de los pronombres
de nuevo tú y yo

ahora que entre tu corazón y el mío se interpone
la alambrada insalvable de la muerte

“siempre hay tiempo” querría explicar, no hay modo de hacerlo, el sentido (¿el sinsentido?) de la condición humana:

y ya que somos los predilectos de la muerte
pues ella nos dio el insólito espejo de la conciencia
a fin de depararnos su sempiterna compañía
ya que somos apenas chisporroteo
repentino espasmo de la duración

Adopta la forma de un elogio de la vida, válida solo porque transcurre, porque es tiempo, es instante. La perennidad, más allá de la existencia personal, la prolongación del ser (de sus elementos orgánicos) en la naturaleza —vegetativa o yerta— ocupa el lugar que el creyente concede a las postrimerías:

es cierto que hojas van
 y hojas vienen
pero el bosque está ahí
(...)
si de algo disponemos es de tiempo
 no de vida
tiempo para advenir
 y empezar a despedirse
(...)
¡siempre hay tiempo!
para que tú
 amigo mío
 ya desolladura en mi alma
subterráneo festín de aguaceros y raíces
futura pulpa de los cotiledones
reinicies tu amistad con la tierra
 hasta los huesos

Idea esta, la de la continuidad, de la comunidad con el suelo —aliada, casi contradictoriamente, a la de la cesación de la

conciencia y la disgregación consiguiente del todo—, que vuelve a tomar, sutilmente, ese deslizarse de conceptos y de sonoridades del “Epitafio”:

aquí luis vega boga en su luz vaga
consumido
 consumado
 con su nido
 con su nada

Concluidos los dramas de la separación —intensos y, uno de ellos, de concepción renovadora: propone el texto como un organismo dinámico, de reglada capacidad de transformación—, Efraín Jara cede a la urgencia de escribir el del aniquilamiento del yo, la suprema, absoluta separación: el viviente se aparta de sí, de su esencia. La existencia, la ajena, pierde el soporte de una encarnación irreemplazable del conocimiento. Semejante previsión, ya se tome por un ajuste de cuentas con la biografía, ya por la expresión de la última voluntad del poeta, se lleva a cabo, todavía, desde la vida. El cantor que *dispone de su muerte* manda, siquiera provisional, ilusoriamente, sobre la futura —no me animo a llamarla imaginada— extinción.

Los movimientos musicales que dan nombre a las secciones del poema no poseen la intención significativa de los títulos de *in memoriam*. El “Allegro” de una sinfonía puede mostrar una apariencia animada, enérgica, hasta furiosa, sin constituirse por fuerza en una exhibición de alegría. El “Andante melancólico” de *Alguien dispone de su muerte* se inicia con una introducción impresionante, arrancada al reino zoológico (y a la convicción de que la vida alimenta, en secreto, el gusano de la decadencia):

¿padecen los elefantes
ese implacable desmoronamiento de cenizas
con que ciertas criaturas advierten despavoridas
que el tiempo no las preservará?

La enormidad del animal —medida con la pequeñez humana—, el instinto —cotejado con la razón humana—. De la

aparición, o desaparición colosal, el poeta baja a la modesta dimensión cotidiana, la del pensamiento. La conclusión dictada por las comparaciones, por la experiencia asimilada por las obras anteriores, es tan lógica como resignada:

¿cómo amar la vida
sin aceptar la muerte?

Según conviene a un testamento lírico, no sometido a la objetividad de las normas del código civil, este ha de ser, al comienzo, recogimiento de pasos. El poeta pesa su infancia y, con dureza, su juventud (“anhelos/ frustraciones/ descalabros”); convencido de que “toca a su término/ la operación atribulada de arrancar/ las hojas consumidas de los calendarios”, se acoge al amparo de la soledad —las Galápagos, el alejamiento, la piedra, lo durable e inanimado—. Invita al viaje a la amada: “ven conmigo a las islas/ acompáñame en este último trecho/ antes de que yazga definitivamente/ enorme/ inerme/ inerte” (La desmesura de la bestia que se derrumba, se traslada a la inercia irrevocable, la desmesura del cadáver).

En el “Allegro non troppo” ha de suponerse que el movimiento verbal-sentimental se acelera, aumenta, si acaso lo hace. Ni agitación, ni dicha moderada: el segmento es el de las instrucciones para la inhumación: “ponme de lado/ de sien contra las agrias piedras de Floreana... ponme con las manos sobre el sexo... no pongas nada sobre mi tumba/ ni una piedra/ ni un tronco de algarrobo”. Entre las cláusulas, se adelanta a la de los legados la enumeración de ciertos bienes del poeta. Uno, tal vez inmaterial, no por fuerza intangible, es el deseo. Otro es el verbo, arrancado a la piel más que a la boca: “no supe amar sino con ferocidad/ y como es condición inexorable de lo intenso/ agotarse de súbito/ sin alcanzar la saciedad/ iba desaforado de mujer en mujer... nada hay en el núcleo radiante de la poesía/ que antes no haya sido machacado/ en los rompientes de la sangre”. (Las riquezas individualizadas tienden a identificarse con la más honda, la que las engloba, la personalidad poética).

El “Adagio” se vuelca hacia esos bienes, hacia ese bien. Voluntariamente, el canto evita la rapidez, el eventual frenesí

del “Allegro”. Las dos primeras estancias comienzan con un “¡es tan maravilloso vivir!” (A pesar —o, precisamente, por ello— del “transcurso vertiginoso, de las interrogaciones/ que jamás esperan respuesta”). El elogio parte de las cosas mínimas —el vino, el alimento—, abarca al sexo —no tanto a la mujer (“despojar de sus prendas íntimas a la mujer/ como quien priva de las cortezas a la naranja”)—, al viaje, a las palabras. Reitera convicciones que enturbian con la duda la objetividad de la percepción: “¡la realidad es presencia! / estos pinos del parque central solo existen/ mientras remueven el agua de la conciencia... duplicarnos en el espejo de la conciencia/ constituye dudosa prerrogativa... todo llega desvalido y menesteroso/ hasta los pasadizos de la conciencia/ para que le concedamos consistencia y sentido”. Cierra el “Adagio” con el encuentro de la amada, fundamentalmente sensual (“...tus caderas lucían la brillante tersura/ de la madera de los pianos de concierto... tu vendaval de rosas y manzanas”), referido solo tangencialmente —eludiéndola, casi— a la relación interpersonal:

¡encantadora mía!
no arrojada a mis playas por lo imprevisible
sino como si alguna porción
inadvertida u olvidada de mi ser
se pusiera de pronto a fulgurar
(...)
ay dama y señora mía
en todas las mujeres
parece que el hombre busca
a una sola mujer

El “Allegro finale” —vendrá, aún, una “Coda”— con la debida solemnidad, y monumentalidad, reabre el inventario de los bienes de la sucesión: “como los elefantes/ sorprendí en mis venas el crujido/ que desquicia las osamentas y las bóvedas”. Abraza, ahora, las más preciadas entre sus posesiones: la amada, los libros (“oh anaqueles de mi biblioteca/ acantilados impertérritos/ a las asechanzas depredadoras del tiempo”), la música (del pasado a este ahora tan afin a las predilecciones

de Jara: Haendel, Mozart, Beethoven, Brahms, Chaikovski, Ives, Schoenberg, Stravinsky, Messiaen, Boulez, Stockhausen... “poderosos vientos genésicos”), los hijos (“coágulos de mi soledad”: los lazos de la sangre no bastan para quebrantar las barreras alzadas por el poeta). Los amigos (“los únicos que no me defraudaron”). El verso, las palabras (“me provocan/ y revocan lo que intento decir/ cada vez me obligan a parecerme/ más y más a lo que ellas me dictan”). Anotados, registrados en el cuaderno, la vida y sus dones, el conocimiento y la disgregación, refuerzan, en el autor, la voluntad de posesión, de adhesión a la existencia, irrefutable pero amenazada.

La “Coda” lo abandona mientras observa su día de hoy, aprestándose a atarlo a su porvenir (su no porvenir): “aquel hombre que hubiera podido ser yo/ —y no añicos de un yo—/ elige algunos fragmentos estropeados/ y con ellos alimenta la avidez de su lámpara... se apresta a verse en las islas/ de cara con la muerte/ y darle un abrazote confianzudo/ posesivo/ olímpico/ verdaderamente desmoralizador”.

La actitud anunciada, su giro familiar —cabo de unas líneas cargadas con el peso de la desolación—, confirma la ambición de conjurar lo inevitable, desde una posición precaria, provisionalmente favorable. El aislamiento —lo inerte, la separación— de las islas brinda un marco adecuado a esa ventaja. La muerte, allí, está demás, o casi...

¿La muerte como incitación a la vida?

Aunque la voz de Efraín Jara, individualista no menos que ejemplar —en tanto recoge una experiencia asequible a sus semejantes—, tiene no pocos rasgos de gran poesía, de algún modo refleja el sentir popular, la sensatez algo escéptica del ciudadano corriente, cuando duda de la intemporalidad de los valores, de la perennidad del yo: acata la muerte como lo que es, un hecho cierto, y se apresura a trocirla en el aguijón que ha de espolear al corcel de la vida. La fugacidad pasa a ser la sal de la existencia —o de la conciencia. (“Que me quiten lo bailado”, dirá, no sin ánimo desafiante, la boca anónima.) La diferencia, enorme diferencia, radica en la imposibilidad, experimentada

por el poeta, de gozar con inocencia, sin reflexionar acerca de las postrimerías —temporales, no trascendentes— del tiempo que se le ha concedido para andar por los caminos del mundo.

Al intentar el recuento —ni exhaustivo, ni rigurosamente organizado— de los motivos líricos a los que ha de reducirse el asunto de este ensayo, el alto precio —el misterio— de la vida realizado por la muerte —sin misterio, puesto que sin transparencia ni sombra—, ¿hablaré de la incitación a reconocerse en la brevedad del tiempo, en el instante, reflejo de la vida entera, percibido siempre como presente? (“El pasado no es sino carencia”) ¿De la calidad a la vez sensorial e intelectual de la única existencia digna de su nombre, la que se sabe vida (la observación, por ende, y la comprensión de las cosas, de los hombres, del yo, el gozo de tomar, dar y recibir y la tristeza del expolio)? De la incitación a la conciencia, la diferenciadora de lo que es y lo que solo está. De la incitación al amor y a la amistad, esto es, a la difícil determinación de compartir; al sexo (casi impersonal exigencia de la especie): acercamientos, es verdad, condenados a frustrarse... De la incitación al pensamiento, al verbo, al virtuosismo técnico y conceptual (la muerte no es una simple negación enquistada en la realidad, sino el objeto de una elaboración imaginativa, literaria. Y la letra posee la virtud de continuar sonando, en la memoria de alguien o en las polvorientas estanterías de una biblioteca. Queda, se demora la tinta, cuando la mano del autor se aparta)... De la incitación a buscarse —y hallarse— en los ecos de otras crónicas, de otras lenguas (la atracción de la música...). De la incitación declinante, que se allana a la caducidad o se tuerce hacia ella. De la incitación a rebelarse contra el dolor, cuando no a complacerse en la desdicha —y en la retórica de la desdicha—. De aquella a la consolación, sea la de la supervivencia del cuerpo descompuesto en la hondura de la tierra o en el crecimiento del árbol, sea la de otros hombres, otras inteligencias (así la cesación de una cualquiera de ellas equivalga a la del planeta...). Por fin, de la incitación a disponer, desde la precaria superioridad de la vida, de la muerte, la propia...

Viene a propósito, aquí, la pregunta: ¿ese aferrarse a la existencia de la criatura racional, ese atarse a ella con todas sus

facultades (el intelecto, la pasión, los sentidos, la memoria), esa disposición a conocer y a tomar en propiedad, que la vecindad de la muerte dignifica y exalta, no se parece demasiado, para Jara Idrovo, a la resignación, a una inclinación cómplice del ánimo por la parálisis de la nada? Me atrevo a interrogar, no a responder. Por encima de la disección, del análisis, de las explicaciones, la poesía funciona como un organismo, una construcción irreductible, aunque ensamblada con la varia, inagotable, contradictoria materia —o inmaterialidad, ¿por qué no?— del alma humana. Su coherencia fundamental no excluye la ambigüedad. Al margen de este comentario, de cualquier comentario, se yergue y se defiende, diálogo silencioso del poeta y su lector, de la escritura y la pupila atenta, la sólida y conmovedora obra lírica de Efraín.⁷⁵

Referencias

Jara Idrovo, Efraín. *in memoriam*. Imprenta Monsalve Moreno, Cuenca, 1980.

_____. *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.

_____. *El mundo de las evidencias*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1980.

_____. *Alguien dispone de su muerte*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1988.

⁷⁵ A la que se han de sumar los sonetos no rimados de *Los rostros de Eros* (1997) y algunas composiciones de diferentes fechas, recogidas con el resto de su producción bajo un título reiterado, *El mundo de las evidencias: Obra poética 1945-1998*, las revisiones de los sonetos y las adiciones de *Poesía última*.

LA FIESTA DEL SOLITARIO*

Iván Carvajal

“Fuera de ti no hay muelles, ni arena,
ni evidencia”

Efraín Jara Idrovo

Las Galápagos y el solipsismo

Efraín Jara Idrovo (Cuenca, 1926) ha configurado un ámbito mitológico para su poesía: Galápagos. Si para buena parte de sus contemporáneos fue necesario construir mitos historicistas como horizonte de su fabulación poética —Dávila Andrade, Adoum, Salazar Tamariz, y no se diga los escritores de la generación anterior, como Benjamín Carrión, autor de *Atahuallpa*, o Carrera Andrade, de *El fabuloso reino de Quito*—, Jara Idrovo inventa el Archipiélago como espacio donde ha de librarse la lucha del poeta contra la naturaleza y el tiempo, en búsqueda de la afirmación de su ser.

*Texto publicado en *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Centro Cultural Benjamín Carrión. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Quito, 2005, pp. 195-215.

En la poesía ecuatoriana de mediados del siglo XX, los mitos historicistas tienen el propósito de configurar un sustrato ideológico en el que pudiese inscribirse el origen de la “nación” y del “pueblo”. Incluso cuando el relato mítico se refiere a la naturaleza, a los Andes y a las selvas, no lo hace para ubicar al individuo en la confrontación con las fuerzas cósmicas y el tiempo, sino para circunscribir un lugar de origen colectivo: el de los ancestros. En la mitología personal de Jara Idrovo, por el contrario, las islas son el lugar donde se conquista y afirma la singularidad, el ámbito de confrontación entre un hombre, el poeta, y las fuerzas cósmicas.

En los años cincuenta, cuando llegaban al Archipiélago desde el continente cuatro o cinco barcos al año, Jara Idrovo se fue a vivir en la isla más remota, Floreana, para trabajar como maestro rural. Según su testimonio, la isla estaba prácticamente despoblada; habitaban en ella quince adultos y once o doce niños, cinco de ellos en edad escolar. “Se vivía literalmente fuera del mundo”, dice el poeta. En ese ambiente insular, alejado del mundo, Jara Idrovo, que antes de su partida al archipiélago ya había publicado en Cuenca sus dos primeros libros de poemas, inicia “una larga y esforzada metamorfosis”. Esta transformación tiene que ver con el abandono de las formas poéticas heredadas de Carrera Andrade y aun de los modernistas, y con la búsqueda de una expresión personal que diese cuenta de los avatares de la singularidad del hombre contemporáneo, arrojado a la intemperie y la soledad.

Así, desde los poemas escritos en los últimos meses de esa primera y prolongada estancia en las Galápagos, la poesía de Jara Idrovo se constituye en un largo y sostenido esfuerzo por recrear y mantener un mito romántico, el de la libertad del individuo que se confronta con la naturaleza y la sociedad, a la vez que intenta dar cuenta de su desazón existencial y su alejamiento del mundo. Prometeo moderno, en los poemas de Jara Idrovo, el individuo lucha por afirmar su vida y su libertad, a veces con desesperación, a veces con ironía, aunque ya no tenga que arrebatar el fuego celeste a los dioses. Para un poeta de mediados del siglo XX, como lo es Jara Idrovo, dicho fuego celeste le viene dado por la técnica, por la bomba atómica y por aquello que

para su generación simboliza Hiroshima. Dios ha muerto, y el hombre debe aceptar su propio destino, la muerte, a través de una afirmación rotunda de la vida y la individualidad.

Si bien el poeta pasa su niñez y juventud en una pequeña ciudad de los Andes, Cuenca, los efectos de los grandes conflictos europeos del siglo hasta la Segunda Guerra Mundial no dejan de sentirse en su formación intelectual. Jara Idrovo recibió durante sus estudios universitarios la fuerte influencia del vitalismo bergsonian, así como de Nietzsche, Kierkegaard y Unamuno. En 1949 defiende su tesis de doctorado: “La religión, una aventura metafísica del hombre”. Para su temprano “existencialismo”, la vida no interesa como concepto, sino como lo que se juega en la singularidad de cada existencia. Él es, de hecho, el primer poeta ecuatoriano que tiene los arrestos para increparse a sí mismo al inicio de un poema:

así te quise ver
viejo y roñoso amigo efraín
piedra confundida
entre el estruendo de piedras de la desesperación⁷⁶

La colisión entre las piedras (las islas) y las aguas (el mar), metáfora de la lucha por la afirmación de la existencia, es un motivo privilegiado en la poesía de Jara Idrovo, al que este dedica, a más de múltiples poemas, gran parte de sus “Confidencias preliminares”,⁷⁷ que abren *El mundo de las evidencias* en su edición de 1980. Algunos párrafos de esta introducción al libro que recoge su poesía escrita entre 1945 y 1970, los dedicados a las islas Galápagos, pueden leerse como un poema en prosa:

Galápagos: ¡piedra y agua! Soledad exasperada y errante del mar y soledad inmóvil y concentrada de la piedra. Cambio sin

⁷⁶ Efraín Jara Idrovo, “El almuerzo del solitario”, *El mundo de las evidencias: Obra poética 1945-1998*, edición e introducción de María Augusta Vintimilla, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1999, pp. 5-116. Esta edición incluye *El mundo de las evidencias, 1945-1970*, publicado en Cuenca en 1980. Se citan los poemas según esta edición.

⁷⁷ Efraín Jara Idrovo, “Confidencias preliminares”, *Op. Cit.*, pp. 101-116.

diversidad del flujo del mar e identidad compacta de la roca. Avidez colérica del agua y entereza taciturna del basalto. Olas, y olas, y olas, sin tregua ni misericordia. Rocas, rocas, rocas, hasta aplastar el alma. Agua y piedra hasta la desesperación o el anonadamiento. Soledad de agua y piedra: eso es Galápagos, suma y compendio del desamparo cósmico.

La pugna incesante entre las dos fuerzas, una que “se abandona inerte a su identidad”, la roca, y otra que es dinamismo y agitación perennes, el mar, constituye el escenario en que el hombre —el poeta— realiza su propio combate por la supervivencia. “Galápagos representa la gran escena planetaria, donde piedra y agua confrontan sus radicales y opuestos atributos”; en esa escena ha de abrirse cauce la vida, en sus múltiples formas, a través de la lucha, y ha de afirmarse el hombre, a través de la acción:

Frente a la esencialidad de aquella lucha titánica, lo demás resulta en Galápagos accidental y pasajero: la planta, el animal, el hombre. Empero, a causa de su propio carácter apariencial y fugitivo, aquí se cumple de manera implacable el principio ontológico establecido por Spinoza: “todo ser, en cuanto ser, trata de preservar en su ser”. En el litoral de las islas, debido a la ausencia de acción erosiva, el vegetal genera raíces asesinas para hender y aferrarse a la roca y apronta la espina contra el intruso; las iguanas y las tortugas permanecen inmóviles, identificadas con la rugosidad de la lava, para confundir a los depredadores; y las cabras, adaptadas a la sequedad de la orilla, descienden por las escarpas a mitigar la sed con el agua del mar. Particularmente en Floreana, donde la existencia ladea hacia lo primitivo, el hombre se desvela por arrancar frutos a las tierras altas o afila anzuelo, cuchillo, arpón y apresta el fusil para cobrar la presa. La acción consagra aquí la única forma posible de realización del ser; es decir: la acción deviene medio y objetivo de la perseverancia.

La acción tiene que ver, en este caso, con la consecución de los medios de supervivencia: capturar langostas, pescar, cazar, cocinar... A ello se juntan, durante esa larga permanencia, la lectura y la meditación. Sin embargo, durante el prolongado período de residencia en las islas, Jara Idrovo no escribe nada. “Ocupado en vivir apasionadamente, ¿a quién demonios se le ocurre escribir?, me interrogué con insistencia”. Un par de poemas, escritos en el transcurso de sus breves visitas al continente, constituyen la parva cosecha de esos años. Sin embargo, de esa vida entregada a la acción en sus formas elementales y en un escenario primitivo, que aparenta estar fuera del mundo, surge la materia del mito personal, el ámbito en que va a rebelarse el espíritu prometeico del poeta.

Ahí, en las islas, ha probado su fuerza en el combate con los elementos, se ha confrontado a sí mismo en el extremo de la desolación, ha percibido la desmesura del cosmos, el paso arrasador del tiempo; pero por sobre todo, ahí, en Floreana, ha logrado sobrevivir. A ello se suma el descubrimiento de algunos de los poetas que serán fundamentales en su obra posterior: Rilke, Valéry y Eliot. Todo ese aprendizaje silencioso se trasluce en “Balada de la hija y de las profundas evidencias” (1963) y los poemas posteriores. Al terminar su periplo por el Archipiélago, el poeta se siente un solitario Ulises que enrumba su nave hacia su Ítaca natal. Pero el héroe ha devenido un individualista radical, encerrado en el solipsismo y despojado de mundo, como revela “Ulises y las sirenas”, poema escrito en vísperas de su retorno al continente (fechado en la isla Floreana, 1958):

¿Hacia dónde navega,
Ulises, tu trirreme
con sus remos de sangre y velas de delirio?

¿Vas al centro de tu alma?
¿Buscas amor? ¿Certeza?
El viento de ti nace y hacia ti te conduce.

Navegando, viviendo,
el puerto que te espera

es tu rostro perdido el día en que zarpaste.
Fuera de ti no hay puerto.
Tu viaje es un retorno.
La espuma de la orilla sólo en ti se prosterna.

Tú no miras, Ulises.
Cuando miras, sorprendes
tu soledad volviendo a su propia constancia.

Formas vanas, reflejos:
olas, rocas, gaviotas.
Mundo es lo que te sobra y escapa por tus ojos.

¡Pon cera en tus oídos!
Las sirenas te llaman.
Fuera de ti no hay muelles, ni arena, ni evidencia.

Fanales insidiosos
—materia, sexo, tiempo—
apresuran tu nave contra las escolleras.

Mar adentro, alma adentro,
la gran fosforescencia
de tu conciencia engendra la luz del universo.

Cuando al mirar las nubes
veas que no son nubes,
sino tu alma que escapa, Ulises, ¡suelta el ancla!...

Un poeta tan pegado a la materialidad como Jara Idrovo, en un momento que implica un giro radical en su vida y en su poetizar, cuando vuelve al mundo, expresa la afirmación de la singularidad de su existencia a través de un exacerbado idealismo subjetivista: “Fuera de ti no hay muelles, ni arena, ni evidencia” (...) Mundo es lo que te sobra y escapa por tus ojos” (...) De ahí que el poema no pueda concluir sino en la advertencia acerca de la proximidad de la muerte, la cual habita en la interioridad del alma. Sin embargo, el poeta retorna al mundo, a la materialidad

de las relaciones humanas, a la complejidad de los vínculos con los otros; regresa al amor, la amistad y la paternidad... Mas este retorno a la convivencia social trae consigo una indudable conquista del poeta —conquista saludable para su poesía y para los poetas ecuatorianos que vendrían después—: la afirmación rotunda de la singularidad de la existencia. Solo a partir de esta afirmación de la singularidad se torna posible la apertura hacia los otros, hacia la amada, la hija, el hijo, el amigo.

El vaciamiento de mundo que llega a su extremo en “Ulises y las sirenas” es así un momento de transición, un giro hacia un mundo enriquecido por la experiencia de la soledad, en que el poeta —la figura del poeta que se ha construido Jara Idrovo en su mito personal— surge, se forma y se fortalece en la lucha denodada por la supervivencia, enfrentado a la roca y el mar, templando su espíritu con la dureza del basalto y la movilidad incesante de las aguas.

Elegía y experimentalismo

El mundo de las evidencias, libro que se edita en 1998 al cuidado de María Augusta Vintimilla, recoge la obra poética de Jara Idrovo hasta ese año. El poeta cuencano no nos ha dado otro libro desde entonces. El título fue usado antes, en su primera suma poética publicada en 1980, en la que recoge y corrige su obra, desde *Tránsito en la ceniza* (1947) y *Rostro de la ausencia* (1948) hasta los poemas escritos en la década de los sesenta, entre los que sobresale “Balada de la hija y las profundas evidencias” (1963).

En los poemas escritos después de su retorno a Cuenca, irían apareciendo lentamente las peculiaridades estilísticas de Jara Idrovo, las cuales se plasman finalmente en “Añoranza y acto de amor” (1971) que se publica junto a “Balada de la hija y las profundas evidencias” en *2 poemas* (1973), libro que trae un notable estudio del malogrado crítico cuencano Alfonso Carrasco Vintimilla. La serie de poemas extensos publicados entre 1970 y *Alguien dispone de su muerte* (1988), que a más de “Añoranza y acto de amor” incluye “El almuerzo del solitario” (1975), *sollozo por pedro jara* (1978) e *in memoriam* (1980), reúne —a mi juicio— la mejor poesía de Jara Idrovo. En ellos, sus

experimentos compositivos dan lugar a una renovación formal, al mismo tiempo que se despliega el juego entre ironía y angustia, e incluso desesperación, que movilizan su meditación existencial acerca de la finitud y la afirmación de la vida.

Poeta de raigambre elegíaca, Jara Idrovo elevará su lamento ante la muerte del hijo —*sollozo por pedro jara*— y del amigo —*in memoriam*—, o ante la desolación que trae el fin del amor, pero a la vez, como corresponde a la elegía, elevará la voz para el elogio del hijo, del amigo y de la amada, y junto a este elogio cantará a la fuerza afirmativa de la vida, incluso si no hay más allá alguno y si la pérdida de los seres amados es irremediable e incomprensible. La elegía es cumplimiento del duelo. Pero en Jara Idrovo hay otra vertiente que corre paralela a la elegía: al luto se junta la ironía, sutil a veces, y en otras con un matiz de sarcasmo, como si se tratase de insistir en un envite de la inteligencia que apuesta por la vida y su continuidad, frente a la angustia que emerge de la constatación de la finitud irremediable y de la pérdida definitiva del pasado. Angustia e ironía abren la afirmación radical del instante ante el paso irreversible del tiempo. Así, en la poesía de Jara Idrovo, la reiterada rememoración del *carpe diem* horaciano se suma a la tonalidad elegíaca dominante.

Sin embargo, la tensa combinación de angustia e ironía sobre la textura elegíaca de los poemas está atravesada por otras fuerzas encontradas, las cuales surgen de la polaridad entre la lengua y la urgencia expresiva del poeta, quien insiste en la afirmación de su individualidad —afirmación sin duda anarquista, y aun narcisista—. Desde inicios de la década de los sesenta, Jara Idrovo dedicó gran parte de su actividad académica en la Universidad de Cuenca a la lingüística, y en concreto —como no podía ser de otra manera en ese período— a la lingüística estructural. De esta ocupación académica el poeta extraerá los presupuestos para su experimentalismo compositivo. Desde una perspectiva estructural, el poema es para él una construcción en que intervienen decisivamente las regulaciones de la lengua, sobreponiéndose a las intenciones y a la voluntad del poeta; no es el ámbito de la libre expresión del sujeto, sino más bien el espacio del lenguaje que posibilita la configuración de una

subjetividad poética, no por obra de un impulso imaginativo librado al automatismo, sino gracias a un tesonero trabajo formal.

En este sentido, la herencia del surrealismo que recoge Jara Idrovo a través de la poesía de Octavio Paz y Enrique Molina, se matiza y se transforma en una acuciosa construcción de estructuras, combinaciones y variaciones. El poeta ha de dejarse llevar por las asociaciones fónicas para que el texto produzca, como efecto de esas asociaciones, un nuevo “semantismo” —como acontece en poemas fuertemente marcados por la aliteración, “Añoranza y acto de amor” y “El almuerzo del solitario” entre ellos—, o ha de esforzarse por introducir sucesivas y calculadas variaciones en un conjunto limitado de estructuras (frases, versos) para crear un ensamblaje que pueda leerse en varias direcciones —como sucede en *sollozo por pedro jara*—, a semejanza de las estructuras características de la música serial.

Los presupuestos teóricos de la experimentación compositiva en la poesía de Jara Idrovo, tomados de la lingüística estructural, conllevan la primacía de la estructura sobre el sujeto, por lo que resultan opuestos al existencialismo —o, si se prefiere, al vitalismo— que subyace en su afirmación individualista de la existencia. Esto crea una singular y explosiva tensión entre la tonalidad elegíaca y la construcción del poema, obra más de un orfebre meticuloso que del arrebatado ocasionado por el duelo. En efecto, no deja de sorprender al lector la artificiosidad combinatoria con la que el poeta neorromántico, que de alguna manera es Jara Idrovo, articula la trama y la urdimbre de sus elegías. Lo es de manera extrema *sollozo por pedro jara*,⁷⁸ y no lo son menos algunos pasajes de *in memoriam*, como el epitafio que cierra el libro:

sumido en	su seno
la tierra	
sumado con	su sino
aquí luis vega boga en su luz vaga	
consumido	

⁷⁸ Véase el “Estudio introductorio” de María Augusta Vintimilla a *El mundo de las evidencias*, ed. Cit., especialmente pp. 63-78.

consumado

con su nido
con su nada

Se puede decir que en *sollozo por pedro jara* y en *in memoriam*, el artificio lingüístico amortigua la expresión del duelo y atempera la tonalidad elegíaca de los poemas. No se prestan estos para que la ironía corroa la dureza de la estructura y dé curso libre a la afirmación dionisiaca de la vida; con todo, de cara al suicidio del hijo y a la muerte del amigo, el poeta encuentra el coraje suficiente para insistir en la fuerza afirmativa de la vida, y esta afirmación halla su curso a través del artificio lingüístico. Sin embargo, esta consciente subordinación de la agonía interior a la ley de la lengua no es del todo manifiesta en los dos poemas largos que anteceden a los últimamente citados. En “Añoranza y acto de amor” y en “El almuerzo del solitario”, por el contrario, el artificio —la repetición, sobre todo la aliteración, más que la combinatoria o las variaciones seriales— se somete más bien al ritmo expansivo y al impulso dionisiaco de la escritura poética.

“Añoranza y acto de amor” es una elegía al amor perdido, pero una elegía que evoca, sobre todo, el encuentro erótico. Es celebración del cuerpo, de la sensualidad, de la sexualidad, la cual se despliega en un juego metafórico que conjuga aspectos de los ámbitos mineral, vegetal y animal para constituir imágenes y símbolos eróticos:

(sustancia de pétalos

y sueño de cristales

acumuló la perfección en tus senos

senos cimas del gozo

arrecifes donde se enardece la espuma del deliquio

pequeños como cruces de los humildes cementerios

suaves como balanza de precisión

majestuoso despliegue de cola de pavo real en las caderas

recorta la cintura el perfil intrépido del surtidor

el perfil de la columna

el álamo

y el relámpago

el diminuto remolino de dulzura del ombligo
el trasero magnífico
como las cúpulas en donde anida la soberbia
tu sexo de cráter de volcán
de fondo sin fondo del vértigo
sexoacceso
sexobseso
sexoexceso
grieta de la eternidad o cicatriz del rayo
tu sexo fascinante y voraz como anémonas marinas
*tu sexo que huele a madriguera de leopardo)*⁷⁹

El poema consta de cinco divisiones. En cada una de ellas se combina la rememoración reflexiva que insiste en la finitud del amor con la vívida evocación de los cuerpos y de los encuentros sexuales: “En la corriente vertiginosa de tu desnudez / comprendí la dialéctica del tiempo: / nos redimimos de la fatalidad de las cenizas, / no evadiéndonos de la corrosión del movimiento, / sino acelerando la velocidad...”. Estos dos estratos de cada división poética se marcan con distintivos tipográficos, como puede verse por los pasajes transcritos. La añoranza se inscribe en cursivas, como si fuese una cita. Se reitera así la distancia con respecto al goce erótico: lo que trae el poema es la evocación del acto de amor. Pero el poema es un acto de escritura que implica un balanceo y precario equilibrio entre la fuerza centrífuga de la enumeración metafórica, que evoca en su despliegue —y en contrapunto— el acercamiento de la pareja en la cópula, y la fuerza centrípeta, hacia la interioridad del poeta, que exige la reflexión sobre el tiempo, la duración y el acabamiento.

A las cadenas enumerativas y metafóricas de la añoranza se suma otro ensamblaje, el juego de repeticiones y variaciones en el plano de los significantes:

⁷⁹ Esta sección y algunas posteriores del poema se presentan en cursivas en el original. Se debe al juego entre dos voces o momentos narrativos del poema.

*tozudez reverberante de la espada o el pensamiento
desnudez*

*mudez
tozudez de tu cuerpo
indómito tizón de estrella*

[...]

*arrodillado saboreo la acidez germinal de tu gruta
gruta*

*grata
grieta
grita delicias
con interminable lengua de oso hormiguero*

Aliteraciones, contrastes, oposiciones fónicas, todo este aparato expresivo tiene que ver con la posición que asume Jara Idrovo en la poesía de la época: se contraponen decididamente al privilegio del “significado” que caracteriza a los poetas “comprometidos”, insiste en que el poema es un artificio, que su composición debe dejar abiertas múltiples vías para la producción del sentido. El poeta cuencano irrumpe contra las convenciones acerca de la escritura poética y la lectura, prevalecientes en ese momento en el medio literario ecuatoriano, y gracias a su culto por la lingüística —en verdad, algo ingenuo y excesivo—, coloca como propósito de la escritura no ya la “expresión” de la subjetividad, ni tampoco la “referencia” inmediata al mundo objetivo que se reflejaría en el texto, sino la construcción del poema. Los artificios retóricos son parte de la técnica que requiere el trabajo de escritura; la composición se impone sobre la expresión y la referencia. De ahí que muchos pasajes de los poemas largos de Jara Idrovo se refieran no solo a la anécdota que se ha tomado como motivo, sino a su sostenida meditación acerca de la condición humana, la finitud, la soledad, y a la reflexión sobre la escritura poética, y que estos estratos del sentido encuentren modalidades diversas de expresión y exijan un trabajo experimental sostenido por parte del poeta.

La fiesta del solitario Efraín y J. Alfred Prufrock

Los recursos retóricos examinados adquieren su mayor potencia expresiva en “El almuerzo del solitario”, poema en que, además, la ironía —sobre todo en la forma de autoironía del poeta— alcanza su esplendor. “El almuerzo del solitario” es un poema que evoca en el lector *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* (1917) de T. S. Eliot, por su estructura, por su tono conversacional, por la percepción satírica de las formas de la vida cotidiana y la autoironía del protagonista. Ya en los primeros versos de “El almuerzo del solitario” resuenan los ecos de Eliot:

*Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherised upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants whit oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, ‘What is it?’
Let us go and make our visit.⁸⁰*

Jara Idrovo:

maniatado en el torrente de la duración
así te quise ver
viejo y roñoso amigo efraín
piedra confundida

⁸⁰ “Vamos, pues, tú y yo, /cuando la noche se ha desplegado contra el cielo / como un paciente eterizado sobre una mesa; / vamos, a lo largo de ciertas calles medio desiertas, / los murmurantes refugios / de noches agitadas en baratos hoteles de una noche / y restaurantes polvorientos con conchas de ostras: / calles que se prolongan como un tedioso argumento / de insidiosa intención / para llevarte hacia una abrumadora pregunta... / Oh, no preguntes, “¿Qué es?” / Vamos y hagamos nuestra visita” [Traducción de Cristina Burneo].

entre el estruendo de piedras de la desesperación
tanta presunción de follajes ya envilecidos
por la dorada lepra del otoño
[...]
tantos remolinos de frustraciones y sueños
tanto ir y venir de la conciencia al mundo
y al fin quedarse extraviado
en el dédalo de espejos de las palabras
¿hay algo más que roer el hueso del tiempo
bajo el silencio de las estrellas?

Si Prufrock deambula por Londres, camino de la casa de la mujer que le ha invitado a tomar el té y que trata de conquistarlo, Efraín vagabundea por los vericuetos de la conciencia, mientras recorre su casa y prepara su almuerzo. Sin embargo, los dos protagonistas tienen en común el paisaje otoñal. Ellos mismos son dos solitarios en el otoño de la existencia —no tanto por la edad, cuanto por el escepticismo al que han arribado— que monologan mientras caminan: *Let us go then, you and I*, “así te quise ver / viejo y roñoso amigo efraín”. El tono conversacional del poema sostiene el monólogo interior, en el que el hablante va de un tópico a otro, de la evocación a la reflexión existencial, de la cita de fragmentos de discursos que el protagonista escucha mientras deambula o que recuerda con sarcasmo mientras cocina, a la interrogación sobre el propio discurso y la identidad: *It is impossible to say just what I mean!*; todavía mi yo es mi yo / y no ceniza estéril esparcida / en el asfalto de la tercera persona del plural.

Prufrock demora la hora de llegada para cumplir su visita vespertina a la habitación donde las mujeres parlotean: *In the room the women come and go / Talking of Michelangelo*. En su reiterado intento por evadirse de los compromisos, quisiera tener la capacidad de responder al flirteo de las damas que intentan atraparlo: *I am Lazarus, come from the dead, / Come back to tell you all, I shall tell you all...* Es un solitario, acosado por la obligación de cumplir las normas de cortesía: visitar a las damas, tomar el té, parlotear sobre banalidades. No es el Príncipe Hamlet, no nació para serlo. No es tampoco Ulises: las sirenas no cantan para él, aunque las escuche cantándose las unas a las otras. En

él se manifiesta la mediocridad de la vida del pequeño burgués moderno: cortésano, precavido, obediente, servil, meticulado, *Full of high sentence, but a bit obtuse*. A lo mucho, de vez en cuando será el Bufón. Envejece, mide el tiempo con cucharillas de café, y ya irán quedando para el chismorreo de las mujeres su calvicie y su flacura... ¿Tendrá que tomar decisiones a esas alturas de la vida, cuando ya ha visto y escuchado lo suficiente en ese mundillo trivial en que se mueve? Prufrock no es un héroe romántico; es un hombre banal, a quien sin embargo le asalta la inquietud sobre el vacío de su existencia.

Efraín, el personaje de “El almuerzo del solitario”, se acerca más a la figura del intelectual de clase media, que pretende gozar de la libertad anhelada por el héroe romántico y que se interroga acerca de los extravíos del lenguaje. A semejanza de Prufrock, manifiesta su malestar y desdén ante las trivialidades del mundo cotidiano. Los dos personajes se expresan con ironía y aun sarcasmo acerca de la banalidad de las mujeres. Prufrock es un solterón que huye del matrimonio, mientras Efraín celebra el fin de la “trampa de los deberes conyugales”, y, por consiguiente, de lo que viene con tales deberes: la rutinaria vida de genuflexiones, servilismo burocrático y compras a plazos de electrodomésticos. Prufrock es un solitario por vocación; Efraín dice, por el contrario: “no se es / se llega a ser el solitario”. Prufrock, un inglés de clase media de inicios del siglo XX, al fin y al cabo, sabe que no es el Príncipe Hamlet, pero que no puede dejar de ser un cortesano. Efraín tiene que volverse más socarrón y rebelde, no quiere ser un cortesano, y si en los Andes le es imposible soñar en ser príncipe, al menos —como buen pequeño burgués— algo ha de atesorar con “fría y obstinada pasión de usurero”. Atesora las palabras, pues solo así puede ser poeta. Y si no llega a decir directamente que de vez en cuando es el Bufón, el poeta hace sus piruetas y bufonadas a lo largo del poema:

¡el almuerzo
señores
el aaalmmmuueerrzzzoool!

Se dice que Eliot y Virginia Wolf quedaron desconcertados al recibir el *Ulises* de Joyce. A un *gentleman*, como se preciaba de serlo T. S., o a una dama como Virginia, más allá de la sorpresa que les produjo una obra indudablemente genial, debieron chirriarles los oídos al leer varios pasajes de la novela, y debió molestarles profundamente el desparpajo de Joyce. Se dice que chismorrearon en su círculo refinado y aristocratizante acerca de la procacidad del irlandés. Prufrock no puede hablar sino como Eliot, un *gentleman*. Efraín solo puede hablar como Jara Idrovo, un mestizo andino, con “facciones / de indio melancólico y cortés”, detrás de la que “se escuchaba el bramido de la grieta del sismo”; un mestizo que se ha apropiado del lenguaje de Cervantes y la picaresca, y también del lenguaje poético de Pablo de Rocka y su *Epopeyas de las bebidas y comidas de Chile*, e incluso del lenguaje de Nicanor Parra y su “antipoesía”. Puede imprecar entonces: “¡a la mierda! / caprinos / caprunos / cabrones”, o decir con desparpajo: “olor a trapos fermentados por la rutina / ¡nunca más!” La procacidad y el sarcasmo, en algunos pasajes de “El almuerzo del solitario”, intervienen para corroer las pretensiones intelectuales de Efraín, apuntan a derruir la elocuencia en que podría perderse el poema si se sometiese totalmente a la reflexión filosofante del protagonista.

Prufrock y Efraín son dos personajes carnavalescos. Pero mientras el inglés es atildado, el andino es desfachatado. Prufrock es una figura cortesana del “hombre vacío”, y entre él y Eliot —más allá del puritanismo compartido— hay una distancia: si bien el poeta critica a través de su personaje el mundo de la vida moderna con nostalgia algo victoriana, no se identifica totalmente con él. El poeta se resguarda tras la máscara del personaje, preserva su condición de intelectual “conservador, monárquico y católico”, como gustaba definirse. El horror al vacío de la existencia que padece Eliot es un pesimismo de puritano, que quisiera restaurar el mundo de la vida devastado por la civilización moderna y recobrar el sentido de una cultura humanista armónica —por supuesto, la gran tradición de la cultura grecolatina y cristiana—. Entre Jara Idrovo y su personaje, por el contrario, no hay otra distancia que no sea la auto-ironía.

Efraín es el poeta “hostilmente autobiográfico”, consciente de su finitud, escéptico y anarquista:

acepta simplemente que estamos aquí
que es cosa de privilegio
y ventura
dar testimonio de la duración que no somos
sentando perdidamente ebrios de amor
a lo efímero sobre nuestras rodillas

El poeta cuencano se pregunta a través de su personaje: “¿cómo es posible la existencia de dios / si el hombre está hecho para morir?” Y en esta diferencia entre las distintas proyecciones del autor sobre el personaje radica la inversión irónica de *La canción de amor de J. Alfred Prufrock* que está implícita en “El almuerzo del solitario”. Inversión materialista y gozosa del poema de Eliot, que manifiesta las dos facetas del pesimismo moderno: el puritano Prufrock, y Eliot con él, oyen los cantos de las sirenas de la ciudad moderna, que no cantan para ellos y se pierden sin embargo en la ensoñación romántica, *We have lingered in the chambers of the sea / By sea-girls wreathed with seaweed red and brown / Hill human voices wake us, and we drown*.⁸¹ Efraín, es decir, el poeta Jara Idrovo, se entrega, en cambio, a la materialidad de lo inmediato, a la grasa, las ramitas de apio, el perejil, la cebolla, el huevo frito y la carne en la sartén; se deja llevar abiertamente por los sentidos —no solamente la vista y el oído, sino el olfato, el gusto, el tacto— y por la sexualidad —aunque esta se realice perversamente, solo como discurso, como monólogo interior: “calzoncillos y libros en el suelo / uno se vuelve dos / y habla hasta por la bragueta / uno se vuelve lascivo / cínico / tierno / hostilmente autobiográfico”—.

A pesar del goce sensualista, Efraín —y en este caso vale decir el poeta— es un personaje pesimista. Pero su pesimismo sobre la vida cotidiana moderna, que se junta con su escepticismo

⁸¹ “Hemos permanecido en las cámaras del mar / junto a muchachas coronadas con algas rojas y pardas / hasta que voces humanas nos despiertan, y nos ahogamos” [Traducción de Cristina Burneo].

religioso, no reniega de la vida. Es un pesimismo de la fuerza, que celebra la vida y lo efímero en el festín del solitario, pues “el almuerzo está servido” y hay que gozarlo; un pesimismo que hace de la desesperación un espacio para abrirse al gran júbilo de la existencia, y que, finalmente, rompiendo cualquier encierro en el solipsismo, puede, desde la soledad, entregarse a la celebración de la vida gracias a la música, al arte, puesto que la vida, como la muerte, carecen de explicación:

pon un concierto de bach en el tocacintas
y sentado a la mesa ensalza tus dones frugales
esta hermosa y brutal incoherencia de la vida.

Luego de sus dos largas elegías, *sollozo por pedro jara e in memoriam*, el poeta irónicamente se dedica a sí mismo un largo poema, a la vez elegíaco e irónico, concebido como un concierto. *Alguien dispone de su muerte* (1988) consta de cinco movimientos: “Andante melancólico”, “Allegro non troppo”, “Adagio”, “Allegro finale” y “Coda” —¿Habrá que ver detrás de esta estructura otro acoso del espectro de Eliot, que esta vez persigue a Jara desde sus *Cuatro cuartetos*?—. El motivo dominante del poema es la cercanía de la muerte del poeta que se dispone a su encuentro y dispone los preparativos no solo para el tránsito final, sino para lo que deba hacerse con su cadáver: Jara Idrovo desea que sus restos sean enterrados en la Isla Floreana, la más y distante de las islas habitadas del Archipiélago de las Galápagos, sin túmulo ni señal alguna sobre la sepultura, aunque pide a su amada que lo guarde en la memoria.

De hecho, dedicar un poema de 964 versos, el más largo que haya escrito el poeta cuencano, a la disposición de “su muerte”, en el que se combinan el recuento de los instantes vividos con intensidad, lo que deja tras de sí —hijos, amada, amigos, papeles—, los gustos musicales, y mucho más, con el deseo de volver a Floreana, que es como volver al origen, evidencia que Jara Idrovo ironiza en torno al miedo de morir: “como los elefantes / sorprendí en mis venas el crujido / que desquicia las osamentas y las bóvedas”, dice el poeta, y por ello se entregará a la elaboración de un largo poema destinado a conjurar la inminencia de la

muerte y a disponer sus legados para sobrevivir en la memoria de los herederos.

El riesgo que afronta Jara Idrovo, en este y en los poemas posteriores, es el de repetir con menor intensidad lo dicho en sus poemas anteriores, desde “Añoranza y acto de amor” hasta *in memoriam*. Para evitar la elocuencia y la reiteración, el poeta recurre a expedientes que a menudo debilitan al poema —prosaísmos descriptivos, aliteraciones demasiado fáciles, incluso a lamentables declaraciones afectivas y efectistas—. Tal vez todo ello dependa de la angustia por dilatar la muerte del poeta, más que de la persona. Hay en el artista una angustia terrible ante la posibilidad de sobrevivir a la capacidad creadora, y más aún, de sobrevivir a la obra. La autoelegía es un esfuerzo desesperado que se destina a resguardar la memoria del poeta en el corazón de quien recibe su legado, su envío; es una desesperada tentativa de lograr la supervivencia. En un poeta que se ha hecho cargo de su finitud, la autoelegía tiene que intensificar la auto-ironía. A pesar de sus debilidades, el poema contiene pasajes que recuerdan los mejores momentos de “El almuerzo del solitario”:

con la muerte marcándome

(¿lo malográndome?)

el compás con sus lóbregos timbales
escucho nuevamente

allá en las islas

el ardiente desvelo de la duración
la ola que se agazapa para el nuevo embate
en su propio anonadamiento de zafiro
el apagado tartamudeo de la espuma
la devolución del ser al ser
sin la aflicción del residuo o el despojo
¡ay! si cada vida recibiera
la muerte a la que se hizo merecedora

yo

que vine a celebrar
la insolencia fugitiva del instante
debería extinguirme
sin dejar rastro alguno de abatimiento

Son los momentos de la poesía de Jara Idrovo en que resuena la flauta del dios Pan, pasajes que rememoran la fiesta de los faunos en un cuadro de Picasso, “La alegría de vivir”. Alegría que reivindica la fulguración del instante a través del poema, de cara a la muerte, en el breve lapso que antecede a la devolución del ser al ser.

Referencias

Jara Idrovo, Efraín. *in memoriam*. Imprenta Monsalve Moreno, Cuenca, 1980.

_____. *Alguien dispone de la muerte*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1988.

_____. “Confidencias preliminares”, *El mundo de las evidencias*, en *Obra poética 1945-1998*, edición e introducción de María Augusta Vintimilla. Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1998, pp. 101-116.

“EL ALMUERZO DEL SOLITARIO” O LA COCINA DE LOS SENTIDOS*

Cristóbal Zapata

I.

En *Almuerzo del solitario* (escrito en 1974 y publicado por primera vez en 1975), Efraín Jara continúa el desarrollo de algunos temas capitales de su poesía (la confrontación entre la conciencia y el mundo; la celebración del instante frente al drama ontológico entre lo permanente y lo transitorio; la energía erótica como la gran central termoeléctrica de su escritura, etc.), Y lo hace apelando, por un lado, a un campo lexical ya trajinado por el poeta anteriormente, sea de raigambre cósmica (“relámpagos”, “rayos”, “meteoros”, “cometas”) o mineral (“piedras”, “diamantes”, “metales preciosos”), las dos fuentes capitales de su imaginario.

* Texto publicado en *Cartonpiedra*, suplemento cultural de diario *El Telégrafo*, 4 de enero de 2015, pp. 20-23. La presente es una versión editada por el autor.

Pero, por otro lado, apela, o, mejor dicho, interpela ámbitos y voces hasta entonces inéditos en su dicción poética, tomados de la vida cotidiana (doméstica), de la política (nacional e internacional); de la prensa y la sociedad, del mercado y del espectáculo.

Con estos heterogéneos ingredientes el hablante lírico va a cocer un largo poema (331 versos) cuyo relato medular se centra en la preparación del almuerzo a cargo de un hombre solo (el “viejo y roñoso amigo efraín”), que a la larga se revela como una alegoría sobre la elaboración del poema, sobre la cocina literaria. Podríamos decir que estamos ante un metapoema a fuego lento, o frente un metapoema a la parrilla.

Se trata de un soliloquio, es decir del diálogo del emisor poético consigo mismo, con su yo (que es el sentido del soliloquio y del monólogo interior, como bien lo ha visto George Steiner), en su devenir solitario (“no se es / se llega a ser el solitario”, repite en dos ocasiones).

Mientras prepara su comida, el protagonista (o locutor lírico) piensa en voz alta sobre su condición existencial desde su posición de poeta, y medita sobre las circunstancias que lo rodean, ese mundo que a pesar de ser exterior y ajeno a su intimidad, inevitablemente termina por colarse importunándolo y enojándolo:

el equipo de fútbol local puntea el campeonato
hay que crear una sobretasa sobre el agua potable
para dotar de preservativos a los arcángeles
¡a la mierda!

caprinos

caprunos

cabrones

(Sobra decir que en un texto donde la ironía y la autoironía campean, “dotar de preservativos a los arcángeles” es sin duda una acotación irónica, pues además de inverosímil, en ningún caso resultaría una consecuencia de gravar impuestos sobre el agua potable. Esta cascada de imágenes inconexas pone el anacolutu al desnudo).

La información periodística con la que trabaja Jara es sin duda sincrónica al momento de la escritura: en 1974 el Deportivo

Cuenca (“el equipo de fútbol local”) realiza una destacada campaña, y es posible que en varios pasajes de campeonato haya comandado el tablero de posiciones.

Lo mismo ocurre con la referencia al Richard Nixon (“la historia se limpia con el infeliz de Nixon”), quién el 8 de agosto de este año, tras ser inculpado en el escándalo de Watergate, dimitió de su cargo como presidente de los Estados Unidos.

Vale la pena tener en cuenta esta información, pues igual que los anuncios comerciales de la época (“compre un congelador / y lleve gratis una batidora”), y las aprensiones domésticas pequeñoburguesas (“el jueves toca cena donde los fernández / no te olvides de la píldora anticonceptiva”), es contra estas presencias incómodas e invasivas que el poeta enfila sus malhumorados dardos.

Lo importante es que el poeta se separa y se defiende de la chata y adocenada realidad para afirmar soberbia, endemoniadamente su individualidad:

todavía mi yo es mi yo
y no ceniza estéril esparcida
en el asfalto de la tercera persona del plural

II.

Frente a la costumbre y su repertorio de rituales cívicos, sociales, maritales (“olor a trapos fermentados por la rutina / ¡nunca más! / trampa de los deberes conyugales / ¡ya no más!”); contra esta realidad insuficiente y estridente, sometida al ruido de la prensa y del mercado; ante esta realidad abocada a un proceso de descomposición física y moral (“los honorables padres de la patria / padres / podres / pudrepatrias”), de cara al desordenado y caótico escenario del propio solitario (“calzoncillos y libros en el suelo”), y frente a la insoslayable temporalidad de la vida (“¿cómo es posible la existencia de dios / si el hombre está hecho para morir?”), el poeta no sólo manifiesta su disidencia de la norma y de la *doxa*, sino que encuentra tres vías de liberación y realización: la vindicación y celebración del momento; la elaboración poética y la recuperación y exaltación de los sentidos.

La celebración del momento es uno de los motivos que inaugura en el texto y que se expresan con absoluta nitidez:

¡salud deslumbramiento enceguedor del instante!
¡salud rastro del meteoro!

Apresar el momento fugitivo, meteórico; “la gloria del instante” —como diría en uno de sus primeros poemas— es una actitud vital y un *topoi* literario cuyo más antiguo y célebre antecedente es el *carpe diem* horaciano. En el río revuelto y huido de la vida ordinaria, el poeta cosecha o pesca el significado esencial de la experiencia vital, dotándola de un sentido menos precario y perentorio a través del poema.

La reflexión metapoética quizá constituya —como ya lo adelantamos, y tal cual lo ha advertido María Augusta Vintimilla— el epicentro del poema, el lugar donde este libera su energía y su significado fundamental.

Esta dimensión autorreferencial, esta autoconciencia creativa aparece en dos momentos. El primero, casi al comienzo del poema:

no de hojas arrebatadas por la tempestad
sino de fría y obstinada pasión de usurero
por los metales preciosos
están hechos el destino y la poesía

La analogía del poeta con el usurero expresa enfáticamente (en metálico) la ambición y el empeño estético del artista en su búsqueda de la excelencia o perfección expresiva. Antes que escribir al calor de la coyuntura, envuelto en el arrebatado o la borrasca emocional, la “usura artística” obtiene su ganancia o utilidad (en oro y plata) una vez que se cumple el plazo de la deuda, el tiempo del duelo.

Dicho sea de paso, esta estrategia de distanciamiento, esta poética del “interés usurario” que desdeña la escritura en caliente privilegiando en su lugar la aplicación laboriosa, cierto distanciamiento crítico, explica que más tarde Efraín Jara convierta el traumático suceso del suicidio de su hijo en el pretexto

para la experimentación poética, en su célebre *sollozo por pedro jara* (1978).

La segunda aparición del asunto metapoético es más alusiva, perifrástica, y se trama en una sucesión de imágenes de resonancias rilkeanas y barrocas:

¿cuándo nosotros
 los fugaces
con el alma chorreando confusión y oscuridad
nos decidimos por la intrépida ocupación
de pulidores de diamantes?
ah remolino de formas
desencadenado por un alfarero demente
ah peldaños resbaladizos
 y pérfidos del desvarío
pero el alarido desesperado de la perduración
pero la gran voluntad de espejo de las imágenes
el deslumbrante imperio de soles de la belleza

Aquí se concibe el trabajo poético como una labor de orfebrería, de filigrana verbal (“pulidores de diamantes”) tan próximo a la poética neobarroca (Severo Sarduy entenderá la escritura como un “trabajo de brazaje”, de amonedación, esto es, talla y labor de la moneda), pero también, un ejercicio delirante de la imaginación, como una actividad que —en función de la belleza— desquicia la lengua, perturbando, trastornando el orden, la sintaxis del mundo: “ah remolino de formas / desencadenado por un alfarero demente” (una fórmula que bien podría resumir los pliegues y repliegues propios de la retórica verbal y visual del barroco —según la ha visto Deleuze—, a cuya vocación experimental adscribe el proyecto artístico de Jara Idrovo.

En uno y otro caso el emisor lírico resalta la dimensión artesanal, manual, corporal de la escritura, y al hacerlo impregna de un sutil matiz local su definición del poeta y la poesía, pues recordemos que orfebres (joyeros) y alfareros son oficios relevantes de la tradición y memoria artesanal cuencana.

III.

Llega al fin la hora de la verdad, el momento cenital: la hora del hambre, del almuerzo. Una metonimia animal, arcaica, poderosa (“el hocico húmedo”) seguida por una imagen cuya plasticidad y violencia expresionista recuerda un cuadro de Rembrandt o de Soutine, rematada por una exclamación cómica (¿anuncio?, ¿reclamo?, ¿vallejiana?, ¿palaciana?) le sirven para introducir y nombrar la apetencia impostergable del instinto nutricional:

el hocico húmedo
torpemente certero
y feroz de los apetitos
la piedra reverberante y sin piso del hambre
el estómago como cuero de res templado
entre dos estacas
¡el almuerzo
señores
el
aaalmmuuueerrzzoo!

A partir de este momento, el poeta alterna sus meditaciones ontológicas y existenciales con el paladeo gozoso de la lengua y de lenguaje: como los alimentos y frituras que el solitario prepara, las palabras chirrían, crujen, secretan sabores y saberes diversos. El poeta pone a prueba y a punto su competencia lingüística y culinaria en la hirviente bandeja del idioma. Onomatopeyas, paronomasias, condensaciones verbales, metáforas, anáforas y anacolutos sazonan el almuerzo del solitario:

bullelalenguaenlaolla
bulledetallosdeagua
esta hambre
estambre de fuego del hambre

Para esta golosa y minuciosa descripción de los comestibles, el poeta invoca tanto su saber gastronómico como su

memoria y conocimientos literarios: su receta tiene en cuenta las instrucciones de otros ‘recetarios’ y ‘gastrónomos’ eminentes: la *Epopeya de las comidas y las bebidas de Chile* de Pablo de Rokha (1949), la “Oda a la cebolla” o “al caldillo del congrio” de Neruda (1954).

En su hermoso ensayo sobre Góngora, García Lorca dice que “un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales. Los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos y con mucha frecuencia de superponer sus sensaciones y aun disfrazar sus naturalezas”.

Resulta irrelevante comprobar si Jara Idrovo se sujeta a esta jerarquía (aunque la vista lleve la voz cantante en este texto y en el conjunto de su obra).

Lo que cuenta es que desde este universo pentacorde de los órganos sensibles, con “los aromas y sonidos de la vida”, el poeta va a conocer el significado de su peripecia personal, combinando y probando con la lengua, dándole una forma, un sabor y por añadidura un sentido a la parte cruda, insípida e inteligible de la existencia y al hacerlo, consigue lo que todo poema logrado aspira: otorgar un sentido más puro y pleno a las palabras y a las experiencias de la tribu.

Por eso, el almuerzo (o la crónica del almuerzo) es al fin y al cabo simbólico, lo que el poeta cuece en ese rodeo, en ese paseo de ida y vuelta de la conciencia al mundo y del fogón a conciencia es un rico potaje alegórico.

Esta es una alegoría sobre la cocina del poema: su infinito abanico de ingredientes (temas o motivos), sus múltiples formas de preparación, y su rendimiento virtual (la pluralidad de lecturas y sentidos que puede suscitar).

Estamos ante un poema que rinde para toda la colectividad, para toda la familia; pero también ante una alegoría sobre el uso del tiempo, sobre la administración de la soledad, dos factores que todo poeta ha de saber procurarse y gozar.

ELOGIO DE LA SIMPLE IMAGEN*

Daniela Alcívar Bellolio

¿Cuál es la naturaleza de la relación entre la realidad y la literatura, la verdadera medida en que las preocupaciones de un sujeto, sus principales temores, sus afectos más intensos, determinan las texturas y los ritmos de su producción literaria? La pregunta suele ser desestimada con demasiada facilidad. Un largo y arraigado malentendido ha automatizado nuestras estrategias de lectura en función del mito de que la literatura se reduce a sus técnicas, de que la poesía es esencialmente (o únicamente) artificio. Si se tiene en cuenta que el relato, por su parte, viene siendo hostigado, desde sus primeras manifestaciones en nuestra cultura, por otro fantasma pertinaz e igualmente reductor, el del realismo en su sentido convencional, es relativamente fácil notar que la literatura queda atrapada en una lógica binaria, en una (falsa) disyuntiva entre autonomía y heteronomía: entre el fatigoso juego de pretender que las palabras

* Texto publicado como estudio introductorio a *Perpetuum mobile* de Efraín Jara Idrovo, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2017, pp. 7-27.

y su sintaxis (por más sofisticada que sea) agota la experiencia literaria y la creencia de que la literatura representa al mundo o al sujeto, que lo padece con la pasividad del lenguaje comunicativo. Cuando esta dicotomía se traslada a la vetusta lógica de los géneros (poesía versus narración), la discusión se empobrece y estereotipa aún más.

El primer mito, de raigambre estructuralista, pretende esterilizar la composición poética, limpiarla de la impureza de la vida, se erige sobre la creencia de que, aunque es innegable que mundo y literatura están relacionados por un cierto vínculo primigenio, es necesario purgar al texto de ese nexo en beneficio de una riqueza puramente textual, basada exclusivamente en las posibilidades fónicas, formales y sintácticas de la composición por medio de tropos, contrastes y demás recursos poéticos. La escritura literaria, entonces, como investigación sobre el lenguaje que generalmente se mide con otro mito que actúa de modo normativo, el del denodado trabajo del autor sobre la lengua. La oclusión del significado, cuya importancia en poesía no puede ser sobreestimada, al servicio de la instrumentalización reductora del lenguaje sobre sí mismo. Sería posible, aquí, esbozar una genealogía mítica sobre el sujeto como autoridad que diera cuenta del punto de la historia en que olvidamos que la literatura en tanto que institución se inauguró con una inapelable impugnación de sí misma, de la negación radical de su propio ser.

El segundo mito, quizá más fácilmente identificable, forma parte del sentido común de gran parte de nuestro panorama crítico: pone el eje de la lectura de obras literarias en la capacidad de estas para reflejar, documentar, registrar o mostrar unas ciertas condiciones o datos de la realidad. Dando por hecho que la mencionada relación entre el mundo y la literatura es unidireccional, asumiendo de entrada que ese vínculo se manifiesta bajo los modos del padecimiento y no de la potencia, buscando en la literatura un reconocimiento de datos conocidos y no una

experiencia de lo ambiguo, la “superstición sociológica”⁸² de la crítica (y también de la escritura) afirma constantemente la importancia de lo contextual (tan innegable, por otra parte, tan evidente, que podríamos pensar que ya es hora de dejar de hacer énfasis excesivo sobre lo inevitable) en detrimento de lo que, diría Barthes, la literatura puede. Hay unas ciertas condiciones culturales que determinan el espacio y los límites entre los que las obras literarias han de desplegar. A esas condiciones, que proporcionan un suelo histórico, político y social para cualquier producción artística, se remite y se debe, irremediabilmente, la obra literaria. Sin embargo, es el movimiento excesivo de la literatura con respecto a ellas, su modo impugnador e interrogativo de actuar sobre esos contextos dados para excederlos y olvidarlos, es la capacidad de la literatura para habitar los límites entre lo decible y lo indecible, para llevar lo imaginario hacia cierto tipo de verdad que no se debe a contexto social alguno (una verdad más exigente que la simple adecuación a la cultura), lo que suele pasarse por alto.

Decimos (valoramos) el poder de representación de la literatura, su disponibilidad para conformarse —aun si las crítica— a las tensiones de una realidad (ideológica, cultural, social) dada, pero nada decimos de su potencia de invención, del vertiginoso poder literario de inventar una realidad improbable, esencialmente extraña, que acaso nunca se realice pero que inquieta,

⁸² El crítico argentino Alberto Giordano ha hecho una distinción cualitativa entre la ética y la moral en tanto sistema de valores trascendentes a los que la literatura se reduciría. En esta lectura de la ética, será fundamental la diferencia entre poder y padecer, es decir, entre pensar lo que la literatura padece (lo que es capaz de representar de la historia, del campo social o de cualquier otro contexto dado por fuera de ella) y pensar lo que la literatura puede más allá de su relación con el contexto, su potencia de irreductibilidad a cualquier lógica de reconocimiento. En este sentido, el autor describe las “supersticiones de la crítica”. Resumidas, son estas: 1) la superstición política: incapacidad de pensar el poder de lo inútil; 2) la superstición sociológica: incapacidad de pensar el poder de lo singular; 3) la superstición histórica: incapacidad de pensar el poder de lo inactual. Así, la interrogación sobre lo literario empezó a pasar por lo que puede, sobre los poderes de la contraefectuación como suspensión del sentido o como reconocimiento de la cuota de impersonal que existe en la práctica literaria más allá de sus evidencias discursivas. Ver Alberto Giordano, *Roland Barthes. Literatura y poder*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1995.

por su inminencia, cualquier sentido, cualquier valor establecido. Valoramos la literatura solo por sus pasiones, por la forma en que la afectan otros modos de existencia (las prácticas ideológicas, los discursos sociales, los debates culturales), y olvidamos que las pasiones son límites impuestos a la potencia de acción, que las fuerzas de padecer no son más que el devenir reactivo de las fuerzas de actuar.⁸³

Considero importante esta breve discusión en la medida en que determina, según creo, una buena parte de la historia de nuestra crítica y aun de nuestra literatura. Como todo movimiento determinado por reacciones, la genealogía de nuestra cultura literaria ha venido dirimiéndose entre el realismo autoritario de quienes entienden a la literatura como un documento y quienes exigen una estricta ausencia de significado que no es, necesariamente, el deseable desprendimiento de las ataduras de la lengua en tanto que herramienta comunicativa (ese movimiento sin el que la literatura no podría existir), sino una reducción ideológica de la escritura literaria a sus técnicas y artificios. Es rara aún una ponderación del *silencio* literario, ese espacio ambiguo que no es aún comunicación, pero se expresa en tanto que existencia en el mundo, acalla todas las certezas en que nos sostenemos y derrota la unidad y la lógica de conjunto a las que la cultura nos tiene acostumbrados. Para decirlo con Maurice Blanchot, el lenguaje literario prefigura por fin el silencio, ensaya un modo (hablado, escrito) de decir 'algo' que no aún puede decirse:

El lenguaje sería el principio por excelencia de la comunicación, en el caso de que fuésemos exclusivamente seres lógicos. Pero ni el mismo Descartes se atrevió a afirmar que todo es pensamiento, contentándose con dejar entrever que todo pensamiento es lenguaje. Realmente, el silencio existe: 'no es ni la muerte ni la palabra', existe algo que no es ni la indiferencia ni el discurso, y este algo, no transmisible por el lenguaje, es suficiente para sembrar la duda acerca de su capacidad de cumplir correctamente su misión.⁸⁴

⁸³ Alberto Giordano, *Op. Cit.*, p. 17.

⁸⁴ Maurice Blanchot, *Falsos pasos*, Pre-textos, Valencia, 1977, p. 101.

Ambas posiciones descriptas, aunque antagónicas, comparten una misma sanción cultural, es decir, normalizadora: ambas exigen que se escriba ‘bien’. La corrección es uno de los imperativos más generalizados, consensuados y esterilizantes de nuestro sentido común. El valor del ‘bien’ en literatura y en arte se convierte rápidamente en un valor moral, en un agente tranquilizador que reafirma la cultura y evita cualquier disrupción, neutralizando de este modo los poderes de discontinuidad y de interrupción, la potencia intempestiva de la literatura con respecto al paisaje homogéneo y continuo de la cultura. Blanchot de nuevo: “Ocurre que, para los amos de la cultura, escribir es siempre escribir bien, y escribir bien es, en consecuencia, hacer el bien, reconocer el bien, aunque sea en el mal, armonizar con el mundo de los valores”.⁸⁵

De modo ejemplar, en la obra del poeta Efraín Jara Idrovo (Cuenca, 1926) se ponen en juego estos dos polos del pensamiento poético y se producen intersticios por los que se cuelan espacios ambiguos, hospitalarios para lo inaudito: la trama abigarrada de la propia vida y la voluntad expresa de extraer a la poesía de cualquier dependencia con las condiciones biográficas y culturales del autor, la declaración constante del trabajo del poeta en tanto que “pulidor de diamantes”⁸⁶ que busca matizar las intrusiones conocidas y avasallantes de hechos de la propia vida en su obra, genera un movimiento que no es fácil desentrañar sin caer en los riesgos de obedecer al autor ciegamente u olvidarlo del todo. Iván Carvajal ha trabajado de modo preciso en este sentido: al leer su obra, examina los movimientos (geográficos, afectivos) del autor en una relación no causal, pero sí sutilmente dialéctica, con su obra.

Así, Carvajal establece la polaridad que tensiona la poesía de Jara Idrovo: “[...] la tensa combinación de angustia e ironía

⁸⁵ Maurice Blanchot, “Los grandes reductores”, en *La risa de los dioses*, Taurus, Madrid, 1976, p. 61.

⁸⁶ “El almuerzo del solitario”, p. X. Las metáforas del trabajo artesanal con la lengua como la del orfebre o el pulidor con su materia prima son constantes en la obra de Jara Idrovo. Como veremos, asimismo, son recurrentes pasajes de su obra en que esa imagen de desnudo y trabajo consciente se ponen en riesgo a favor de una intrusión de lo desconocido y lo inesperado en la escritura poética.

sobre la textura elegíaca de los poemas está atravesada por otras fuerzas encontradas, las cuales surgen de la polaridad entre la lengua y la urgencia expresiva del poeta [...]”.⁸⁷ Estas fuerzas encontradas pueden rastrearse en el conjunto de la obra de Jara Idrovo, en mayor o menor medida, como fuerte factor que gatilla el desarrollo de cada una de sus etapas.

Tal como lo afirma Carvajal, Jara Idrovo particulariza su labor poética (vuelve a fundarla, tras la incineración ritual de la obra de juventud) con un gesto de afirmación tajante de la propia individualidad en la medida en que actúa como mito de origen y fundación de una poética y como una suerte de autofiguración que marcará toda la producción posterior de manera manifiesta. Jara recurre a la invención de una geografía radicalmente atípica para la conformación de su mundo poético: el viaje a las islas Galápagos representa una ruptura en más de un sentido.

Si el paisaje andino es fundamental para los poetas contemporáneos a Jara Idrovo (y para las generaciones anteriores incluso con mayor énfasis), si la construcción de un origen ancestral y la expedición simbólica hacia esos orígenes fue, según Rodríguez Castelo, factor que ‘aplastó’ la lírica ecuatoriana de la generación del 50,⁸⁸ el gesto del cuencano implica un desprendimiento potente e inédito con respecto a la tradición, a su horizonte cultural y a su mundo conocido y, así también, figura una travesía fundacional: *bildungsroman* o rito de pasaje. Las Galápagos, su eterna geografía en que conviven la solidez de la roca impertérrita y el embiste abstracto del mar, siempre dispuesto al recomienzo, generan una plasticidad particular en la obra del poeta cuencano en sus diferentes etapas, desde la que figura una unidad cósmica de la materia que no se apaga jamás sino que cambia apenas de forma para dar continuidad a un universo inextinguible, hasta la amarga constatación del

⁸⁷ Iván Carvajal, “La fiesta del solitario”, en *A la zaga del animal imposible*. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX, Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, 2005, p. 202.

⁸⁸ Ver Hernán Rodríguez Castelo, “La lírica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX: panorama generacional, tendencias, temas y procedimientos”, *Cultura*. Banco Central del Ecuador, Quito, n.º 3, 1979, pp. 201-262.

fin de todo cuerpo, constante fuente de angustia y de intensidad poética para esta obra.

El viaje al archipiélago (y en él, a la isla más pequeña de las islas habitadas) constituye una “doble huida” para Jara Idrovo: una fuga de la provinciana bohemia cuencana y de la estrechez de su horizonte cultural y al mismo tiempo, en su gestualidad paradójica, un encuentro con las formas más primitivas de la naturaleza; una huida vital y a la vez extrañamente cultural pues, como señala María Augusta Vintimilla en su detallado trabajo crítico sobre la obra de Efraín Jara, el viaje del poeta, que no es a una metrópoli sino a una isla casi desierta, representa un alejamiento del mundo pero un movimiento que busca una cierta proximidad literaria en los confines del paisaje oceánico: el escaso trabajo literario de Jara Idrovo durante su estadía en la Floreana a favor de actividades primordiales de supervivencia (caza, pesca, trabajo en la tierra), su encuentro vital con los elementos de la naturaleza en unas condiciones de vida precarias, está acompañado y alimentado por unas lecturas que mucho tendrán que ver con su obra de madurez: Eliot, Rilke, Pound, entre otros.⁸⁹

Negación radical —escribe Vintimilla— de la estrecha vida en una provincia que apenas mostraba los signos de una incipiente modernización; su huida sin embargo no es a la metrópoli, no es a Nueva York o a París. Es Galápagos: la naturaleza en su estado más puro, incontaminado de lo humano, “escena planetaria del combate cósmico entre las fuerzas esenciales”. Pero hay un dato significativo: huye del mundo, pero se lleva consigo el mundo de la cultura: Rainer María Rilke, T. S. Eliot, Paul Valéry, Ezra Pound.⁹⁰

⁸⁹ Iván Carvajal ha trabajado la relación entre “El almuerzo del solitario” y “La canción de amor de Alfred J. Prufrock” (1917) de T. S. Eliot, analizando ciertos tonos similares mientras examina también las divergencias derivadas de las diferencias entre las figuras de los protagonistas de ambos poemas. Ver Iván Carvajal, *Op. Cit.*, pp. 207-213.

⁹⁰ María Augusta Vintimilla, *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1999, p. 28.

En esta doble vertiente natural y cultural, geográfica y poética, se forman algunas de las constantes formales de la obra de Efraín Jara: el choque entre mundo y conciencia, la presencia vasta del mar, la roca y las variantes semánticas de la isla, la evidencia omnipresente de la muerte y su lazo oscuro con el amor y con la carne, la avasalladora subjetividad de la voz poética que se despliega sobre el mundo para declarar una “anarquista, y aún narcisista”⁹¹ afirmación de su individualidad que otorga existencia material a lo exterior.

En un inicio la mirada se pasea por un universo en constante recomienzo, en el que la materia no se pierde, en que la unidad es aún posible, incluso en la dispersión:

No hay extinción. Tal vez seamos sólo
chispas de frenesí de un sueño vano,
que no admite ni duración falaz,
ni la inutilidad de los residuos...⁹²

Estos versos finales de “Vida interior del árbol”, donde antes hemos leído la posibilidad de la realización en la dispersión (“Más dispersión es aún la semilla, / para la que cumplirse, es disgregarse...”), guardan todavía un sentido de lo cósmico en tanto que ordenamiento de un universo lleno de significación. Los ciclos de la naturaleza, así como los del hombre, se completan y se contemplan de modo armónico y, aunque el destino final de todo cuanto existe es la muerte y el esparcimiento inconsciente, existe una especie de plenitud impersonal que aquietta las turbulencias que la certeza de la desaparición podría provocar. Hay una mirada gozosa de lo pleno, de lo sucesivo, y en la constatación de la heterogeneidad inabarcable de los elementos del mundo, la certeza de la existencia del todo independientemente del sujeto constituye una aceptación plácida, melancólica pero serena de la propia caducidad. Esa es la interacción con lo real que se siente en una etapa inicial de *El mundo de las evidencias*, donde son las evidencias precisamente, la concreta

⁹¹ Iván Carvajal, *Op. Cit.*, p. 202.

⁹² Efraín Jara Idrovo, “Vida interior del árbol”, p. 45.

materialidad de cuanto rodea a la voz poética, lo que otorga cuerpo y sentido a la escritura:

Si tengo que extinguirme, ¡sea aquí!,
que nada hay más hermoso
que la muerte elabore
con la cal de mis huesos
el penetrante olor de las retamas.⁹³

Este tono irá mutando paulatinamente en un movimiento de repliegue hacia el sujeto para hacerse de un solipsismo cada vez más acentuado, aunque no exento de titubeos. En poemas notables como “Ulises y las sirenas”, “Advertencia” e incluso “Balada de la hija y las profundas evidencias”, ya puede notarse este giro hacia el Yo que configura y resume el mundo:

Navegando, viviendo,
el puerto que te espera
es tu rostro pendido del día en que zarpaste.
Fuera de ti no hay puerto.
Tu viaje es un retorno.
La espuma de la orilla sólo en ti se prosterna.
Tú no miras, Ulises.
Cuando miras, sorprendes
tu soledad volviendo a su propia constancia.
Formas vanas, reflejos:
olas, rocas, gaviotas.
Mundo es lo que te sobra y escapa por tus ojos.
¡Pon cera en tus oídos!
Las sirenas te llaman.
Fuera de ti no hay muelles, ni arena, ni evidencia.⁹⁴

Entre la materia pura (las evidencias) y la subjetividad absoluta: de la plácida certeza de que todo retorna y se transforma,

⁹³ Efraín Jara Idrovo, “Poema del regreso”, p. 53.

⁹⁴ Efraín Jara Idrovo, “Ulises y las sirenas”, p. 63.

de que nada se pierde, a la constatación de que todo cuanto existe es ajeno, pues, aunque nace y muere en la mirada del poeta, éste, con más énfasis incluso que el mundo que crea va hacia la muerte: “no vemos: / recogemos fragmentos de nuestro ser, / migajas del propio extinguiamiento...”⁹⁵ ¿Qué hay que pueda escapar de este binarismo entre la continuidad cósmica, la fuerza de la vida brillando en la disgregación germinativa, y la desesperanza de la proximidad de todo fin? ¿Qué entre la “Plenitud del polen”, la “Integración de la nube”, esos rescoldos de plenitud heredados de Carrera Andrade y la “Amarga condición”, la “Nostalgia del presente”? ¿Podría quizá aparecer en ese intersticio la cotidianidad del solitario, su simple almuerzo, como espacio para la fulguración de un tiempo anacrónico, que no se juegue exclusivamente entre los grandes hitos temporales de la existencia?

Si la “restitución del orden cósmico” que ensayaba la primera poesía de Jara Idrovo como remedio para la “nostalgia moderna”,⁹⁶ producto de la ruptura entre el lenguaje y el mundo y la pérdida de la unidad del universo que marcó cosmovisiones más homogéneas, fracasa en su voluntad de restablecer una comunión total que aplaque la muerte de todo, la torsión hacia la destrucción de la objetualidad y la constatación de la dispersión será una respuesta —pero no la definitiva—. El texto del mundo (traducido por el poema al lenguaje humano), tras ser rasgado por el advenimiento de la muerte, deja un paisaje desolado que, sin embargo, como señala Iván Carvajal, es agrietado por destellos de fuerza vital que se expresan en algunos de los poemas más extraordinarios de Jara Idrovo:

[...] esta consciente subordinación de la agonía interior a la ley de la lengua no es del todo manifiesta en los dos poemas largos que anteceden a los últimamente citados. En “Año-ranza y acto de amor” y en “El almuerzo del solitario”, por el contrario, el artificio —la repetición, sobre todo la aliteración, más que la combinatoria o las variaciones seriales— se

⁹⁵ Efraín Jara Idrovo, “Advertencia”, p. 65.

⁹⁶ María Augusta Vintimilla, *Op. Cit.*, p. 37

somete más bien al ritmo expansivo y al impulso dionisiaco de la escritura poética.⁹⁷

La subordinación señalada por Carvajal tiene lugar en el período de *sollozo por pedro jara e in memoriam*, es decir, frente a pérdidas irremediables y profundamente lacerantes: el suicidio del hijo y la muerte del amigo. De acuerdo con las tendencias de la época, la lingüística estructural (que Jara Idrovo investigó y enseñó en el ámbito universitario) marcó poderosamente la escritura del autor y lo llevó a experimentar con la composición lingüística con el fin de indagar en las posibilidades combinatorias y la tan apreciada polisemia. En este sentido, Jara Idrovo sometió los embistes del dolor vital a la estructura de la lengua, obedeciendo el credo estructuralista que subyuga los impulsos vitales a las regulaciones de la lengua y las posibilidades que surgen de la experimentación con ellas.

Hoy, quizá, nos conviene mirar un poco irónicamente estas pretensiones (recordemos que algunos de los puntos más altos de la obra poética de Efraín Jara están teñidos de una ironía que desgarrar los programas conceptuales exteriores y previos al poema). Si leemos los “Propósitos e instrucciones de lectura” que preceden al *sollozo* notaremos forzosamente que la “libertad” que el autor quiere otorgarle a su lector mediante la interrogación de la lectura convencional (“manifestada en la pasiva servidumbre al despliegue del texto”⁹⁸) está fuertemente limitada por un esquematismo que se muestra sobre todo en la categorización de las lecturas “(A) lectura convencional; B) Lectura sintagmática; C) Lectura paradigmática”⁹⁹.

Si para la semántica estructural, y tal como lo indica el propio Jara Idrovo en estas instrucciones, una lengua es un sistema convencional comunicativo, es decir, un sistema para transmitir mensajes convencionalmente codificados, y si esta

⁹⁷ Iván Carvajal, *Op. Cit.*, p. 204.

⁹⁸ Ver Efraín Jara Idrovo, “Propósitos e instrucciones de lectura”, p. 129.

⁹⁹ Esta práctica de dar instrucciones al modo de claves para enriquecer la lectura de un texto, aunque curiosa, no es inédita: el caso paradigmático de *Rayuela* de Julio Cortázar precede al *sollozo* con una década y media.

ideología formal y estética asume que es la polisemia, la pluralidad de sentidos, lo que otorga riqueza al texto poético; es natural esperar que una combinatoria lo más compleja posible de las unidades sintácticas del mismo optimicen la posibilidad de producción de sentidos. Es esta la intención del autor que monitorea al poema desde el lugar privilegiado del prólogo, preconizada, sin embargo, en supuesto detrimento de la autoridad del sujeto que escribe. Esta riqueza semántica, de todos modos, es limitada, literalmente cuantificable: “Movilidad controlada’, entiéndase bien —advierte Jara Idrovo—, ya que el poema, si bien admite una posibilidad ilimitada de lecturas, presenta un carácter aleatorio restringido y, por lo mismo, no admite otras ni todas las lecturas”.¹⁰⁰

Quizá convendría en este punto recordar el sentido que le da Jorge Luis Borges a la inocencia del lector. La primera forma de lectura que nombra Efraín Jara en estas instrucciones, la convencional, está destinada al “lector inocente”, según la terminología con que Dámaso Alonso designa al “lector común”. Borges, que tan comúnmente suele ser catalogado de erudito, en sus *Nueve ensayos dantescos*, establece de entrada un deseo: “Creo que si pudiéramos leerlo con inocencia [se refiere a poema de Dante] (pero esa felicidad nos está vedada), lo universal no sería lo primero que notaríamos y mucho menos lo sublime o grandioso. Mucho antes notaríamos, creo, otros caracteres menos abrumadores y hartos más deleitables [...]”.¹⁰¹

Al valor moral de la sapiencia o la solvencia cultural como requisitos para una buena lectura (más informada, más autorizada), se opone la potencia ética de la inocencia que habilitaría una experiencia gozosa de la literatura (y, en el caso al que se refiere Borges, de nada menos que de la *Divina comedia*, paradigma de obra inseparable de su panteón de sabios) que, teniendo en el horizonte los saberes acumulados que definen

¹⁰⁰ Efraín Jara Idrovo, “Propósitos e instrucciones de lectura”, p. 129.

¹⁰¹ Jorge Luis Borges, “Prólogo” a *Nueve ensayos dantescos*, en *Obras completas*, tomo 3, Emecé, Buenos Aires, 2005, p. 375. Una lectura extendida de la inocencia como ética de lectura en la escritura ensayística de Borges puede encontrarse en Alberto Giordano, “Borges y la ética del lector inocente”, *Modos del ensayo*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2005.

y limitan las significaciones de la obra, abre un espacio para la experiencia del detalle, de la anomalía, del recuerdo, un lugar para el encuentro que neutralice, al menos por un momento, la operación automática de reconocimiento de grandes ciclos, motivos y guiños eruditos.¹⁰²

El breve excursu borgeano procura una operación deconstructiva de los presupuestos con los que solemos leer (regidos por los mandatos morales de la competencia) es, al menos, deseable como modo de ir al encuentro de un poema complejo y multifacético como el *sollozo por pedro jara*. Pero, sobre todo, busca abrir un espacio de posibilidad para la resignificación de lo que podemos entender en él por sentido, forma y experiencia.

Quiero decir que también a la clara evidencia de que la poesía debe desprenderse del yugo del significado (y de que toda literatura debe liberarse del mito de las intenciones y programas autorales) hay que aplicarle un matiz que rebase la simple (la limitada) noción de polisemia. Más que tener múltiples significados, la palabra poética tiene un sentido neutro, impersonal, “íntimamente ajeno” (Blanchot). No se trataría tanto de decir muchas cosas con el lenguaje, de multiplicar significados (sueño dilecto de la semiología que le arranca al mundo su posibilidad de no significar), sino de buscar en las palabras los modos de aparición de lo indecible. No modular un dolor inaudito con el trabajo tesonero con el lenguaje para domesticarlo, sino poner a prueba (siempre de cara al fracaso) los límites del sentido lingüístico para hacer vibrar en esos límites, más allá del significado, la imagen de ese dolor. La imagen: a-sintáctica, muda, soberana, indecible. María Augusta Vintimilla lo dice en un momento de su estudio, casi en contra del credo expreso de Jara Idrovo: “Las palabras dicen siempre otra cosa y la escritura

¹⁰² Remito a la *Ética* de Spinoza para la discusión sobre la diferencia entre la moral en tanto que sistema de valores trascendentes que definen una estructura de valoración ajena al acontecimiento, es decir, debido a las categorías intangibles e inmutables en su principio esencial, de *bien y mal*, y la ética como afirmación de la potencia de lo que es, la diferencia entre *lo bueno y lo malo* en términos de su capacidad para aumentar o disminuir la potencia de lo existente para actuar. Dos libros imprescindibles para la actualización de esta discusión son *Spinoza: Filosofía práctica*, Tusquets, Buenos Aires, 2006, y *En medio de Spinoza*, Cactus, Buenos Aires, 2008, ambos de Gilles Deleuze.

poética intenta abrir ese vacío, esa desgarradura, para el advenimiento de lo indecible.¹⁰³

Es necesario hacer convivir las posibilidades dadas por el autor del *sollozo* (las lecturas paradigmática y sintagmática pero, también, la “inocente”), explorar sus posibilidades combinatorias y la riqueza de sus múltiples significados y sentidos, sin por eso despojar al texto de su sentido primero, inapelable, poderoso en su mudez: el del *sollozo*. En el relato que hace el poema, la imagen del hijo, pedro piedra, pedro roca fundacional de la vida, pasa de la solidez inmutable a desintegración de la espuma. Es la historia de una caída y la condición del padre de testigo de esa caída, de ese desvanecimiento, de esa disgregación que no puede hacer sentido en un posible retorno o en una nueva integración con los elementos. Es un puro gasto material sin ganancia.

El poema (y sus instrucciones previas) muestra un frontis sólido, riguroso, multiplicador de sentidos, pero, así, manifiesta una resistencia (una estrategia represiva clásica) a ese núcleo de indeterminación que no puede ser dicho. Y así también, hace manifiesto el carácter de interrogación infinita que fue, para los románticos del círculo de Jena, lo propio de la literatura. Para el primer romanticismo alemán, el absoluto literario tiene su base en una concepción de la literatura no alienada del saber sobre sí misma y, al mismo tiempo, resistente a la reducción cultural de sus potencias, un saber en acto de lo que la literatura puede, de la afirmación de lo indeterminado como fuerza creadora.¹⁰⁴ Aquí la figura fundamental es la de la ironía en tanto que forma paradójica en la que el lenguaje se repliega reflexivamente sobre sí mismo y se abre, a la vez, a la radicalidad de lo caótico: de nuevo, se trata de a obstinación de decir lo que excede a las palabras con las armas insuficientes del discurso; una diligencia del lenguaje empeñado en figurar lo que traspasa sus límites y pone a prueba la lógica de la discursividad para inducir la experiencia instantánea de un saber otro, el de los encuentros azarosos.

¹⁰³ María Augusta Vintimilla, *Op. Cit.*, p. 109.

¹⁰⁴ Ver Jean-Luc Nancy y Phillipe Lacoue-Labarthe, *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.

la indeclinable convicción de que la poesía
únicamente imprime su pisada indeleble
ahí donde la mezquina
eficacia del pensamiento

cede la iniciativa¹⁰⁷

Vuelvo a una pregunta formulada anteriormente y que quedó sin respuesta: ¿Qué hay que pueda escapar de este binarismo entre la continuidad cósmica, la fuerza de la vida brillando en la disgregación germinativa, y la desesperanza de la proximidad de todo fin? ¿Y entre el desnudamiento del significado a favor de la poesía por la vía de la polisemia y el juego de palabras y la burda adjudicación de los sentidos del texto a las experiencias biográficas del autor, es decir entre el dogma del artificio y el del realismo, disyuntiva planteada en un inicio en este prólogo? Una respuesta podría quizá ensayarse en cierto tipo de tiempo heterogéneo que aparece irregularmente (anacrónicamente) a lo largo de gran parte de la obra de Jara Idrovo. El tiempo del eros, pero también de la cotidianidad, esos lapsos laterales, por fuera de los grandes ciclos vitales (los ciclos privilegiados del nacimiento u origen y la muerte), figuran una fuerza vital intempestiva que desarma esas series significativas que, aun desde la constatación del sinsentido de la existencia, otorgan sentido al poema.

Son lugares singulares, perforaciones en el paisaje desolador de la existencia o en la superficie exuberante del eterno retorno; mínimos lapsos de intempestividad que afirman la vida cuando el tema es la muerte, o postulan tercamente la alegría (que no es moral, que no es felicidad, sino ética afirmativa de lo que es) en el almuerzo desilusionado del solitario. En *in memoriam* leemos:

sabía que la muerte me puso el ojo
desde la primera vez
que pronuncié la palabra ausencia
y que más que buscarle sentido a la vida
había que furiosamente acrecentarla

¹⁰⁷ Efraín Jara Idrovo, *Alguien dispone de su muerte*, p. 173.

así
con certeza
con pasión
con alegría¹⁰⁸

Y en “El almuerzo del solitario” el sujeto se reconoce “maniatado en el torrente de la duración”, y aun se increpa con ironía, “así te quise ver / viejo y roñoso amigo efraín / piedra confundida / entre el estruendo de piedras de la desesperación”.¹⁰⁹ Sin embargo, hay algo en el ritmo galopante del poema, en la composición de la escena cotidiana, en la preparación del almuerzo que, pese a todo, vuelve a afirmar su potencia de ser: no porque el poema descubra, de pronto, un costado amable a lo que desdeña, no por haber hallado una vía de continuidad en la finitud indolente de la existencia, no para aplacar los recuerdos amargos (“tanta presunción de follajes ya envilecidos / por la dorada lepra del otoño”) ni para matizar las aversiones presentes (“olor a trapos fermentados por la rutina / ¡nunca más! / trampa de los deberes conyugales / ¡ya no más!”), sino, simplemente, gozosamente, para constatar el diáfano e insondable misterio de lo que es, y el modo en que eso turba todas las certezas, incluso las de la soledad y la muerte:

siniestramente hermoso es
e indómito
quien puso a blanquear sus huesos
bajo el deslumbramiento de cuchillos de la intemperie
quien por nada tener
todo lo acepta reconocido
todo lo pone a incandescer junto a su corazón
y todo exalta
y desborda
pero al peso dorado de fruto de la plenitud
sólo llegamos por la renuncia

¹⁰⁸ *Ibid.*, “Inventario de sombras”, p. 155.

¹⁰⁹ *Ibid.*, “El almuerzo del solitario”, p. 93.

como a la cantera de rayos de la pureza
por lo augusto de la desnudez

En *Alguien dispone de su muerte* la cercanía del fin se parece al día siguiente de una fiesta; en el paisaje decadente que el tiempo posterior a la algarabía impone, queda sin embargo el sujeto solitario, testigo atemperado de la ominosa mancha de vino sobre el mantel: lo extraño y lo familiar siempre prefiguran la experiencia imposible de la muerte pero, siempre también, mientras aún la mirada se empecina y se regodea en ese tiempo ajeno, extraño pero intransferible, en que se adivina la muerte:

un hombre
 que al barajar las cartas
el azar le impuso un nombre
 efraín jara
se prepara para la final partida de dados
 anfitrión solitario
 un tanto ebrio todavía
contempla a la madrugada los restos del ágape
ceniceros repletos
 sillas derribadas
 copas rotas o a medio vaciar
hay una ominosa mancha de vino
en la blancura del mantel
 como desolladura
en la espalda adorable de una mujer

El tiempo-rapto del encuentro sexual funciona en este mismo sentido, aunque los ritmos difieran. Este tiempo muerto (por su exclusión soberana con respecto a los grandes ciclos, los que le dan sentido a la vida aun quitándose), día entero o instante, escapan a la dialéctica nacimiento-muerte, continuidad-desaparición, en la medida en que dibujan una virtualidad que no puede ser contenida en las grandes parcelas de la existencia: “En tus laberintos de avidéz y fuego / se resuelven las contradicciones: / la cornamenta sombría de la fatalidad se pudre

bajo las rosas / y el hombre reconoce en la tortura su cuota de paraíso...”¹¹⁰

La propuesta ha sido, pues, la de indagar entre los grandes bloques de sentido (brillantemente determinados por los críticos que han dedicado trabajos más extensos y rigurosos al gran poeta cuencano) en busca de sus inasibles lapsos de indeterminación. A la pregunta “¿hay algo más que roer el hueso del tiempo / bajo el silencio de las estrellas?”¹¹¹, no responder con la misma moneda de fatalidad —pero tampoco con ningún optimismo cósmico—. La mejor respuesta de esta obra *in perpetuum mobile* no se resume en ningún gran acontecimiento sino apenas en unas imágenes en continua fuga. Porque son sencillas, porque no responden nada (ni a nada), las imágenes de un almuerzo a solas o las de un final de fiesta, el simple panorama de una cama sin tender como metáfora de la vida que se obstina pese a todo, que se obstinará, siempre, hasta el límite en que vibre finalmente su extinción y toda palabra quede abolida, son el sustrato más material —más perdurable— de los sesenta años de trabajo poético que aquí se celebran.

Referencias

Blanchot, Maurice. *Falsos pasos*. Pre-textos, Valencia, 1977.

_____. *La risa de los dioses*, Taurus, Madrid, 1976.

Borges, Jorge Luis. “Nueve ensayos dantescos”, en *Obras completas*, tomo 3, Emecé, Buenos Aires, 2005.

Carvajal, Iván. “La fiesta del solitario”, en *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, 2005, pp. 193-215.

¹¹⁰ *Ibid.*, “Añoranza y acto de amor”, p. 85.

¹¹¹ *Ibid.*, “El almuerzo del solitario”, p. 93.

Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*, Tusquets, Buenos Aires, 2006.

_____. *En medio de Spinoza*, Cactus, Buenos Aires, 2008.

Giordano, Alberto. *Roland Barthes. Literatura y poder*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1995.

_____. “Borges y la ética del lector inocente”, *Modos del ensayo*, Beatriz Viterbo, Rosario, 2005.

Jara Idrovo, Efraín. *in memoriam*. Imprenta Monsalve Moreno, Cuenca, 1980.

_____. *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.

_____. *El mundo de las evidencias*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1980.

_____. *Alguien dispone de su muerte*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1988.

Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J-L. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012.

Rodríguez Castelo, Hernán. “La lírica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX: panorama generacional, tendencias, temas y procedimientos”. En *Cultura*. Banco Central del Ecuador, Quito, n.º 3, 1979, pp. 201-262.

Vintimilla, María Augusta. *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*. Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1999.

TROPPO MARE: CARTAS DESDE GALÁPAGOS*

Bernardita Maldonado

“se apresta a verse en las islas cara a cara con la muerte
y darle un abrazote confianzudo” (Efraín Jara Idrovo)

“Tú escribes la tinta se está acabando y el mar”
(Yorgos Seferis)

Hacer pública hoy la correspondencia del poeta Efraín Jara Idrovo responde a una necesidad profundamente literaria. El criterio fundamental que guía esta edición es abordar la complejidad de las relaciones entre la escritura funcional, como es la carta, y los textos cuya intención es explícitamente literaria, especialmente en el *sollozo por pedro jara*, poema en el que la isla es un condensador semiótico, cuyas raíces y sustratos

* Texto publicado como estudio introductorio a *Una soledad volcánica. Cartas desde Galápagos*, de Efraín Jara Idrovo, Gráficas Iberia, Quito, 2021. Existe una versión digital y reducida en *Monda & lironda*, revista digital de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 2022. Disponible en: <https://mondalironda.cceazuay.gob.ec/2022/03/30/tropo-mare/>

permanecen en esta correspondencia. Las cartas escritas por Efraín Jara Idrovo permiten al lector ser testigo desde el interior de algunos de los instantes claves de su poesía, compartir con él las estratificaciones o palimpsestos de su escritura, acercarse a la génesis de sus obras, además de que hacen posible ubicar con mayor precisión ciertos eventos de su vida. Las cartas son una crónica de sus itinerarios, especialmente de su autoexilio en las Galápagos, hecho fundamental en su vida y en su obra.

Las cartas —una forma modesta al alcance de todos— rompen los silencios y anulan las distancias para entrar en otros espacios y en otro tiempo, reveladores de la doble habilidad del poeta cuencano para recordar el pasado y desear el futuro. Son cartas llenas de literariedad, en las que existe un claro predominio de la función poética del lenguaje sobre lo referencial. Textos que se superponen en aspectos estilísticos, temáticos o filosóficos de su obra literaria.

La escritura epistolar tiene un objetivo funcional: principalmente, mantener los vínculos con sus seres amados, a quienes rememora: “A cada instante precisaba de tu imagen, debía refugiarme en el recuerdo de los bellos días en común, cuando los acontecimientos penosos eran compartidos con resolución y vuelto sobre llevaderos por el mutuo apoyo que nuestras vidas se brindaban”¹¹², pero no deja de ofrecer aspectos extraordinariamente interesantes para lectores, investigadores, biógrafos e historiadores, para quienes la edición de estas cartas constituye una herramienta y un material de trabajo para redescubrir en su conjunto la singular creación del poeta cuencano.

Aquí se pone en evidencia que para Jara no existía la división poeta–hombre. Él todo lo vive hondamente, el hombre que escribe, el hombre que pesca, el hombre que zurce su ropa, el hombre que enseña a sumar con cangrejos, el hijo que hace cómplice a su madre del sentimiento del tiempo, el hombre enamorado de Atala, la madre de sus hijos, el juez, el amigo que intercede para evitar el despojamiento de un hombre de su pequeño patrimonio. Si la poesía es una forma de estar en el

¹¹² Carta a Atala, isla San Cristóbal, 1957.

mundo, un poeta verdadero no deja de serlo ni cuando ejecuta las labores más humildes.

Contrariamente a las identidades epistolares o también a las de algunos escritores quienes, al escribir una carta, solo se descubren a sí mismos, Jara descubre a la humanidad y este descubrimiento surge por dos aspectos relevantes, que caracterizan esta correspondencia: la trascendencia de la geografía y el sentimiento del tiempo, que fluye indiferente a los seres, a las vidas o a las piedras a las que la intemperie da forma. El tiempo oscila entre continuidad y pausa; hacerse un lugar, ser viajero de ese tránsito es una condición de la poesía, independientemente de su formato, de ahí la riqueza de estas cartas, que dan cuenta de un desplazamiento, es decir, viven y reviven los fragmentos de un itinerario y cuentan el tiempo de otro modo: “El tiempo se medía por el lapso que demoraban las cicatrices en desvanecerse”.¹¹³

También da cuenta de una fascinación inmensa, su escritura es la respuesta al deseo de “dar lugar” al asombro del que nace, de modo que se desplaza en un tránsito, en el que transcurren y convergen tiempo y espacio, un tránsito de tensiones y remansos buscando la expresión que diga el imposible instante de las cosas que ya fueron, de lo perdido irrevocablemente, el secreto de las piedras y las cosas mudas, el pulso del erizo, el trazo de una débil nube en el que “la golondrina inscribe su rúbrica”, que quizá se perenniza en la eternidad de un día, que es lo que el poeta manifiesta a su madre: “Porque tú y yo sabemos que cada día resume la totalidad de la existencia”.¹¹⁴ Una existencia que trae ecos de sucesos anteriores al diluvio, pero que también se proyectan al futuro. Ciertamente la obra de Jara Idrovo, más allá del tiempo y del lugar vividos, es evidencia del trabajo amoroso, es la escucha sobrecogida de los vientos que agitan un paisaje interior.

Los desplazamientos del poeta Jara Idrovo estuvieron marcados por aquellas experiencias, que solo la poesía puede cobijar, experiencias de la escritura en plena vida, en plena

¹¹³ Carta a Eugenio, isla Floreana, 1955.

¹¹⁴ Carta a su madre, Floreana, 1955.

intemperie, para dar cuenta del mundo, desde los ábsides, las rocas, la espuma, en la geografía descubierta paso a paso, por secuencias, como el movimiento de la escritura: de una palabra a otra, de una estrofa a otra, de una estructura a otra y así hasta el infinito —no en vano el poeta cuencano es llamado el poeta de la estructura infinita—. En es esta fluctuación que se origina el descubrimiento de otros espacios y consiguientemente de otras formas de percibir y relacionarse con esa espacialidad y ese tiempo que discurre de forma distinta al espacio peninsular.

Los parámetros geográficos–espaciales, de estas cartas trascienden su referencia explícita y permiten la apreciación de los hechos literarios. Esta referencia del lugar multiplica todas las inferencias de la cultura geográfica del lector, presente en las noticias sobre el autor, en las que ocupa un lugar predominante la correspondencia, que no deja de ser un hecho literario, pues en las cartas, ciertos actos de la vida de un escritor, aparentemente insignificantes, son la exposición o prefacio más claro de su obras:

Tal sucede cuando salgo a recorrer la costa y encuentro entre las rocas de la orilla un fragmento de coral de forma caprichosa, una estrella de mar, un bello caparazón de erizo que el agua depositó solícitamente sin despedazarlo, pese a su fragilidad. O, simplemente, cuando después de la larga jornada por la lava de Playa Prieta nos congregamos con los niños de la escuela en torno a una fogata a cocinar los grandes cangrejos, recogidos durante el paseo.¹¹⁵

El espacio de la carta

Las cartas marcan un punto convergente en la territorialización y en la temporalidad de la lírica ecuatoriana. La escritura de Jara Idrovo, sin lugar a duda, constituye la gran renovación formal y en algunos aspectos también temática de nuestra poesía. Configura un giro en la orientación o desorientación literaria, que había constituido una horizontalidad de una poética buscadora

¹¹⁵ *Ibid.*

del realismo *a priori*, pero negadora de la realidad del propio lenguaje en la que ahonda Jara Idrovo.

La obra lírica del poeta cuencano constituye un movimiento generador del primer vínculo entre las islas y la tierra firme, entre un afuera y un adentro; donde lo vivo necesita algo de lo muerto, la distancia de la cercanía, el presente del devenir y del pasado. La carta como el poema son la escalera para descender al sótano de la memoria colectiva e individual.

Ningún desplazamiento, ningún movimiento ocurre sin un punto de partida. En 1954 el poeta decide un autoexilio a las Galápagos y, aunque muchas veces haya declarado que este autoexilio fue una huida de la bohemia y del alcoholismo que lo estaban arrastrando, parece no más verdadera, pero sí una explicación casi olvidada por el autor, la que expone en una de sus cartas:

Me contenté con escuchar lo genuino, profundo de mi naturaleza, con la seguridad de que este viaje a las Galápagos, anhelado desde mi adolescencia, se realizaría tarde o temprano si era importante (en el sentido de necesario) para alcanzar la plenitud de mi ser. Si vivo y trabajo duramente aquí no es porque haya perseguido la mera satisfacción de una curiosidad o ansia de aventura. Es porque tales momentos exigen ámbito propicio y mi espíritu al rebasar su propio nivel precisaba esta atmósfera para su desbordamiento. Si esto es así —y no lo dudo— únicamente me resta esperar. Lo demás tiene que advenirme como una dádiva.¹¹⁶

Jara mueve el escenario del territorio continental de Ecuador a uno definitivamente diferente, las islas (tierra de mar). Entre estos dos paisajes confluye la experiencia del autor, la comprensión geográfica y política que incluye al hombre de las islas o al hombre aislado, y la experimentación intelectual y ontológica que resulta del intercambio del ser humano con el paisaje insular. Dicho de otro modo, la territorialización del texto literario.

¹¹⁶ Carta a Eugenio, Floreana, 1955.

La literatura precisa lugares de enunciación. En el caso de la producción ecuatoriana, se ha utilizado el territorio para explorar la riqueza de una geografía, que no deja de constituirse en materia de la expresión literaria. Se ha apropiado de lugares, espacios, de fronteras, de elementos urbanos y paisajísticos, concretamente la mayor parte de la literatura ecuatoriana tiene un cariz continental y marcadamente urbano. En este sentido, el poeta cuencano traza un inusual itinerario, rebasa cualquier realismo simplista desde una percepción profunda y universal del hombre, en la que los lugares geográficos y los espacios culturizados articulan un eje del mundo desde donde el poeta sitúa a los hombres y a las cosas como elementos encontrados más allá de su ausencia y permanencia.

La introducción del espacio visual del archipiélago, de los elementos paisajísticos dentro de los textos hace que las cartas sean un verdadero dispositivo geográfico:

La sobrecogedora soledad, el raro aspecto lunar de las llanuras de escorias salpicadas de conos volcánicos, la manse dumbre de los animales y, de modo especial, por la sutilísima bruma que las envuelve y recata”.¹¹⁷

Esta espacialidad es la que otorga la riqueza semántica a la correspondencia y a la poesía de Jara Idrovo, en la que también la vivencia del tiempo cumple una función primordial; vivencia resignificada por las especiales características de la flora del archipiélago que captaron la total atención del poeta:

las Galápagos como de islas desparramadas al margen del tiempo, donde plantas y animales moldearon su ser con extraño desconocimiento del ritmo de progresión de la naturaleza (...). Pero en las Galápagos la vida alcanzó únicamente los peldaños iniciales. Las primitivas especies (quelonios y reptiles), olorosos todavía a sal y agitación, quiero decir a agua, su elemento de origen, persistieron e imperaron en las islas en virtud del aislamiento impuesto por el océano.¹¹⁸

¹¹⁷ Carta a Pepe, isla San Cristóbal, 1957.

¹¹⁸ *Ibid.*

La metáfora del mar y el viaje

La metáfora del mar y del viaje tiene sus raíces en los orígenes de la lírica, en el mundo órfico y homérico. Lejos de ser una moda, su éxito se debe a la coincidencia de tres caracteres en un sistema de pensamiento basado en la analogía: el excepcional potencial evocador del mar, la búsqueda ontológica o metafísica emprendida por muchos poetas y el trabajo de escritura que da cuenta de esas búsquedas y esos encuentros.

El viaje se convierte en una metáfora de la creación poética, en la cual la historia del hombre se mezcla con la del lugar, la del caminante que paso a paso descubre los espacios con la configuración de ese nuevo lugar del que él es ya parte esencial. Su obra poética desterritorializada en la república de la belleza no tiene más límites que la de la imaginación del autor, que a su vez activa la imaginación del lector. Los archipiélagos nos proveen de una ruta necesaria para una partida hacia un adentramiento en lo desconocido, ya que las islas son microsistemas al margen, poseedoras de una inabarcable riqueza y diversidad geográfica y paisajística.

El mundo es una red de fibras orgánicamente atadas, liadas por combates, la isla particularmente es el combate de la tierra contra las aguas y también su victoria definitiva, en la que todo está en pie: el ígneo mundo de la lava, los minerales, los hombres, el de los dioses, los animales, las plantas, los elementos, el bien, el mal, la vida, la muerte, todo eso se sedimenta en los anegados corazones de los seres para perderse y renacer después. El trabajo de Jara Idrovo refleja sobre todo la búsqueda de lo absoluto y, en ese sentido, las islas son las proveedoras de la ruta necesaria para una partida hacia un ahondamiento en lo desconocido.

La isla llama y seduce desde tiempos antiguos. ¿Quién no ha sentido la llamada sugestiva y fascinadora de las islas especialmente si proviene de una pequeña ciudad andina? ¿Cómo se imagina uno el mar antes de verlo la primera vez y cómo se puede describir ese inacabado asombro?

La isla es patrimonio del viajero, del descubridor. La Ítaca de Homero funda un extraordinario imaginario, la isla también

ha sido colonia penitenciaria y lugar de exterminio —conviene recordarlo— espacio oclusivo, carcelario, lugar punitivo que el poeta Jara Idrovo conoció desde su interior, ya que tuvo una vivencia con esa atmósfera cerrada y punitiva: “Conocí de cerca la historia de los bucaneros que habitaron en las cuevas de Floreana; fui parte (como Juez, en 1959) de la disolución de la Colonia Penal de Isabela”.¹¹⁹

Antes de que los viajes aéreos nos acerquen al archipiélago, la poesía de Jara Idrovo ya nos condujo a él. El espacio insular y su imaginario mantiene su significación simbólica, especialmente en aquellas islas que por su dimensión permiten una apropiación sensible y que dan lugar a un rico y trascendente imaginario poético, que constituye una especie de eje axial que se sustenta en tres ejes como son las islas, el mar y el exilio.

En la obra del autor cuencano, las islas son el centro de un diálogo tierra-mar, roca-molusco, arena-espuma, pájaros-peces y tienen una presencia fundamental las grandes rocas, las grutas, los ábsides naturales de obsidiana como emblemas de la finitud del hombre, las hojas frágiles que remiten a la temporalidad de la vida. Todos los elementos se convierten en una metáfora natural de la vida y la muerte. La isla y la vida en ellas, tanto como su evocación, son una evocación del mundo no exenta de un sentido celebrador de la existencia, de manera que desde la utilización de los sencillos elementos naturales del paisaje insular se funda una geopoética que contribuye al enriquecimiento cultural e intelectual de la humanidad.¹²⁰

Sobre esta relación geopoética, nuestro autor sería un importante precursor por su visión renovada de la geografía y del

¹¹⁹ Entrevista realizada por Bernardita Maldonado en junio de 2017.

¹²⁰ La presencia del océano, las rocas características de la región promueven inmediatamente la imaginación visual y auditiva del lector, dando lugar a una forma específica de antropología que es la geopoética, entendida a la manera de Kenneth White, para quien las búsquedas de esta nueva disciplina se ocupan de “encontrar caminos diferentes para religar la poética a lo geo; es decir, para volver a unir, de forma contemporánea, el pensar a la Tierra. Para esto es necesario explorar un campo de posible convergencia que surge desde la ciencia, la filosofía, la poesía: la geopoética (...) un estudio de las complejas relaciones entre el yo, la palabra y el mundo; es la búsqueda de la expresividad nueva, de una poética del mundo”.

paisaje que en su obra es primordial, pues en ella el espacio que el hombre habita forma diversas representaciones. La filosofía, la historia la sociología y la literatura se anexan a la reflexión geográfica como formas de apropiación del entorno. La geografía no se considera como un conocimiento del paisaje, sino como meditación, como un conocimiento. No se trata de que el escritor reemplace al geógrafo, sino de fijar, a través de las impresiones convergentes, las características distintivas de un lugar con el que el sujeto lírico, los personajes y el lector-poeta se identifican afectivamente.

La isla es el rasgo semántico que da la libertad infinita al lector y es el preponderante en la poesía del poeta cuencano. En estas cartas reconocemos relaciones topográficas, simbólicas, biológicas y artísticas, ligadas a la historicidad del hombre y especialmente a su cualidad de enlazar lugares y tiempos. Dan lugar al nacimiento de una inmensa gama de significados, que fundan una realidad geográfica nueva. Las creaciones a partir de su autoexilio en las Galápagos responden a la necesidad volver a un espacio y a un tiempo perdidos, cuya memoria sigue intacta y latente, pues no ha habido artistas que puedan sustraerse a las condiciones y características de la geografía de su entorno.

Probablemente, la insularidad sea una trama de imágenes, de trazos, de signos, de gestos organizados, con referencias objetivas a los elementos del paisaje isleño. Pero, más allá de ello hay, algo infinitamente más indescriptible que la isla, una conciencia o un saber insular. Es así como esta correspondencia actualiza desde una perspectiva de presente el pasado de una poética que permanece abierta al futuro, precisamente por esa condición de insularidad que hace que el espacio del archipiélago esté lleno de sugerencias hacia un envés, a una parte sumergida, entre lo palpitante y lo marmóreo, en las que la isla es una metáfora de la poesía, un atisbamiento en el horizonte.

Fundar una isla a la manera robinsoniana y hacerla lugar de enunciación y un tema de reflexión, no exento de la precariedad que deviene del latín *ínsula*, lugar incierto y poco seguro, implica testimoniar esta precariedad y abandono de las Galápagos, sitio de bucaneros, piratas, recinto carcelario, estación científica, etc., evolución de la que da cuenta el propio poeta:

Galápagos era la suma y el compendio del desamparo cósmico. Yo me establecí en Floreana, la más pequeña de las islas habitadas: 16 adultos y ocho niños. Con ellos fundé la escuela que funcionó debajo de un enorme árbol de algarrobo; como no teníamos pizarra, las primeras letras se tentaron en la arena de la playa. Un cuadro rousseauiano.¹²¹

Hacer un lugar a lo poético, crear y gobernar un lugar que no exista en los mapas, que se sustraiga del espacio real, es posible y esta hazaña empieza a gestarse en el lugar primordial que otorga Jara al espacio geográfico insular, lo que implica una mirada profunda sobre los seres, sobre las cosas, o sea, un des- aprender para volver a ver el mundo, volver a escucharlo, como si fuera el primer día de la creación:

Quando el espíritu aprende en las cosas no únicamente las cualidades físicas (el sonido entre ellas), sino la significación que guardan para con su propia línea de progresión y henchimiento, las cosas se convierten en entidades abstractas, en cantidades de silencio que lo agitan dulce, serenamente.¹²²

De modo que esta correspondencia viene a ser una parte fundamental que integra la extraordinaria contribución textual, biográfica y geográfica del poeta cuencano. Nos basta señalar el carácter isleño del *sollozo por pedro jara*, posiblemente la obra más conocida en la literatura ecuatoriana y continental a la que sin embargo hasta ahora no se le ha reconocido su estructura y significado isleños:

Galápagos fue el lugar en el que me convertí en hombre, en padre, en pescador, en cazador, en profesor, en juez y en escritor. Mi relación con las islas es profundamente entrañable. Las islas Galápagos y yo somos parte de un poema indivisible y espero que mis cenizas un día se confundan

¹²¹ Entrevista citada.

¹²² Carta a Atala, isla San Cristóbal, 1958.

con la lava y las olas de las que mi ritmo vital ha sido sólo una parte.¹²³

Su contribución al pensamiento global y a la consolidación de una poética insular, en su caso, nos facilita otra perspectiva para estudio de su obra, puesto que el término insular ha sido reducido a las obras de escritores que hayan nacido en pequeños territorios insulares y no a los que, sin pertenecer estrictamente a un territorio insular, hayan dado representación o hayan estilizado las islas en sus textos.

A un hombre que concibe que la vida y el texto convergen en un mismo punto, no le fueron exentas las reflexiones e indagaciones de un asunto fundamental desde el siglo pasado: el lenguaje, maravillosa herramienta para la expresión del propio ser y la convivencia con lo cercano del paisaje, que continúa siendo un campo neurálgico de trabajo de múltiples disciplinas y que también ocupó una parcela importante de las indagaciones y estudios del poeta cuencano.

El proyecto utópico de explorar la isla supone la vocación de poder omnisciente en los límites del espacio verbal, fortaleciendo más aún el vínculo entre geografía y poesía, pero esta exploración precisa pequeñas capacidades y aptitudes de sobrevivencia, así como el ejercicio de pequeños saberes: “cazar, pescar, bucear en pos de las langostas, matar focas y curtir el cuero para fabricar el calzado y otras faenas que, para un aldeano de la sierra andina, eran completamente extrañas”.¹²⁴

Enfrentado a un mundo en el que tiene que sobrevivir y cuya mejor expresión literaria se da en esta correspondencia, así como se da en la obra de Daniel Defoe o en la de Michel Tournier en *Viernes o los limbos del Pacífico*, la voluntaria decisión de exilio de Jara Idrovo implica un constante reto de asumir un destino robinsoniano, que impregna cada una de sus cartas.

El requisito de este desafío es asumir la plena soledad, como la de un náufrago en una isla desierta, frente a un paisaje interior y exterior, cuyo reconocimiento e indagación se convierten

¹²³ Entrevista citada.

¹²⁴ *Ibid.*

en matriz del poema más moderno de la lírica ecuatoriana. En el seno de esa lógica va a construir su poética desde entonces, pues no hay ideal más adecuado para su reciente libertad ideológico-estética adquirida en la práctica de la solitaria supervivencia. El hombre solitario es el más fuerte, reza un apotegma y el poeta Jara Idrovo afirma en una de sus cartas: “No se es, se llega a ser el solitario (...), lo soy en tanto resultado de un duro y paciente aprendizaje en las islas”.¹²⁵

La correspondencia de Jara Idrovo enfatiza o refuerza el vínculo insoluble entre la historia, la geografía y la fábula de los orígenes del mundo, presentes en las obras literarias. Jara Idrovo no borra la dimensión ficticia y especialmente mítica de los espacios, la contextualiza de manera diferente y la atención al paisaje se superpone constantemente a los espacios simbólicos de las islas y a la cordillera andina. Esta superposición se intercala de forma recíproca entre la poesía, el ensayo y la carta; siendo esta última la que oscila entre la espontaneidad y la literalidad, entre la introspección y el ejercicio del pensamiento, es la forma de escritura probablemente más apta para producir la paradoja bioficcional, no destinada a proporcionar nuevas leyendas del autor, sino para permitir pensar en el poeta-hombre como una identidad más universal a través de la figura en movimiento en todos los aspectos, tanto del viajero como del ausente, en el caso de nuestro poeta del exiliado. Siempre será mejor citar la concepción del poeta para explicar la validez del género epistolar:

El género epistolar implica una relación, una comunidad de ideas y afecciones en torno a un círculo de intereses que afectan a las personas entre las cuales las cartas urden su ligamen fecundo, sutil, impalpable. Se trata de dos mundos abiertos a recíprocas influencias, como las flores que se fertilizan a la distancia por intermedio del viento.¹²⁶

Esta correspondencia ofrece una valiosa visión de la vida del autor, sus ideas y trabajo, como manifestación de recogimiento

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Carta a Atala, isla San Cristóbal, primer día del año mil 958.

y meditación y, sobre todo, de la recomposición del espacio insular a través de la lectura fértil y reposada del paisaje:

¡Sólo el perfil cetrino de las islas e islotes volcánicos, destacándose en el azul implacable del ámbito marino; la luz violenta y la soledad que hacen fulgurar las rocas; la mansedumbre inverosímil de los animales, la desolación y la catástrofe, ¡patentes donde el ojo se deslice, que impregnan al alma con un polvillo sutil de tortura y sobrecogimiento!¹²⁷

También da cuenta de la capacidad creadora, ya que la carta, escrita a veces por placer y casi siempre por necesidad, tienen implicaciones o revela todas las circunstancias de la vida cotidiana de un hombre. La carta anula y a la vez refuerza la distancia, la deroga mediante el diálogo epistolar. Las cartas de Jara Idrovo revisten especial interés por la doble iluminación que aportan al camino ya recorrido por un lado y a la evidencia de matriz de una poética siempre buscadora de nuevas formas. Ciertamente, cuando Jara escribe las cartas ya no está realmente en el prefacio de su vida, ni en el de su trabajo, sino en una etapa de madurez.

Así pues, estas cartas son tratados, ensayos en todos los sentidos de la palabra, donde el escritor toma la distancia y el tiempo necesarios para evaluar su propia práctica y su vivencia del tiempo. El yo autoral, personaje que piensa y analiza su historia intelectual y espiritual, individual y colectiva y predispone a quien aborda el escenario epistolar a otra captación del tiempo y el espacio y a otra experiencia estética subjetiva, fundacional y fundadora de un nuevo espacio enunciativo. Efraín Jara Idrovo, como el magnífico escritor que es, reflexiona sobre la escritura de la carta, en el acto mismo de escribirla:

A lo largo de la relación misiva, igual que en la acción del drama o la novela, asistimos a un encadenamiento de situaciones, afanes, sueños, luchas y vencimientos en los que se revela el temperamento de los corresponsales y se realiza su

¹²⁷ *Ibid.*

destino. Que las cartas crean un ámbito diverso del mundo de realidades cotidianas, una “atmósfera”, lo certifica el hecho de refugiarnos melancólicamente en la fronda de sus renglones en busca de bonanza, placidez o consuelo mucho tiempo después de su primera lectura.¹²⁸

Específicamente esta relación epistolar del poeta da cuenta de pequeños hechos cotidianos, que su conciencia y su sensibilidad llenan de significados, pero también narra los acontecimientos graves y azarosos de enfermedad, de algún viaje en condiciones infrahumanas, la soledad de un hombre que debía vencerse a sí mismo, esperar su sueldo que viene desde el espacio peninsular en un buque cuyas fechas de llegada y de partida eran vividas como acontecimientos, puesto que en ellos iban y venían los materiales escolares y esta ansiada correspondencia, que ahora tenemos ante nuestros ojos.

Toda forma de vida ocupa un espacio, un lugar. Esta espacialidad implica construir términos como el arriba, el abajo, el afuera, el adentro y en este sentido la palabra exilio, atendiendo su etimología latina significa sacado de su suelo, por lo que estamos ante una experiencia fuera de un espacio que considerábamos nuestro, una experiencia de otra historia que puede ser común, pero que es esencialmente individual, en el sentido de que lo que dejamos es totalmente personal, tanto los seres amados, como los enseres que nos son conocidos, amados, el tiempo del exilio es un tiempo de ausencias.

La ausencia del otro lleva al escritor a un espacio ficticio: el otro al que escribe ya no es el real, sino el que él que evoca y el yo que pone en el escenario para el otro es en sí mismo un yo imaginario, solo sus actos ciertos y cotidianos, pescar, caminar, cazar, le dan verosimilitud a su alteridad.

Jara sintió la necesidad de bucear en las profundidades de las aguas y traer ante nuestros ojos y nuestros oídos tesoros renacidos y limpios, moluscos, mitos, areniscas, jades del fondo y especialmente los misterios y grosores de las capas de significado, tan olvidados en nuestro tiempo que parecería que, en

¹²⁸ *Ibid.*

tanto espacio urbano, hemos perdido el contacto con una cierta oscuridad.

Esa es su virtud, la de indagar en la naturaleza, de ser un argonauta en búsqueda de un lugar para territorializar la palabra poética, que es mucho más de la que viene de un lugar geográfico concreto. En esa dirección trabajó el poeta Jara Idrovo al semantizar pequeños aconteceres de la naturaleza, transmitir lo que el tiempo hace con las rocas, lo que el magma hace sobre la espuma, con la golondrina, por citar unos pocos ejemplos.

Como Butes¹²⁹, Jara Idrovo dejó el grupo para saltar al mar, acto cuyo riesgo es y ha sido llegar lejos del espacio continental, que es el espacio consagratorio de la literatura, gracias a su irresistible temeridad, a su celeridad para ver los pliegues del tiempo en medio del océano, el germen de su poesía integra y conquista las islas, se mueve por fin del espacio continental conocido y seguro.

Y para ello se requiere un impulso. Nuestro poeta, seguidor de las rutas marinas como el Ulises de su poema, no vuelve a Ítaca, sino que se dirige a metas mucho más lejanas y establece otras cartografías de aquellos sitios que percibimos, que anhelamos, pero a los que estamos impelidos de volver y en esa imposibilidad empieza a surgir el poema. Porque la poesía zarpa para conquistar otros horizontes, desde que existe esa es una de sus metas. La forma en la que nos acercamos a la escritura poética está conectada con ese deseo de abrazar nuevos territorios, nuevas realidades.

A una isla no se llega, sino después de una renuncia, de un despojamiento, de una inversión de nuestro logro de *homo erectus*, ya que deberemos navegar, acción para la que por naturaleza no estamos condicionados, y también aprender la destreza de la inmersión, de la cual mucho conoció el poeta cuencano:

Una vez bajo el agua, debido a la peligrosa presencia de las colonias de erizos, hay que nadar con cuidado y procurar

¹²⁹ Este personaje es rescatado por Pascal Quignard, pertenece a los relatos prehoméricos, simboliza la rebeldía, la subversión ética y estética y también el perecer frente a la belleza del canto de las sirenas. Butes, Pascal Quignard, Sexto Piso, Madrid, 2011.

avistar lo más pronto posible la figura barroca y complicada de las langostas, ya que la reserva de aire tolera la sumersión por un minuto y medio dos, máximo (...) y me protegía de la presencia inquietante de un lobo de mar, empeñado en devorar cardumen cerca de la cueva donde debía sumergirme. La orilla, en esta época del año en que el viento sopla de continuo, estaba muy “resacuda”, para utilizar un término grato a los pescadores y con el cual se quiere indicar resaca violenta.¹³⁰

Esta correspondencia promueve el buceo en la singular poesía de Jara Idrovo, mientras los valiosos estudios hechos a su obra permanecen en la superficie del análisis. La publicación de esta correspondencia revela el antes del texto, nos permite observar lo que configura las operaciones de escritura de cualquier autor: la adición, la sustitución y el desplazamiento del paisaje insular en su obra. Estas cartas ofrecen líneas de fuga, lecturas que visibilizan el camino de su obra, el acceso no a una vista panorámica, sino al lapso de la mirada, a permanecer en ella. No son, pues, un material residual de ninguna manera, sino el germen de su escritura, el hálito y el sollozo y los tiempos paralelos de la escritura, como pecios, en su sentido más estricto: “los restos de un artefacto o nave fabricado por el ser humano, hundido total o parcialmente en una masa de agua (océano, mar, río, lago, embalse, etc.)”, según el DRAE. Efectivamente, estas cartas son esos pecios que retumban cada vez más sonoros, certeros y significativos entre temporales y olas insulares, que consolidan una poesía total, distinta, íntima y colectiva a la vez, como es la que puebla sus cartas.

Si hay un viaje, es en primer lugar el viaje inmóvil que el lector hace en las páginas de estas cartas, cuyo primer cometido es hacer presente una ausencia. Estas fueron escritas con la intención de alcanzar a algo, de llegar a alguien a través de los mares y en buques pequeños, en pequeñas embarcaciones en las que le llegaba la ansiada correspondencia. Ahora están aquí extendidas desde su espacio particular a un espacio público, como

¹³⁰ Carta a Luis, isla Floreana, 1957.

una especie de hitos de nuestras búsquedas de seres humanos y de escribientes, porque en este sentido ¿quién no ha escribió una carta con la esperanza de que sea alojada en el corazón del otro, para que no se pierda en la intemperie del mundo, quien no recibió o no sueña hacerlo, un papel grafiado con signos que traigan noticias de una ausencia?

La carta es el lenguaje de las ausencias, las mismas ausencias que el poema convoca lo que implica, trincheras e inclusiones, personificaciones atrevidas, construcciones sintácticas complejas, y la omnipotente presencia del paisaje, la geografía entre lo concreto y lo abstracto, las correspondencias verticales, las repeticiones y su estructura, en el tiempo, elaboración de figuras que le han permitido al poeta Efraín Jara Idrovo ahondar indemne los límites de sus preguntas, domar el espacio insular para domar la muerte, la pérdida, el duelo, trascenderlos mediante la escritura del paisaje porque, como bien dijera Pessoa, “el lenguaje es cosa del espacio”.

Referencias

Jara Idrovo, Efraín. *Una soledad volcánica. Cartas desde Galápagos*. Gráficas Iberia, Quito, 2021.

Poulet, Régis. “Breve introducción a la geopoética”. En *Provincia, revista de literatura y pensamiento*. Editorial de la Universidad de Valparaíso, Valparaíso, 2015, pp. 40-44.

Quignard, Pascal. *Butes, Sexto Piso*, Madrid, 2011.

LA POESÍA DE EFRAÍN JARA IDROVO*

Marco Tello

Voz afinada y vigorosa; el rigor y la pasión han dirigido su obra de creador; en ella no hay homogeneidad ni disparidad sino progresión, a partir de las tempranas composiciones publicadas en 1948 (“Rostro de la ausencia”), que fluyen al ritmo del soneto, plasmación de imágenes, la golondrina, sobre todo, no evocación romántica, símbolo de lo inasible:

Eres exactamente como las golondrinas.
Y como ellas, apenas, pesas lo que el rocío.

Golondrina de estío, mitad pulso del cielo,
la otra mitad suspiro o fantasma del lirio.

(...)

* Texto publicado en *Cuenca: Dos siglos de poesía. Una mirada crítica*, Dirección de Cultura, Recreación y Conocimiento GAD del cantón Cuenca, y la Universidad del Azuay, Cuenca, 2021, pp. 366-381.

Sombra de golondrina, tu sexo diminuto,
temblando como estrella al fondo de los lagos.

(...)

¡Cómo poder asirte de la frágil cintura,
si no hay como tocarte, de miedo a que te esfumes!

(...)

(*Niña de las golondrinas*)

Ana Julia, temblando en la cintura
del agua, del laurel y de la rosa.
Naciendo en el aroma, en la luz pura,
con sonido de niebla o mariposa.

Ana Julia, huyendo en cada cosa
mojada del azul de tu dulzura:
en el sueño, en la risa jubilosa,
en tu voz de invisible arquitectura.

¡Oh clima de guitarras, niña ausente,
herida de jazmines en la frente,
entre el otoño mi alma te adivina!

No me dejes perdido en turbia sombra,
dame el lirio del alba, que te nombra,
y tu aire de indecisa golondrina.

4 (*No me dejes perdido en turbia sombra*)

Jara desdeñó estas primeras composiciones aduciendo endeblez formal y falta de consistencia, pero no dudó en confesar la deuda contraída con Neruda, Carrera Andrade y César Dávila Andrade.¹³¹ De aquellos poemas iniciales arranca, no cabe duda, el deslumbramiento ante el ciclo inexorable de la aventura humana, resuelto más tarde en una jubilosa exaltación de la conciencia.

¹³¹ Efraín Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1980, pp. 7-23.

Compondrá luego “Incurción en la sal”, “Plenitud del polen”, “Integración de la nube”, “Vida interior del árbol”, que resultan expresiones graduales de una invariante temporal trasfigurada más tarde en “Balada de la hija y las profundas evidencias” y, años después, *sollozo por pedro jara*, donde volverá a oírse el aleteo de la golondrina en medio del vendaval. En todas estas composiciones el talento poético se niega a dejarse sobrepajar por el lenguaje, por el mundo objetivo. El poema como la lengua misma, no es producto, es proceso: conforme decrece la adjetivación, la conciencia despunta hasta deslumbrar en la fugaz certidumbre de los tiempos verbales a partir de “Balada”.

La inmersión en el tiempo —en la instantaneidad— se enriquece con la vivencia personal en las islas Galápagos; se expande con las lecturas favoritas, en especial (propia confesión) Heidegger, Valéry, Eliot, Rilke, Gide, Sartre, Camus, y también Baudelaire, Rimbaud, el poeta del desenfreno sensorial, y Mallarmé; así como los clásicos españoles, Góngora, sobre todo, duende y mago del lenguaje. Aunque se aparta de la dispersión poligráfica propia de los españoles,¹³² que ya había dado entre nosotros la obra voluminosa de Crespo Toral, de ellos recibe Jara la tendencia a poetizar el dolor con algo de insensibilidad frente a la muerte,¹³³ después de las primeras conmociones experimentadas en la juventud. Gramático y estudioso de la lingüística, aprovechará para su arte las excitantes perspectivas del funcionalismo, del generativismo; va puliendo la expresión y despojándola de vencidas galas retóricas. Desde “Añoranza y acto de amor”, la preocupación formal y la asunción del *carpe diem* horaciano como práctica vital, imprimirán espontaneidad y sello propio en el poema; de modo que cuanto parece destello del azar es el resultado de un juego laborioso de semantizaciones que multiplican las posibilidades de la decodificación. Esta progresión vivencial y estética se ve reflejada en tres grandes momentos del quehacer poético:

¹³² Menéndez Pidal, *Los españoles*, p. 35

¹³³ *Ibid.*, p. 122.

a) Perplejidad frente al mundo exterior

“Vida interior del árbol” (1948) es un poema representativo de esta etapa. Si las composiciones anteriores reiteraban la idea del júbilo prodigado a expensas de la desintegración; es decir, el mundo exterior sujeto a incesante cambio y dispersión para asegurar su pervivencia (“Plenitud del polen”); ahora el hombre se modela a través de los sentidos y ha de someterse por tanto al orden cíclico que regula los hechos de la naturaleza: el poeta reproduce ese orden y asegura su continuidad y permanencia:

(...)

¡Ah perpetuo suplicio del impulso
73 condenado a extinguirse en cuanto cumple
el fugaz parpadeo de la forma...
111 ¡Todo se centra para dispersarse!

Más dispersión aún es la semilla,
123 para la cual cumplirse es disgregarse...

Estar aquí no tiene más sentido
que volver a empezar, al cautiverio
145 del orden y la forma encadenados.

b) Hallazgo de perduración interior en la palabra

Se trata de la composición “Balada de la hija y las profundas evidencias” (1963). Luego de permanecer varios años en las Galápagos, el poeta se había preguntado por el sentido de la vida y por la función de la poesía; el mundo se le revelaba como la configuración de la conciencia. Por tanto, el poeta debe despojarse del armonioso tiempo cíclico exterior de las islas para someterse a la indigencia de los seres sometidos a la corrosión por el tiempo concienical. Restituir el equilibrio entre la conciencia y el mundo supone procurarle duración a lo instantáneo. Si la visión del mundo y de la vida derivaban en la primera etapa de la contemplación del universo exterior, ahora proviene del conocimiento interior. Si todo se centraba antes en la naturaleza

para dispersarse, ahora, en la esfera íntima, todo lo que fue dispersión se centra y se eslabona para reiniciar el ciclo en otra aventura existencial:

En mí fue dispersión, Niña Preciosa,
lo que tu sangre aquieta y eslabona:
la redondez del fruto no recuerda
la oscura agitación de las raíces.

Eres yo y más que yo: en ti regresa
el bosque a ser puñado de semillas;

c) Realización plena en el centelleo del instante

Es la etapa de mayor lucidez y concreción estética, anunciada por los poemas “Añoranza y acto de amor” y “El almuerzo del solitario”. En el primero, 173 líneas poéticas ondulan en las cimas y depresiones de la explosión erótica:¹³⁴

Nos redimimos de la fatalidad de las cenizas,
no evadiéndonos de la corrosión del movimiento,
sino acelerando la velocidad...

lo fugaz es la única forma de perpetuidad.

En el segundo, 331 segmentos versales disponen y ensalzan los dones frugales alrededor de un melancólico alborozo existencial:

¹³⁴ Debió ser lo que escandalizó a los ancianos de la anterior generación cuencana, cuyo poeta mayor fue Remigio Romero y Cordero. En una carta a Eduardo Mora M., director nacional de la Casa de la Cultura, Saúl T. Mora, aspirante al directorio del Núcleo del Azuay, se proponía recuperar el prestigio de las letras cuencanas “tan amenguado por la pose de esos jovencuelos que no ofenderán más al buen gusto (...) con producciones como esa llamada “Añoranza y acto de amor” que veo ha mancillado inclusive las páginas de la última entrega de Letras del Ecuador (...). Es que el envejecimiento los lleva a suponer que, siendo ya semidioses, pueden emporcar la literatura con engendros escatológicos”. Cf. Eduardo Mora Moreno, *Epistolario 1923-1986, y discursos*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja, Loja, 2006, pp. 96, 97.

¿Hay algo más que roer el hueso del tiempo
bajo el silencio de las estrellas?

¡salud deslumbramiento del instante!

Es un júbilo del instante acuciado permanentemente por nuestra certidumbre de seres condenados a la muerte. Sobrevenirán entonces los textos poéticos de mayor aliento en esta etapa:

1) *sollozo por pedro jara:*

Pero todo cuanto se enciende en el corazón o el tacto
se infecta de perecimiento

(...)

Anhelamos la inmensidad del océano
y solo nos pertenece la indecisión de la lágrima

2) *in memoriam:*

sabía que la vida no tolera
sino el esplendor del momento

(...)

y que más que buscarle sentido a la vida
había que furiosamente acrecentarla

(...)

tiene que existir la gloria del instante
para que prenda en las sienas el aleteo del sentido

(...)

sabemos que en el tiempo
como en el mar
todo es asiduo recomenzar

3) *Alguien dispone de su muerte.* 965 líneas poéticas reformulan la concepción, la actitud vital y la postura estética que han gobernado la vida entera del poeta, el reclamo solidario entre la vida y la muerte:

solo perdura
lo que a la celeridad del transcurso
alcanzaron a arrebatarse
las uñas endebles de las palabras
lo que más allá
de las maquinaciones del tiempo
o la imperturbabilidad del espacio
el lenguaje confirió resplandor y concierto

Ahora bien, cada etapa de evolución vital y estética se estampa en una progresiva modelación formal del significante, en un movimiento melódico revelador de las vicisitudes espirituales en pos de expresión rítmica. En la primera etapa, domina la andadura tradicional del verso alejandrino y de la variada gama musical del endecasílabo. En ambos casos, el juego vocálico tiende a organizarse en rima interior asonantada que nos recuerda al poeta Alfonso Moreno Mora: dotadas de matices y colores, las vocales anteriores y velares transmiten agitación, mientras la vocal media opaca y desvanece:

En sordas catedrales de mineral inercia
donde jamás entreabre sus pestañas la estrella

o compacta nidada de voraces axilas
oh sal! Yaces intacta en mordaza y ceguera

en el agua que arrastra palomas derrotadas
(*Incursión en la sal*)

“Vida interior del árbol” alterna el encanto surrealista de conexiones incongruentes con procedimientos gongoristas.

46 Esto que veis aquí: ímpetu oscuro
 suscitador del canto de las ranas;
 esto que, por momentos, se asemeja
 a cabeza de niña degollada,
 con las trenzas regada, es el reino
 nocturno y funeral de las raíces.

Aquí se agitan los palpos del gusano
y la siniestra flor de terciopelo
de la araña procura madriguera.

Bimembraciones:

80 lección de exactitud, terca armonía!
128 surtidor de alas, péndulo del viento

Enumeraciones, que desbordan a veces por el
encabalgamiento:

7 que brilla, cunde, abrasa y se empecina
55 Lentas emanaciones, sordo trueno
de corrupción, murmullo de pestañas

Paralelismos, reforzados por la asonancia:

25 ¿Qué trata de decirnos la pantera
¿Qué tratan de decirnos las violetas

Aliteraciones:

82 en anhelo de vuelo o de volumen
102 ni el calzado de abejas de la brisa

Hipérbasis (huella gongorina):

117 el esplendor conmueve del follaje
132 que tu viva pagoda de esmeralda
la tempestad no abata sobre el prado;
143 Estar aquí no tiene más sentido
que volver a empezar, al cautiverio
del orden y la forma encadenados.

Hacia el final de la primera etapa, metro y ritmo de intensidad adquieren una estructura semilibre. En “Poema del regreso”, se combinan con libertad estrófica 28 heptasílabos, 13 alejandrinos y 8 versos ajenos a los metros dominantes. La superposición de dos horizontes, el andino y el insular, reconcilia el ritmo interior con la trabazón sintáctica, mientras despunta la metáfora surrealista con resabio gongorino:

13 la lechuga y la col
 su seno recatar con verdes manos;

La segunda etapa se caracteriza por oscilaciones rítmicas que buscan libertad expresiva. Dominan los bloques polimétricos, pero levantados sobre un reconocible trasfondo endecasílabo y alejandrino. Al desvelo métrico anterior sucede ahora una franca prevención antimétrica, fruto de un movimiento interior que tiende a privilegiar por la posición los elementos que materializan en el lenguaje el curso del pensamiento:

 lo que proyecto en alas,
 en ceniza de apagados planetas
30 se me opone;
 que lo que llamo espacio,
 ¡ay!, sedimento
 yerto perfil, apenas,
35 son del ímpetu
 en que, por definirme, me consumo.
 (“Muervídate”)

La serie, sin embargo, es susceptible de reagruparse en versos endecasílabos que dejarían al descubierto la estela gongorista. Lo que acontece con el metro ocurre también con la sintaxis: los segmentos versales se organizan alrededor de elementos oracionales; el grupo fónico, por su doble naturaleza expresiva y fisiológica, armoniza el mundo soñado con el mundo real:

 ¡ay!, porque sentir es consumirse,
15 en tanto el agua fluye

y sigue
y se afianza,
abandonada a la pura extensión,
en su inalterable vigilia de esmeralda.
("Mano en el agua")

Cuando el verso fluye con absoluta libertad, la línea se prolonga y acelera el flujo de imágenes, sin más señales fonológicas que las pausas normales, pausas de grupo fónico:

- 3 Envuélveme en la velocidad de tus llameantes torbellinos,
4 quebrántame con terrores y relámpagos
- 11 Que en los barrancos calcinados de mis ojos se frustré
12 la frescura insidiosa de las semillas de las apariencias

Hacia el final, como la vida misma, cuanto en la obra poética ha sido dispersión vuelve a concentrarse en "Balada de la hija y las profundas evidencias", así no fuera más que para tornar a diseminarse en la etapa subsiguiente. De modo que cobran aquí nuevo aliento imágenes y ritmos ya ensayados en composiciones anteriores, confirmando la reasunción indefinida de la obra por un autor.

Como balada, la composición tiene vigor de sentimiento y tono melancólico. Lo épico de la aventura personal, el pasado (tardaste, hicieron, rescató, fue...), se funde en el ensueño lírico del presente (hace, prende, cae, cuaja...), en una suerte de confidencia intemporal entre padre e hija que se prolonga a lo largo de siete movimientos, integrado cada uno por cinco estrofas organizadas en cuartetos, con endecasílabos casualmente asonantados o consonantados.

La mayoría de los versos de las dos estrofas iniciales de los movimientos impares presentan similar organización morfosintáctica: un sustantivo de discurso extrae mediante el neutro "lo" la cualidad de otro sustantivo para devolverla transformada al sustantivo del extremo versal, como si los objetos se fueran denominando a sí mismos:

3 lo más lento del aire se hace nube,
82 Lo más dulce del trébol se hace abeja;
87 lo más fresco del árbol se hace sombra;
123 Lo inmóvil de la altura se hace nieve;

La abstracción adquiere sustantiva corporeidad en el primer hemistiquio, pero vuelve a idealizarse en el segundo, desprovisto de artículo, a veces apoyado por la elipsis, pues interesa apenas la emoción, la esencia nominal; procedimiento por el que alcanza el poeta el viejo anhelo creacionista de inventar la realidad:

4 lo más ágil del agua, pez o espuma
7 lo más rauda del viento cuaja en pájaro;
48 lo profundo del hombre se hace canto
84 lo más arduo del alma, pensamiento
124 el perfil de la brisa, mariposa.

La afinada reiteración de este recurso se ubica en otro nivel del practicado por Rigoberto Cordero y León, en la segunda vertiente de la generación anterior. Cordero compone animado por la fe en la trascendencia espiritual:

Mas quien dice bajamos
dice también subimos asombrados
hacia donde los astros perfeccionan sus rutas,
hacia donde se saben inefables remansos.

Mientras que los versos de Jara se relacionan con el propio ciclo de la naturaleza, proceso en el cual nada se crea ni se destruye; todo se transforma, según ya lo demostró científicamente el infortunado Lavoisier en el siglo XVIII. Canta el poeta al esplendor de la vida en este mundo, fuera del cual no hay recompensa. El procedimiento, además, había venido ensayando Jara desde muy temprano:

La llama nunca acierta a perpetuarse en vuelo,
porque todo lo que arde deriva hacia la lágrima

y al tiempo ha de pagar su tributo de sombra.
("Plenitud del polen", 1946).

Lo blando fue a la tierra y nutrió los follajes:
párpados, sangre, ganglios, el girasol del pubis.
Lo compacto dejó perenne testimonio
de lo que un día fue tizón apasionado:
("Elegía en el umbral del verano", 1948)

De todas maneras, si persistiera la duda sobre la originalidad, podría zanjarse la discusión acudiendo a una probable influencia común, André Gide:

Todo se prepara para la organización del deleite y he aquí que de pronto adquiere vida, palpita inconsiderablemente en la hoja, toma nombre, se divide y se convierte en perfume en la flor, en sabor en la fruta, en conciencia y voz en el pájaro. De modo que la vuelta, la formación y luego la desaparición de la vida imitan la desviación del agua que se evapora en el rayo del sol y luego se reúne nuevamente en el chaparrón.

Cada animal no es sino un paquete de alegría.

A todo le gusta ser y todo ser se alegra. Es a la alegría a la que llamamos fruto cuando se hace succulencia; y cuando se hace canto, la llamamos pájaro.

Que el hombre ha nacido para la dicha lo enseña, ciertamente, la naturaleza entera. Es la tendencia hacia la delicia la que hace germinar a la planta, llena de miel la colmena y de bondad el corazón humano.¹³⁵

En última instancia, se podría recurrir a Tomás Rendón (generación de 1834) en la controversia que mantuvo sobre el tema de la originalidad, una de las intensas preocupaciones del

¹³⁵ André Gide, *Los alimentos terrestres y los nuevos alimentos*, Losada, Buenos Aires, 2ª. ed., 1962, p. 114 (La fecha de la primera edición de *Los alimentos terrestres* fue 1897; otra, por la editorial Losada, 1953). Desde luego, una exploración más exhaustiva sobre el tema podría llevarnos al encuentro con Demócrito de Abdera (-460 a -370).

romanticismo, polémica en la que definió con claridad la diferencia entre plagio e imitación.

Al retornar a la composición de Efraín Jara, notamos que se acompaña de una equilibrada disposición de endecasílabos, además de la profusión de imágenes y de otros recursos: bimetración, hipérbasis, aliteración, juego vocálico; en fin, la recolección, en la estrofa final, de la diseminación paralelística, para juntar todos los elementos, las acentuaciones, las vocales, los tonos y los sobretonos:

118 no la felicidad, su aliento solo,
68 su nudo de palomas desatado.
42 lo más leve del fuego esplende en llama
127 lo más voraz del alma enarca el sexo

137 ¡Hija amada, burbuja de alegría!,
Todo converge en ti y, acrecentado,
 en tierra, en cielo, en mar, en aire, en fuego,
reposa en ti salvado para siempre...

Caracteriza a la tercera etapa el aprovechamiento de la exploración lingüística, particularmente en las posibilidades de la función poética. “Añoranza y acto de amor” (1971) se inscribe en el impulso recibido de la generación latinoamericana anterior, sobre todo de Octavio Paz, para captar la fugacidad del instante, para conciliar la conciencia y el mundo a través del juego amoroso, para dotarle al poema de encanto surrealista. En lo formal, la composición es fruto de una laboriosa disposición de los sintagmas y de la expansión de los elementos oracionales, plenamente libres de inhibición, remilgos e imposiciones retóricas, en procura de dar lumbre a la metáfora:

29 lecho de hogueras del crepúsculo
 resplendor de hacha en el sueño del bosque
83 el diminuto remolino de dulzura del ombligo

La modificación directa introducida por el participio, cuya doble función verboidal genera nuevos deslumbramientos

nominales, logra que la imagen se apropie de la huella que ha dejado en la mente la imagen anterior:

- 21 desnudez de espejo suspendido en el vacío
veta de pórfido alucinada por la luna
31 gema tallada por el delirio del verano

“El almuerzo del solitario” (1974) es un canto de amor humano a los dones frugales de la existencia, en que el poeta afina uno de los elementos de su gramática expresiva: la obstinada modificación del sustantivo por el sustantivo en medio de una notoria austeridad verbal:

- 93 ah delirante vocabulario de azucenas de la espuma
110 sollozante temblor de ala de cigarra de los retoños
241 el harpa caída en el ojo de estupor del huracán
313 ¿cuál rencor de ojo de pulpo del perecimiento?

El deleite de los cinco sentidos, aparente desenfreno barroco, es fruto de una esmerada disposición de elementos fónicos que transforman en poesía los objetos y los menesteres cotidianos:

- 127 olor petulante y ofensivo de excitación animal
129 limaduras áureas del comino
130 dulce aspereza del vello puberal del orégano
141 crujir de cardos secos en las sienes del fuego
202 succulento amargor de los nabos

Al legitimar al soliloquio como acto de comunicación, el poema funde las dos tendencias generales de su promoción: la línea de la reflexión interior y la línea de la poesía conversacional: el mundo interior aflora en medio del secreto temor del gramático hacia la muerte por la pérdida de la primera persona del coloquio:

- 223 todavía mi yo es mi yo
y no ceniza estéril esparcida
en al asfalto de la tercera persona del plural

Por esos años, el autor experimentó en los textos poéticos el puro juego del lenguaje: el poema sin otro referente que sus propios significantes, liberado del tiempo y trasladado como objeto al espacio en blanco.¹³⁶ Es lo que establece la diferencia entre esta composición y la estrofa, en apariencia similar, de Raphael Romero y Cordero (*Philelia*, 1922), no libre aún de angustia metafísica. Desintegrada la sintaxis, aventados los sintagmas, el poema de Jara es pura forma: un juego de oposiciones y contrastes en el que priman la asociación, la paronomasia, la ausencia de puntuación, la disposición visual:

del fuerte es la suerte
 la suerte del fuerte
 la muerte es la suerte
 la muerte del fuerte
 la muerte muerde
 muerde la muerte
 muerde la suerte
 la suerte muerde
 fuerte muerde la suerte
 fuerte muerde la muerte
 la muerte muerde la suerte
 la muerte muerde fuerte
 suerte es la muerte del fuerte
 la suerte de la muerte del fuerte
 la muerte es la suerte del fuerte
 la muerte de la suerte del fuerte
 la muerte muerde la suerte del fuerte
 la muerte del fuerte muerde la suerte
 suerte de la muerte
 muerte de la suerte

¹³⁶ Del poeta brasileño Haroldo de Campos son estos versos: “el miedo amarillo / amarillo de miedo / el amarillo del miedo / el gusto amarillo / el amarillo mustio / el amarillo gusto del miedo amarillo// el gusto y lo mustio / el disgusto / el regusto / la angustia y el gusto / el amarillo mustio del miedo / el rostro amarillo del miedo / el resto”. Conviene recordar, a propósito de la llamada poesía concreta, que Alfonso Carrasco Vintimilla y Efraín Jara Idrovo fueron entusiastas difusores de la poesía brasileña, sobre todo a través de la revista *El Guacamayo y la Serpiente*.

¡coño!

y no hay etcétera
no hay etcétera
("círculo fatal")

Tras este progresivo afinamiento, el poeta compone dos conmovedoras elegías: *sollozo por pedro jara* (1978), editado en desplegable, a la manera de Octavio Paz¹³⁷, e *in memoriam* (1980). Años después, en 1988, publicará *Alguien dispone de su muerte*.

El *sollozo por pedro jara* es una composición de 363 segmentos versales distribuidos en cinco series paradigmáticas, susceptibles de plegarse y desplegarse indefinidamente debido a la posibilidad combinatoria de las líneas poéticas cerradas, fugaces en su continuidad como la línea del tiempo. Esta clausura, que concentra la emoción, garantiza paradójicamente la apertura del texto artístico. La primera serie propone el tema y los motivos, anticipa las modulaciones de la composición. La segunda presagia con su inmovilidad la dimensión de la tragedia. La tercera deja escapar un dolor irreprimible de voz que se quiebra en el *sollozo*. En la cuarta, vida y muerte se reconocen como la doble perspectiva de una sola realidad. En la última serie, sobrevive el hijo en la memoria, en el golpe alucinado de la sangre.

Alternan en el poema líneas extensas, medias y breves, con frecuencia mayor de las primeras, dotadas ocasionalmente de velada resonancia alejandrina. Las líneas extensas condensan en estupor visual una conciencia violentamente mutilada por la irrupción emocional de la línea breve, escalonada:

¹³⁷ Octavio Paz, *Blanco*, México D.F., Joaquín Moritz, 1972, 2ª. ed. numerada. (La primera edición, 1967. El procedimiento y el formato se remontan a Guillaume Apollinaire). En sus notas, Paz ofrece las posibilidades de lectura como un solo texto o como varios poemas: "f) la columna del centro puede leerse como seis poemas sueltos y las de la izquierda y derecha como ocho", concluye. También en el *sollozo* la composición viene precedida de "Propósitos e instrucciones para la lectura" y acompañada de un extenso estudio introductorio por parte de Oswaldo Encalada en 1978, y que fuera más tarde publicado en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 16, noviembre de 1978, pp. 50-68.

3.2.15 quebradiza aguja de pino
 titubeante pupila de la resina
 frenesí de mariposas de la lámpara del polen
 trino de ruiseñor entre el estruendo de la catarata
 todo se ahonda
 20 se hunde
 se confunde

Nada más a propósito que la diseminación espacial para emular gráficamente el trajín solitario y deslumbrado del poeta por las islas, con una seriación sindética apoyada en la simetría telegráfica del juego temporal:

1.3.12 andaba
 13 anduve
 14 y dije
 15 entre el bramido de los sueños y las olas

Se aspira el dolor, no su representación. Alrededor de 130 formas verbales conjugadas habrían pasado inadvertidas entre 363 segmentos versales, si no hubiera sido por su precisa distribución en cada una de las series. Este trabajo de orfebrería distancia a Jara de la elegía tradicional; en él no se percibe el desborde emocional de la elegía manriqueña, ni de las elegías de García Lorca ni de Miguel Hernández; en Jara hay equilibrio y contención.¹³⁸ En la primera serie, los verbos se instalan simétricamente al principio y al final, como para participar del esplendor del escenario. En la segunda serie, verbos tras bastidores sostienen la contemplación megalítica del hijo-piedra, que pervive en la metáfora; pero irrumpen desenfrenadamente en la tercera serie para atenuar el dolor. Vuelven luego a ubicarse al comienzo y al final de la cuarta serie, permitiendo que en la mitad crepiten las postreras fulguraciones de la existencia. En la última serie, los verbos retroceden hacia el final hasta aferrarse

¹³⁸ Cf. a este respecto Mercedes Mafla Simón, “Elementos barrocos en *sollozo por pedro jara* de Efraín Jara Idrovo”, en *El Guacamayo y la Serpiente*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 38, pp. 29-51.

a un “somos” intemporal en que padre e hijo se abrazan a este lado de la vida.

Si en “El almuerzo del solitario” el tema de la búsqueda, inseparable del mito de la soledad, negaba la existencia de la segunda persona puesto que en este mundo adverso todo diálogo es monólogo; en el *sollozo* se amplifica la dimensión de la fatalidad al descubrir en la muerte la existencia real de la segunda persona.

El alarde formal del *sollozo* se atempera años después en *in memoriam* (1980), una elegía de 746 versos, donde la expansión emocional del lamento funerario se vuelve evocación del frenesí de la existencia. El momento quizás más vibrante y tierno es “sábados de gloria”, cuyas imágenes de sensual exultación, para consuelo del alma y de los sentidos, visten ropajes y colores compatibles con los rituales de la muerte:

467 los puños de encaje de las rosas
el escarlata de los tomates
el carmín de las manzanas
el sonido de tafetanes de las grandes aves del maíz

hasta los zapallos adoptan posición de descanso eterno, luego de ser animados por la metaforización:

473 los zapallos dormidos de bruces en los surcos

El atuendo metafórico que envuelve a los frutos de la tierra cubre también al personaje, cuya delicadeza y solitud perduran en estas imágenes de primer plano:

478 buscabas las fresas entre las matas
como quien busca el pistilo
entre los muslos de la mujer

Los choclos tal vez nunca lucieron la riqueza sensorial de esta sinestesia:

509 los succulentos collares de ámbar de los choclos

La rima interior asonantada de la primera etapa ha sido reemplazada por la paronomasia:

Igual que un desvarío de turquesas

/o como tú dirías zumbonamente las turcas esas!

por el juego de palabras:

devuelto a la soledad

pisoteadas

las más caras máscaras

soledad/soloestad

por la acumulación de imágenes con que el poeta integra y desintegra la realidad, mientras la similitud y la sinécdoque recortan los fragmentos de las imágenes como a grandes volúmenes sobre superficies planas:

547 junto a la cascada de centellas

de la desnudez de la mujer

caderas recortándose en los lechos

como grandes cucúrbitas

o caracolas

vientres palpitantes como colonias de anémonas

Similares procedimientos vinculan la conciencia y el mundo en *Alguien dispone de su muerte* (1988), extenso poema de 965 líneas versales dispuestas en cinco movimientos y una coda. El primer movimiento se detiene en la evocación del pasado;

el segundo anticipa las circunstancias de la muerte; el tercero exalta la existencia humana alumbrada por fulgores del crepúsculo; el cuarto, el más extenso, se allana al reclamo de la muerte y hace el inventario gozoso de los bienes. En la “Coda”, las postreras ensoñaciones van a dar en el morir. La composición selecciona y pone en juego la experiencia vital y estética del poeta, concentrada especialmente en un laborioso despliegue de sinestesia:

470 que tus caderas lucían la brillante tersura
 de la madera de los pianos de concierto
 que los bordes de tu voz se irisaban
 con el tornasol de la agonía de los peces

482 que tu risa exhibía el chisporroteo
 de un puñado de brillantes agitado
 en una jarra de cristal

688 me despido hasta el silencio
 de los racimos refulgentes de los acordes
 del arcoiris ondulante de la melodía
 de las boas entrelazadas del contrapunto

de metáfora:

49 ay ¿cómo poner el oído
 en el caracol de la vida
 sin escuchar el colosal bramido de la muerte?

84 días y noches prisionero
 en las jaulas de vidrio del aguacero
 que rompían los barrotes contra la cordillera

de aproximaciones insólitas:

566 sin tu encuentro más inesperado y sorpresivo
que un ataúd conducido en coche deportivo¹³⁹

771 tus ojos afligidos y conmovedores
como una conversación entre mendigos

En *Los rostros de Eros* hay un giro inesperado. Retoma la estructura del soneto con un ritmo que avanza hasta desvanecerse en la perplejidad de los puntos suspensivos; se remansa luego en los tercetos destinados a despejar la incertidumbre. Completa así el círculo inexorable de la experiencia estética y existencial; esto es, la poesía y la vida asumidas como un perpetuo recomenzar: ensayos de un drama que pocos han tenido la oportunidad de llegar a representarlo:

Nos vamos en el tiempo y somos tiempo:
el circular, del brillo de la luna,
de los follajes y las hojarascas,
y el de la sangre, trazo del relámpago.

¿Somos tiempo llevado por el tiempo?
¿O, igual que el sol para que exista sombra,
somos la condición para que fluya
y hojas, flores y frutos se sucedan?...

Somos un tiempo que se empoza, o raudo
se arrebata en amor, mientras los astros,
perpetuos, giran en la indiferencia.

¡Amada!, en el un tiempo demoramos:
brasa intensa, seremos largo olvido;
apenas, en el otro, un parpadeo...
("Somos tiempo llevado en el tiempo", pp. 19-20)

¹³⁹ Procedimiento surrealista, aunque el segundo elemento de la relación luce más cercano al automóvil rugiente de Marinetti que al carro de mudanzas en que André Breton esperaba ser conducido al cementerio (André Breton, *Manifiesto del surrealismo*, Argonauta, Buenos Aires, 2001, p. 52).

Asimismo, fue el soneto el registro elegido para el segundo y definitivo epitafio (Revista *Rocinante*, mayo 2018, p. 3), síntesis de todo lo vivido. Para el poeta, la vida y la muerte dejan de ser términos opuestos porque han convergido en un punto de encuentro: el placer intelectual y estético:

EPITAFIO PARA EFRAÍN JARA

Halcón arisco, tigre solitario,
yace en cenizas quien domó al relámpago.
Jamás ambicionó fama o fortuna.
Ni éxito ni lisonjas lo ofuscaron.

Y aunque en su vida dilatada y ardua,
mudó mujer, igual que el árbol de hojas,
no precisó de otra compañía
que los libros, la música, el olvido...

Por muchos años demoró en Galápagos,
Lava y desolación, aún sin tiempo.
¡De vivir tanto, expiran las tortugas!

Lo desveló tan solo la hermosura
y en condiciones de excepción, amó
y fue amado por la poesía.

Referencias

- Breton, André. *Manifiesto del surrealismo*. Argonauta, Buenos Aires, 2001.
- Encalada Vásquez, Oswaldo. “Postludio” estudio introductorio a *sollozo por pedro jara*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.
- Gide, André. *Los alimentos terrestres y los nuevos alimentos*. Losada, Buenos Aires, 1962.
- Jara Idrovo, Efraín. *El mundo de las evidencias*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1980.
- _____. *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.
- _____. *Alguien dispone de su muerte*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1988.
- Mafla, Mercedes. “Elementos barrocos en *sollozo por pedro jara* de Efraín Jara Idrovo”. En *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 38, julio de 2002, pp. 29–51.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Los españoles en la historia*. Espasa, Madrid, 1991.
- Mora Moreno, Eduardo. *Epistolario 1923–1986, y discursos*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo de Loja, Loja, 2006.
- Paz, Octavio. *Blanco*. Cuadernos de Joaquín Moritz, México D.F., 1972.

UNA PARTITURA PARA DOMESTICAR EL LLANTO*

César Eduardo Carrión

Un hombre respira de manera entrecortada, luego de recibir el radiograma que le cambió la vida: “tu hijo nació. cómo hemos de llamarlo”. Los espasmos de su diafragma, seguidos de la súbita oclusión de la glotis, provocan un sonido inconfundible: el nuevo padre está gimiendo. El suceso le ha provocado un llanto cuyo ritmo convulsivo está pautado por una serie de contracciones involuntarias, que lo sumergen por fracciones de segundo en el silencio. La semiología médica ha conservado en su jerga el étimo de la voz que designa este fenómeno que conocemos como hipo: *singultus* o singulto, del que se deriva la palabra que mejor expresa esta clase de vocalización que ocurre en las fronteras del llanto: sollozo. Presa de la emoción, el nuevo padre apenas logra articular algunos enunciados inteligibles: “dispersa procesión del basalto / coágulos del estupor / secos ganglios de la eternidad”. Motivado por este suceso, Efraín Jara Idrovo (Cuenca, 1926–2018)

* Texto inédito que el autor cedió para su publicación en esta edición especial sobre la obra de Efraín Jara Idrovo. (*Nota del Editor*).

escribió un poema dedicado a su hijo Pedro, cuyo nacimiento celebra y cuya decisión de suicidarse recuerda.

El *sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)* (1978) es el poema más conocido y estudiado del escritor cuencano. Los críticos y lectores especializados lo han destacado como la cima más elevada de su escritura. Han destacado el trabajo preciosista de sus formas, así como su capacidad para expresar tristeza y júbilo al mismo tiempo. Lo han leído como una sublimación del luto por la muerte del hijo y como un testimonio del exigente autoexilio que el poeta se propinó en las islas Galápagos en aquellos años. Siguiendo las declaraciones de Jara Idrovo, también han concentrado su atención en el sustrato gramatical del poema, inspirado en la música serial y la lingüística estructuralista. No ha faltado quien reproche que tales lecturas adolecen de una contextualización más compleja, que posicione este texto más allá del escenario de la poesía experimental latinoamericana y busque sus antecedentes en ciertos manifiestos vanguardistas europeos, como aquel publicado por el colectivo francés OuLiPo (acrónimo de *Ouvroir de littérature potentielle*) en 1960.¹⁴⁰

Entre otros tantos, hay un aspecto del *sollozo* que puede recibir aun mayor atención: su relación con la música. En este poema se construye un escenario figurativo, en donde el hablante poético vocaliza con dificultad sonidos similares a los enunciados de la lengua. En el texto, esta representación se materializa en un monólogo constituido de metáforas, símbolos e imágenes, que se hermanan con el grito, con la voz humana que atraviesa el más doloroso arrobamiento. No se trata de una recurrencia al

¹⁴⁰ Estos son algunos de los trabajos que refero: María Augusta Vintimilla, *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1999; Iván Carvajal, “La fiesta del solitario”, en *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*, Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, 2005; Danilo Salazar, *Detalle rítmico del poema sollozo por Pedro Jara de Efraín Jara Idrovo con un enfoque fonológico* (Disertación de grado), Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2017; Daniela Alcívar Bellolio, “Elogio de la simple imagen” (Prólogo), en Efraín Jara Idrovo, *Perpetuum mobile*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2017; Andrea Torres Armas, “Efraín Jara Idrovo: de la partitura al sollozo”, en *Pie de página. Revista literaria de creación y crítica Universidad de las Artes*, Guayaquil, Il semestre 2021.

lugar común que determina que la poesía es la dicción de lo inefable o el habla de lo imposible. El hallazgo de Jara Idrovo tiene una dimensión material: el sonido, la pauta rítmica y fonológica que le otorga un cuerpo a su elegía. A partir de una serie de variaciones de reglas sintácticas cuidadosamente escogidas por el poeta, el lector descubre un juego de derivaciones semánticas que bordean el ruido y el sinsentido. El grito y el llanto aparecen entonces como el resultado de un exceso de las formas poéticas: “ay pedroesteladealgas / ay pedrosalpicaduradeola / (...) / ay pedrohuelladegarza / ay predrorasguñodeviento”.

En este poema de Jara Idrovo, la música y el grito contraen una serie de paradójicos lazos, sancionados mediante las “estructuras para una elegía”, que el poeta ha dejado a sus lectores a la manera de un contrato. El poema inicia con un prólogo titulado “Propósitos e instrucciones para la lectura”, mediante el cual el poeta deja en claro que se ha inspirado en el estudio de las estructuras sintácticas de Noam Chomsky, la música de Karlheinz Stockhausen y Pierre Boulez y la poesía de Mallarmé. Este manual de instrucciones procura mantener las diversas ejecuciones del poema dentro de las reglas combinatorias diseñadas: una lectura convencional, una sintagmática y otra paradigmática (con dos variantes: progresiva y regresiva). Estas restricciones procuran viabilizar la comprensión de un texto de por sí complejo y polisémico. No se trata de una obsecuente tramitación de los principios teóricos del estructuralismo, sino de la imitación de una partitura. Dentro de límites diáfanos y muy amplios, el poeta invita a los lectores a crear sus propias versiones del mismo poema. Cada interpretación particular tentará diversos límites de lo comunicable.

Cuando una obra literaria “incorpora el insensato *acontecimiento* del grito en un lenguaje en el que adquiere sentido”,¹⁴¹ ocurre un fenómeno similar al que acontece cuando la música lo incorpora en una partitura:

¹⁴¹ Darío González, “La música y el grito”, en *El arte como interrogación. Estética y metaestética*, Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, 2024, p. 181.

lo que oímos en el grito no solo es la resistencia de la voz al orden estético que esta se impone a sí misma en el canto. El grito es así mismo lo opuesto a la palabra dotada de significado.¹⁴²

Es paradójico este lazo entre el grito y la música, entre el grito y la voz: en el poema de Jara Idrovo, el más inefable dolor no se materializa, en una palabra, sino en el balbuceo que resulta de la acumulación de condiciones y posibilidades, al tiempo que de la sustracción o evasión de esas mismos reglamentos y patrones. La palabra se convierte en un grito domesticado: “pedrogorraalrevés / pedromuertealospájaros / pedrorrompelosvidrios”. En estos neologismos elaborados mediante la acumulación de significantes, la animalidad del grito y la abundancia de significados intentan rebosar el continente represivo de la lengua. Jara Idrovo visita estos linderos que la poesía comparte con la música: “cada acto musical [cada acto poético, debo añadir] es el debilitamiento de un grito”.¹⁴³ Cuando el poeta escribe su elegía, lo hace de modo que el dolor, el llanto y el grito se disipen entre la mezcla inusitada de palabras y sonidos.

Cuando el poeta escribe, procura desvanecer la denotación directa de cada una de las frases del poema, mediante el agotamiento de sus posibilidades combinatorias, del mismo modo que el músico suprime la inteligibilidad del canto “a través de la extenuación progresiva del fraseo”.¹⁴⁴ El canto, o el poema en nuestro caso, es el grito del cuerpo que se eleva o precipita en el raptó místico, erótico o sufriente. Todo poema es un cuerpo embelesado o torturado. El control al que nos somete el *sollozo por pedro jara* a sus lectores es paradójico: la inclusión del grito en el poema es posible gracias a las potencias de la articulación lingüística. Así como se ha reconocido el valor estético de la disonancia en la música, bien podríamos aceptar el valor de los excesos retóricos, tanto como admitimos la función que los

¹⁴² *Ibid.*, p. 182.

¹⁴³ Así escribió Richard Wagner en su libro titulado *Beethoven* (Leipzig, 1870), según Darío González.

¹⁴⁴ *Ibid.*, “La música y el grito”, p. 188.

silencios tienen en una canción o un poema. El *sollozo por Pedro Jara* muestra que el poema, así como el canto, es el resultado de la vocalización del grito o, mejor aún, el resultado de la extenuación física o corporal de esa misma vocalización animal, casi salvaje. En el caso de Jara Idrovo, una técnica compositiva lo expresa con mucha claridad: el *ostinato*.

Cada uno de los cinco segmentos del poema inicia con un verso invariable, que antecede a las permutaciones que se llevan a cabo a partir del segundo. Así comienza el primer segmento: el radiograma decía / «tu hijo nació. cómo hemos de llamarlo» / yo andaba entonces por las islas». Para luego presentarnos una segunda variante: «el radiograma decía / “tu hijo nació. envía su nombre” / yo andaba entonces por el archipiélago». Y finalmente una tercera: «el radiograma decía / “tu hijo nació. cómo los llamaremos” / yo andaba entonces por las galápagos». Alguien podría considerar que este poema en realidad tiene solo cinco estrofas con tres variantes cada una, pero el *ostinato* que da forma al esqueleto del poema es mucho más que una forma ingeniosa de proponer técnicas compositivas. Nos brinda a los lectores una oportunidad para identificar el falso dilema que generalmente polariza el mundo de la literatura: la autonomía versus la heteronomía del poema. El *sollozo* es más que un despliegue soberbio de trabajo lingüístico y mucho más que el testimonio desgarrado de una pérdida familiar, porque nos recuerda el cariz performático de la literatura.

Esta cualidad productiva de la obra de Jara Idrovo se manifiesta en la creación de realidades inéditas o en la modificación de su realidad circundante. En el *sollozo* esta cualidad se manifiesta de muchas maneras. Una de ellas es la ambientación del suceso lírico en las islas Galápagos, que había sido hasta entonces una geografía inédita en la poesía ecuatoriana y latinoamericana. En el *sollozo*, la aparición de este inusitado escenario armoniza bien con el mundo de los valores que refleja e interpela. En el obsesivo pulimento de las formas lingüísticas, Jara Idrovo extravía el peso atávico de los referentes literarios de su entorno inmediato: no son los Andes ni el indigenismo, no es la Costa ni el realismo social, no es la Amazonia ni la idealización de sus territorios. Esta soledad insular le permitió al poeta

expatriarse de los discursos autoritarios de la nación y las mezquinas rivalidades de sus facciones y cenáculos. Con todo un mar en medio, el poeta fue capaz de entregarse al *insilio*, donde pudo reconfigurarse. El *sollozo* es un poema terapéutico que nos invita a sanar de la muerte de los seres queridos, la caída de la patria, la insulsez de su comunidad literaria.

El concepto que mejor da cuenta de esta táctica escrituraria es la isotopía: la reiteración de ciertos rasgos semánticos a lo largo del poema, que brinda a los lectores una sensación de homogeneidad y unicidad. Estas isotopías pueden ser paradigmáticas o sintagmáticas, verticales u horizontales, plenamente semánticas o meramente fonéticas. La primera de ellas se manifiesta en el número exacto de versos que compone cada una de las estrofas iniciales de los cinco fragmentos, que se repite en cada una de sus tres variantes: 19 versos para cada una de las tres estrofas del primer segmento, 25 para las estrofas del segundo, 33 para las del tercero, 25 las del cuarto y 19 en el último segmento. Otra isotopía está dada por el orden sintáctico de los elementos de cada uno de los versos. A veces esta disposición recibe una variante paradigmática, como ocurre en el segundo verso de las estrofas del quinto segmento: “tan solo piedra / ... / tan solo estalactita / ... / tan solo cuarzo”. En otras ocasiones, esta iteración es tan sólo rítmica, como ocurre con el estribillo del primer segmento, que permanece invariable en las tres estrofas: “andaba / anduve / y dije”.

Estas isotopías pueden combinar variables morfosintácticas y fónicas como ocurre con esa especie de paronomasia que da forma a los versos entre el 9 y el 12 en las estrofas del tercer segmento. Esta es la pauta inicial: “pedropiélago te quise / te tuve predrogota / pedromar te ansié / te perdí pedroespuma”; que luego recibe esta variante: “pedroselva te quise / te retuve perdopecíolo / pedrofonda te ansié / te perdí pedrohojarasca”; y finalmente esta otra: “pedromegalito te quise / te tuve pedroguija / pedrorroca te ansié / te perdí pedroarena”. Esta reiteración de sonidos y significados desafía la noción lineal del tiempo. La palabra no se extingue luego de ser pronunciada, persiste en la página a través de las resonancias sonoras. El verso se difumina delicadamente en el eco. Este desvanecimiento sintáctico

y sonoro es el vehículo idóneo de la presentación, desarrollo y salida del tema mismo de poema: el nacimiento del hijo, la celebración de su vida, la lamentación de su muerte, la afirmación de su trascendencia. Así sentencia el juego de variantes del último verso del poema: “somos fervor de espuma de un piélago insondable / ... / somos el murmullo de un follaje inmarcesible / ... / somos los ecos de un tañido inextinguible”.

Este es uno de los legados del poeta cuencano: la comprensión de que no tiene sentido evitar las virtudes formales en los textos de pretensiones estéticas, para que se entiendan como documentos que imitan las emociones humanas con honestidad. En algunas ocasiones, esta atención obsesiva sobre las formas materiales de la lengua se manifiesta en versos constreñidos o frugales, que imitan el silencio que provoca la más grande alegría o la más amarga tristeza; en otras ocasiones, el artesano de la lengua abunda en los detalles como lo haría un orfebre, con el fin de invocar mediante versos espaciosos y exorbitantes la cara oscura del silencio: el ruido. Las posibilidades de expresión humanas oscilan entre estos dos extremos: la catarsis del llanto y la templanza frente al vacío. El poema, así como toda canción, no es mucho más que exceso de significantes: incluso la notación musical del silencio es una pretensión que no pasa de ser un gesto. Una vez ocurrida la muerte del hijo, no hay vuelta atrás. No importa cuánto esfuerzo hagamos para reproducir el lamento original, haya sido estrepitoso o sigiloso. Cada llanto es un nuevo sollozo, inédito y distinto.

La obra de este escritor latinoamericano nos ha heredado la convicción de que, acercando la poesía a la música, mediante la extenuación de sus posibilidades combinatorias, el poema puede adquirir un fraseo tan contundente que no dependa por completo de sus referentes inmediatos y, por el contrario, ofrezca a los lectores una gama de interpretaciones tan amplia como la variedad de sus propios intereses. Las instrucciones de lectura que el poeta dispone al inicio de su texto no deben entenderse como meras imposiciones a los lectores o como una obsecuente aplicación de la gramática estructuralista, sino como la constatación de que toda obra humana, incluso aquella que presume de ser la más libertaria o anárquica, obedece a una serie de

reglas que rebasan su voluntad y entendimiento del mundo. Los excesos y acumulaciones de reglas compositivas y retóricas no engendran un texto acartonado y esquemático, sino la simulación de un discurso estrictamente musical: la partitura. De cada lector dependerá interpretar una pieza más o menos creativa, más o menos conmovedora o convincente.

La piedra (Pedro) o el basalto isleño del océano Pacífico (el recuerdo del hijo suicida) se impone a los lectores como el símbolo del sujeto que ha dimitido de cualquier ambición de trascendencia: para él, no existe un dios ni una justificación metafísica para la ausencia definitiva del ser querido. Tan solo subsisten los riscos de las islas y la evidencia de que el padre que solloza es un ser tan solitario como cualquier otro que se lamenta por una tragedia similar. Pedro (la piedra) o el recuerdo del hijo suicida (en el basalto de las Galápagos) se manifiesta en un poema que habilita la memoria y por tanto la identidad del padre: el *sujeto* mismo es un efecto del discurso doliente. Todos estamos *sujetos* a los modos en que construimos las palabras. Las rocas oceánicas o la eclosión de la lava volcánica desde las profundidades submarinas no simbolizan por sí mismas absolutamente nada. Los significados que los lectores les imputamos a estos objetos de la naturaleza los convierten en signos. Mediante este proceso de figuración, suponemos y acordamos que existe un más allá de la piedra. Toda la obra de Jara Idrovo responde a una poética material.

Este célebre poema evidencia la frivolidad de los debates que inventan dos extremos opuestos en la literatura: por un lado, las poéticas confesionales más cercanas a cierto entendimiento del realismo; y por otro, las poéticas más experimentales y textuales, cuya atención se concentra en el lenguaje mismo. El *sollozo* demuestra que tal dicotomía no es más que otra poética: se puede encontrar poemas conmovedores e inteligibles, que se sustenten en un trabajo detenido y minucioso sobre las formas lingüísticas, incluso si estas bordean las fronteras de las artes visuales o musicales. El ruido, el sonido y los excesos de las poéticas del lenguaje son tan artificiosos como el silencio, la armonía y el recato de las poéticas intimistas. Todo poema es un artefacto que debe recibir de los lectores la arbitraria concesión

de un sentido, la radical imputación de un significado. Quizás el símbolo que mejor lo demuestre se la imagen pétrea de las islas, la insularidad misma del archipiélago. El artefacto que denominamos poema es una parte, aquella esencial e irrenunciable, de lo que llamamos poesía. Del mismo modo, el artefacto que llamamos partitura es apenas el inicio de lo que entendemos como música. Ambos, poema y partitura, requieren de un intérprete, de un lector que los convierta en poesía o en música.

Se ha dicho también que este poema, así como toda la obra poética de Jara Idrovo responde a una idea de sujeto arraigada en el romanticismo. En este sentido, la ética que inspira al individuo a refugiarse en el paisaje solitario de las Galápagos para saldar cuentas con su comunidad, sus ideas sobre la cultura o la política, o consigo mismo, sería idéntica a la que anima al individuo heroico a oponerse a la ley del Estado, la Iglesia, el mercado o el canon, cuando la considera injusta o insuficiente. Sin embargo, los lectores que no conocimos, desconocemos o desestimamos conscientemente la biografía del poeta que escribió el *sollozo*, tan solo tenemos el texto como huella, rastro o testimonio del paso por la vida de aquel individuo. El poema es una piedra solitaria, rodeada de otras tantas que emergen de las profundidades del mar. Como los lectores quienes transformamos estas entidades lingüísticas, visuales o sonoras, en piezas del archivo literario o en islas de un archipiélago al que le asignamos un nombre.

Un hombre respira de manera profunda, luego de constatar el suceso que le cambió la vida: “en verdad / ¿fue verdad? / ¿eras tú el que pendía de la cadena del higiénico / como seco mechón de sauce sobre el río?” Los espasmos de su diafragma provocan un sonido inconfundible: el padre está sollozando. El suceso le ha provocado un llanto cuyo ritmo convulsivo lo pautan una serie de contracciones involuntarias, que lo sumergen por fracciones de segundo en un profundo silencio. Presa de la tragedia, el padre apenas logra articular algunos enunciados inteligibles, cercanos al grito: “pedro ya no / tan sólo piedra / grumo devuelto a las opresivas láminas del esquisto”. Efraín Jara Idrovo ha escrito un poema dedicado a su hijo Pedro, cuya vida celebra y cuya decisión de suicidarse también recuerda. La poesía

le ha permitido superar el peor de todos los lutos posibles: la muerte de un hijo, el desvanecimiento de la trascendencia, la constatación material y concreta de que la muerte es la única certeza. Y no lo ha hecho con un poema confesional, sino con uno vanguardista.

Referencias

- Alcívar Bellolio, Daniela. “Elogio de la simple imagen” (Prólogo). En Efraín Jara Idrovo, *Perpetuum mobile*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2017, pp. 7-27.
- Carvajal, Iván. “La fiesta del solitario”. En *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, 2005, pp. 193-215.
- González, Darío. “La música y el grito”. En *El arte como interrogación. Estética y metaestética*. Centro Cultural Benjamín Carrión, Quito, 2024.
- Jara Idrovo, Efraín. *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.
- Salazar, Danilo. *Detalle rítmico del poema sollozo por Pedro Jara de Efraín Jara Idrovo con un enfoque fonológico* (Disertación de grado). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2017.
- Torres Armas, Andrea. “Efraín Jara Idrovo: de la partitura al sollozo”. En *Pie de página* revista literaria de creación y crítica Universidad de las Artes. Guayaquil, II semestre 2021.
- Vintimilla, María Augusta. *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*. Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 1999.

EL SER, EL MUNDO Y LA VOLUNTAD EN LA POESÍA DE EFRAÍN JARA IDROVO*

Oswaldo Encalada Vásquez

Introducción

Efraín Jara Idrovo (1926-2018) es uno de los poetas más importantes y significativos que ha dado la patria a las letras hispanoamericanas. Su capacidad metafórica, su esmeradísimo y novedoso trabajo con el lenguaje le sirvieron para ubicarse en una especie de vanguardia literaria única.

Viendo en conjunto su obra se puede comprobar que no es extensa. Al menos lo que el mismo autor tuvo la decisión de salvar para la posteridad es poco (en la década de los años 40 publicó *Tránsito en la ceniza* (1947) y *Rostro de la ausencia* (1948), libros que luego fueron purificados–quemados por el autor). En la Antología *Grandes textos líricos* (2015) se recogen

* Texto inédito que el autor cedió para su publicación en esta edición especial sobre la obra de Efraín Jara Idrovo. (*Nota del Editor*).

apenas nueve poemas de diferente extensión. Creemos que en esta muestra está lo mejor y más representativo de la depurada lírica de Jara.

María Augusta Vintimilla ha estudiado muy bien la poesía de Jara Idrovo, y es ella la que escribe el prólogo a la edición de 2015, un estudio iluminador y con enorme solvencia crítica.

Pero, nosotros queremos intentar algo distinto (“distinto–distante”, dice Jara Idrovo —2015— al referirse a su amigo Luis Vega en *in memoriam*, p. 17).

Queremos (y este siempre fue un anhelo que venía postergándose en nuestro ánimo aherrojado por las urgencias cotidianas del trabajo y las lecturas) usar como elemento de contraste algunas partes del pensamiento de Schopenhauer.

El *Diccionario* de la Real Academia de la Lengua, al referirse al término “contraste” pone lo siguiente, en la décima acepción: “Sustancia que introducida en el organismo hace observables, por rayos X u otro medio exploratorio, órganos que sin ellos no serían” (<https://dle.rae.es/contraste?m=form>)

Sí, queremos injerir algunas ideas del filósofo alemán Arthur Schopenhauer (1788–1860), sobre todo de las que aparecen en su libro capital, *El mundo como voluntad y representación* (2005). Estas ideas nos servirán como elemento de contraste y nos permitirán “ver” insospechadas conexiones, súbitos paralelismos y asombrosas confluencias y, naturalmente, diferencias.

Lo primero que debemos reconocer es que Schopenhauer no está en la lista de autores de Jara Idrovo. El poeta cuencano (1980) dice:

Para un joven que había llevado una existencia tumultuosa y desgarrada; que había efectuado lecturas abundantes pero dispersas y escrito poemas vacuos y contrahechos, la indagación de certidumbres no podía menos que llevarlo a plantearse las preguntas últimas por el sentido de la vida y la función de la poesía. Thomas Stearns Eliot, Rainier María Rilke y Paul Valéry vinieron en mi ayuda para tentar

respuesta a tan temerarias inquisiciones.¹⁴⁵ Años más tarde, sobre este mismo tema, anota más nombres:

con el adusto y desdeñoso jorge manrique
contemplamos pasar los despojos del esplendor
(...)

don francisco de quevedo me enseñó
que todavía no intentamos asentar la planta
y ya apresuramos el paso hacia la muerte
(...)

con mi desparpajado amigo walt whitman
nos bañamos en el manantial
(...)

anduvimos con mi maestro federico nietzsche
por las altas nieves enceguedoras
(...)

con mallarmé y valery
tenté mi aprendizaje
de solitario tallador de diamantes
el inolvidable cholo césar vallejo
no cesó de inculcarme
que ser equivale a dolernos el ser¹⁴⁶

Dentro de los poetas hispanoamericanos leídos con frecuencia por Jara constan: “Neruda, Jorge Carrera Andrade y César Dávila Andrade” (1980, p. 17). También aparece Antonio Machado, Horacio, el filósofo Spinoza. Y, por último:

en interminables noches de efusión
conversar de los sonetos de borges. (p. 159)

Es posible que, a través de Nietzsche, alguna idea de Schopenhauer se haya permeado hasta Efraín Jara. Quienes conocimos

¹⁴⁵ Efraín Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1984, p. 12.

¹⁴⁶ Efraín Jara Idrovo, *Grandes textos líricos*, (Prólogo de María Augusta Vintimilla), Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, 2015, pp. 152-153.

su biblioteca podemos afirmar que en ella había más lingüística, crítica literaria y literatura que otros filones de la escritura.

Sin embargo, en esta exploración crítica y “radiográfica” encontramos, a veces, muy visibles y claros algunos aspectos schopenhauerianos; y, en otros casos, con variaciones, más que de conceptos, de términos solamente.

I.

La voluntad

En varias partes de *El mundo como voluntad y representación* (2015) encontramos referencias, definiciones y acercamientos a lo que Schopenhauer entiende como voluntad. Quizá la siguiente cita sea la más adecuada y clara:

No solo reconocerá [el hombre que reflexiona] aquella voluntad idéntica como su esencia más íntima en esos fenómenos enteramente similares al suyo propio, en hombres y animales, sino que, al proseguir esta reflexión, terminará por reconocerla también en la fuerza que incita y vegeta en la planta, en la fuerza que hace cristalizar al cristal, en la que orienta hacia el polo norte una aguja imantada, en aquella cuya descarga eléctrica brota del contacto de metales heterogéneos, en aquella que por afinidades electivas de ciertos materiales parece separar y reunir cual fobia o filia e incluso, por último, en la gravedad que se aplica tan impetuosamente en toda materia, atrayendo la piedra hacia la tierra y la tierra hacia el sol; todo esto se tiene por diferente solo en el fenómeno, pero ha de reconocerse como algo idéntico conforme a su esencia íntima, como aquello que le es conocido de inmediato mejor y con mayor familiaridad que cualquier otra cosa, eso que, allí donde sobresale más claramente, se llama *voluntad*. Este uso de la reflexión es lo único que nos permite dejar de seguir estando apegados al fenómeno y nos transporta hacia la *cosa en sí*. Fenómeno significa representación y nada más; toda representación, sea del tipo que sea, todo *objeto* es *fenómeno*. Pero *cosa en sí* es únicamente la *voluntad*; en cuanto tal no es por ello representación, sino

algo radicalmente distinto de ella; es aquello de lo cual toda representación, todo objeto, es la manifestación, la visibilidad, la *objetivación*. Es lo más íntimo, el núcleo de todo lo individual e igualmente del conjunto; se manifiesta en cada fuerza de la naturaleza que actúa ciegamente y también se manifiesta en el obrar reflexivo del hombre; mas la enorme diferencia entre ambas cosas atañe únicamente al grado de la manifestación, no a la esencia de lo que se manifiesta.¹⁴⁷

He aquí el núcleo del pensamiento del filósofo alemán: lo más general, lo primigenio, el sedimento último de todos los seres es la voluntad. Y cuando decimos “todos los seres” nos referimos a la totalidad de lo viviente, y aún de lo inorgánico. Creemos, sin embargo, que la ampliación del campo de acción de la voluntad al mundo inorgánico no se justifica, porque, en verdad, la voluntad es siempre voluntad de vivir, tal como el mismo Schopenhauer lo dice páginas más adelante:

La voluntad, que considerada puramente en sí es tan solo una ciega pulsión inconsciente e irresistible, tal como la vemos aparecer todavía en la naturaleza inorgánica y vegetal así como en sus leyes, al igual que también en la parte vegetativa de nuestra propia vida, gracias a la adición del mundo de la representación desplegado a su servicio, obtiene el conocimiento de su querer y de lo que sea aquello que quiere, lo cual no es otra cosa que este mundo, la vida, justamente tal como existe. Por eso llamábamos al mundo fenoménico su espejo, su objetivación: y lo que la voluntad quiere, siempre es la vida, dado que ella misma no es sino la representación de ese querer de cara a la representación; así viene a ser una y la misma cosa, solo un pleonasma, decir sin más “la voluntad” en vez de la “voluntad de vivir”.¹⁴⁸

Con este pequeño bagaje teórico veamos qué ocurre con la poesía de Efraín Jara. Recordemos que en los *Grandes textos*

¹⁴⁷ Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*, Akal, México D.F., 2005, pp. 198-199.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 368-369.

líricos (2015) María Augusta Vintimilla, en el estudio prologal, nos cuenta que el poeta fue quien seleccionó los textos: “Hace unos años, en una entrevista con Edwin Madrid, Efraín Jara confesaba su preferencia por la publicación de antologías antes que de obras completas, porque “en ellas se desbroza, se quita aquello que no gravita en la obra de un autor, se deja el grano y se retira la paja”.¹⁴⁹

En esta antología (*Grandes textos líricos*) está el grano, excepto el texto final (“Recordando a Manuel Muñoz”, 1992), que no abona para la construcción de nuestra mirada.

Pues bien, el texto inicial de esta antología es, aparte de la extraordinaria riqueza lírica y conceptual, una clarísima exposición del fenómeno de la voluntad vista como esa fuerza primordial que subyace oscuramente en todos los seres. El poema se titula “Vida interior del árbol”, y pertenece a una fecha tan temprana como es el año 1948, aunque debió haberse beneficiado de varias reescrituras y perfeccionamientos, porque así trabajaba Efraín Jara:

Caed al torbellino de los gérmenes,
al núcleo primordial que huele a fiera
y arrebatada médula de rayo;
a las fermentaciones del origen;
a la grieta sin fin de la energía,
donde el sexo se enarca y las semillas
abren el puño, heridas por la vida.
Ahí todo se funde y burbujea,
todo arde en un aliento de leopardos
aguardando la cita del relámpago.
Conmigo, hermanos, sorprended el fuego
que, intenso, es rosa y apagado, roca,
y la perenne música que rige
el orden de diadema de los astros
y la pausada formación del árbol.

¹⁴⁹ María Augusta Vintimilla, “La Canción del Solitario: un acercamiento a la poética de Efraín Jara Idrovo”, en Efraín Jara Idrovo, *Grandes textos líricos*, Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, 2015, p. 11.

II

Esto que veis aquí: ímpetu oscuro
suscitador del canto de las ranas;
esto que, por momentos, se asemeja
a cabezas de niña degollada
con las trenzas regadas, es el reino
nocturno y funeral de las raíces.
Aquí se agitan los palpos del gusano
y la siniestra flor de terciopelo
de la araña procura madriguera.
Lentas emanaciones, sordo trueno
de corrupción, murmullo de pestañas,
de pronto, oyen las voces que convocan
las formas esfumadas para asirlas
nuevamente a la vida, en las sustancias
que ascienden y elaboran la madera.
Con voluntad sonámbula de larva
acude la humedad: aletargados
estandartes, espesas marejadas
de corolas y túnicas, rendidos
a la fascinación de las raíces.
En su urdimbre de arterias forcejean
los trémulos violines de la lluvia,
las sales, las edades y el estruendo
que viene desde el fondo de la tierra,
del otro lado de la vida, y cuajan
una sustancia parecida al semen
por su olor germinal y consistencia.
¡Ah ciega obstinación de la materia!
¡Ah perpetuo suplicio del impulso,
condenado a extinguirse en cuanto cumple
el fugaz parpadeo de la forma! ...¹⁵⁰

Es sorprendente y llama poderosamente la atención que el poeta haya ubicado este poema, precisamente al principio de la antología. Es que aquí está ya dicho todo cuánto se necesita.

¹⁵⁰ *Grandes textos líricos*, pp. 46-47.

Aquí está explicitada la voluntad como ese algo sordo, bullente e irracional que conforma el fondo común de todos los seres. Aquí se habla de lo vegetal, de lo animal y se arriba a lo humano. Este poema —y este fragmento, en particular— es una especie de génesis de la cosmovisión del poeta.

Pero, luego del impacto inicial, la sorpresa se desvanece. Siendo como era Efraín Jara, un poeta con una visión tan firme, acabada y estructurada del mundo y de la vida, su obra no podía desmentirlo; debía comenzar precisamente con esta declaración de principios filosófico-líricos. En la selección de los textos y en su ubicación hay una suerte de sabiduría “intuitiva”, aunque estos términos se repelan entre sí. Es como si el autor hubiera dicho: en el principio debe estar el principio.

Como se desprende de la lectura atenta, todos los seres orgánicos y los inorgánicos son impulsados en una dirección. El árbol, los astros, el gusano y aún el ser humano están inmersos en el poderoso y tumultuoso torrente universal de la voluntad de ser. Hemos dicho lo humano, y vale aclararlo. En el texto no existe un término que nos remita explícitamente al mundo del “ánthropos”; pero hay dos versos: “la grieta sin fin de la energía, / donde el sexo se enarca”. Este génesis del que ya hemos hablado nos presenta aquí a la mujer, de quien en otra parte dirá, al referirse a los genitales femeninos: “gruta / grata/ grieta”.¹⁵¹

Y, para no dejar resquicio de duda, también cuando se habla de la hondura y avasalladora esencia femenina dice: “yendo de mujer en mujer/ revolcándome en la lúbrica calidez/ de su fango de mucosas y semillas”.¹⁵² En nuestra opinión se trata del mismo magma genésico en todos los seres.

Las características de la voluntad

En principio, la voluntad, al ser la *cosa en sí*, es inabordable, incognoscible y tan solo sus manifestaciones —que Schopenhauer llama fenómenos— pueden serlo. En la poesía de Efraín Jara encontramos, en varios pasajes, referencias muy claras a

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵² *Ibid.*, p. 141.

este carácter oscuro, impenetrable de ese núcleo de todo cuanto existe:

“Ímpetu oscuro / suscitador del canto de las ranas”.¹⁵³

“La ronca avidéz de las raíces”¹⁵⁴

“Como el ciego furor de la tierra / para la redondez del fruto”.¹⁵⁵

En otros casos se percibe una oposición entre la inteligencia (la cabeza) y el corazón o las venas (vísceras):

“la diafanidad glacial de la inteligencia / y los borbotones sombríos del corazón”.¹⁵⁶

“Impávidos templos de la inteligencia / desolado vestíbulo / de espejo de las abstracciones/ ¡lejos de mí! / con ganglios y venas palpitanes / amaso la sustancia candente de mis evidencias”.¹⁵⁷

O como simple instinto —opuesto, naturalmente, a la trabajosa elaboración de la inteligencia—: “es condición de la sabiduría del instinto/ desconocer las motivaciones profundas de su eficacia”.¹⁵⁸

Y para tener a mano el elemento de contraste, veamos lo que dice Schopenhauer sobre los atributos de la voluntad:

La voluntad, que considerada puramente en sí es tan solo una ciega pulsión inconsciente e irresistible, tal como la vemos aparecer todavía en la naturaleza inorgánica y vegetal así como en sus leyes, al igual que también en la parte vegetativa de nuestra propia vida, gracias a la adición del

¹⁵³ *Ibid.*, p. 46

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 118.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 178.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 118.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 140.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 168.

mundo de la representación desplegado a su servicio, obtiene el conocimiento de su querer y de lo que sea aquello que quiere, lo cual no es otra cosa que este mundo, la vida, justamente tal como existe.¹⁵⁹ (p. 368)

II.

El mundo como representación

Al inicio de su libro fundamental (*El mundo como voluntad y representación*), Schopenhauer dice:

“El mundo es mi representación”: esta es la verdad para cada ser que vive y conoce, aunque tan solo el hombre pueda llegar a ella en la conciencia reflexiva y abstracta, tal como lo hace realmente al asumir la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce sol o tierra algunos, sino que solo es un ojo el que ve un sol, siempre es una mano la que siente una tierra; que el mundo que le circunda solo existe como representación, o sea, siempre en relación a otro que se lo representa y que es él mismo.¹⁶⁰

Todo esto se aclara si pensamos que lo que, en el fondo, en términos gnoseológicos, plantea Schopenhauer, es que para que haya conocimiento de alguna clase se necesita de la presencia de un sujeto cognoscente y de un objeto cognoscible. Si falta el sujeto cognoscente, ¿de qué sujeto será objeto el mundo? Es evidente que, al no existir sujeto, el mundo —el objeto— se desvanece. Por otro lado, hay que considerar lo que el mismo filósofo dice, en otro lugar, sobre la función de la razón (mente–cerebro–inteligencia) en cuanto a ser creadora de conceptos:

La razón tiene tan solo *una* función: la formación de conceptos, y a partir de esta única función se explican muy fácilmente de suyo todos esos fenómenos citados con

¹⁵⁹ Schopenhauer, *Op.cit.*, p. 368.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 85.

anterioridad que diferencian la vida del hombre de la del animal, de suerte que la aplicación o falta de aplicación de esa función denota sin más, todo cuanto siempre y por doquier se ha llamado ‘racional’ o ‘irracional’.¹⁶¹

Y, naturalmente, la única forma de conocer el mundo es a través de conceptos. Si de una materia (fenómeno) se dice que es *dura, áspera, dulce, fría, lisa*, etc., es porque en la mente se encuentran los conceptos de *la dureza, la aspereza*, etc. De modo que el mundo —lo perceptible-cognoscible— deviene en una construcción mental.

El sentido del mundo (finalmente eso es la percepción-representación) nace de la conciencia: “todo llega desvalido y menesteroso / hasta los pasadizos de la conciencia/ para que le concedamos consistencia y sentido”.¹⁶²

Ahora bien, Jara Idrovo no usó los términos schopenhauerianos (“representación, representar”); pero tuvo a mano otro, que es similar. El poeta habla de “configuración”. Pero antes de continuar constatemos lo que el *Diccionario* académico¹⁶³ pone sobre la voz “representación”:

2. Imagen o idea que sustituye a la realidad.
8. *Psicol.* Imagen o concepto en que se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior.

Y también veamos el concepto de “configuración”: Disposición de las partes que componen una cosa y le dan su forma y sus propiedades.

Y, de paso, lo que es “configurar”: Dar determinada forma a algo.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 122.

¹⁶² Efraín Jara Idrovo, *Grandes textos líricos*, p. 147.

¹⁶³ Diccionario de la Lengua Española. Disponible en línea: <https://del.rae.es>. Se empleará esta fuente para las definiciones que siguen. (*Nota del Editor*).

Es hora ya de ir a los textos de Jara para enfrentarnos con lo que el mundo era para el poeta, conocimiento que le llegó durante su dura estancia de aprendizaje en las Galápagos:

(...) Sí, un poco de lo que había acontecido conmigo: pasivamente arrastrado por el oleaje de los días hasta encontrarme exactamente allí, machacado por la soledad. Y entonces sobrevino la revelación, la intuición deslumbrante: el mundo es la configuración de la conciencia.¹⁶⁴

Esto que fue dicho en términos de reflexión en prosa sobre su obra poética, su aprendizaje y su estancia vital en las islas, aparece también, a veces matizado, ya dentro de los textos líricos.

En un texto temprano como “Balada de la hija y las profundas evidencias”, que es del año 1963 tenemos: “¿Qué fue de la conciencia empecinada / en oponerse al mundo, que es su imagen?”.¹⁶⁵ ¡De modo que el mundo es imagen de la conciencia! Es decir, hay una proyección de algo interno (la conciencia), que se vuelve mundo.

Y dentro del mismo poema, un poco más adelante llegamos a esta revelación: “lo más fresco del árbol se hace sombra / la avidez de la conciencia, universo”.¹⁶⁶ En esta serie de transformaciones que es este poema encontramos que la conciencia, por su avidez, se vuelve universo. Y así podemos ir reconociendo pasajes donde estos dos elementos aparecen y se aclaran, se oponen, se revelan. En *in memoriam*, al recordar su permanencia en las Galápagos dice: “regresé con la certidumbre de que ya me pertenecía/ que el mundo no es sino la otra cara de la conciencia”.¹⁶⁷

Y lo que en el *prólogo* de su obra de 1980 (*El mundo de las evidencias*) lo había dicho en prosa, y que ya hemos anotado líneas arriba, ahora se repite exactamente con el mismo pensamiento y la misma expresión, con la única diferencia de llevar signos de admiración, para conceder mayor énfasis a lo dicho:

¹⁶⁴ Efraín Jara Idrovo, *El mundo de las evidencias*, p. 13.

¹⁶⁵ Efraín Jara Idrovo, *Grandes textos líricos*, p. 54.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 112.

“¡el mundo es la configuración de la conciencia!”¹⁶⁸ Y configurar es —como ya lo sentó el *Diccionario* académico—: “dar determinada forma a algo”. La conciencia da cierta forma al mundo, y al darla, lo crea para la percepción de la conciencia.

Pero para que las cosas no queden a medias y no exista ni la menor sombra de duda presentamos lo que el poeta dice en *Alguien dispone de su muerte*: “estos pinos del parque central solo existen/ mientras remueven el agua de la conciencia”.¹⁶⁹ Es decir, existen mientras haya un ojo que los mire y una conciencia que los recuerde.

Y como coda, para cerrar el círculo de la existencia: “sin nosotros no hay tiempo / no hay espacio / solo el vacío extasiado de su transparencia”.¹⁷⁰

Como se puede ver, sin la conciencia humana no existe el mundo, lo que significa que todo es una creación de la conciencia. Sin embargo, el mundo (lo creado) y la conciencia (el creador) se enfrentan y contienden:

“Mundo y conciencia / dejarían de enfrentarse con puñales,
/ y el canto exaltaría la reconciliación / en el aire conmovido
de sus florestas”.¹⁷¹ Esto podría ocurrir si es que el espasmo
fulgurante de la ignición amorosa pudiera extenderse a algo
más que un breve parpadeo. Mas, ay, el ser humano es criatura
sumergida en la fugacidad y el perecimiento: “¿cuándo
nosotros / los fugaces / con el alma chorreando confusión
y oscuridad/ nos decidimos por la intrépida ocupación/ de
pulidores de diamantes?”.¹⁷²

Y en el magistral *sollozo por pedro jara* dice: “pero todo
cuanto arde en la sangre o la inteligencia/suena a caída de hojas
y aniquilamiento”.¹⁷³

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 113.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁷² *Ibid.*, p. 73.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 90.

Y en “Añoranza y acto de amor”, poema de 1971, pone, al inicio del texto: “¡Todo es aniquilación incesante, /resentimiento agresivo entre el alma y el mundo”.¹⁷⁴

Contienden porque el mundo es fugacidad, mientras que la conciencia desea la permanencia. Esa lucha ensangrienta los días del desterrado en la existencia.

III.

El ser

En el caso de las reflexiones y acercamientos poéticos que Jara Idrovo hace sobre el ser, encontramos divergencias con el pensamiento de Schopenhauer. Para el filósofo alemán, la *cosa en sí*, el ser, es la voluntad, y de esta solo se puede decir que es única, intemporal, irracional, incognoscible; una tendencia ciega. No le afectan ni el tiempo ni el espacio. La pluralidad de seres de cualquier clase corresponde al mundo de los fenómenos, que son los perceptibles (y percibles) y representables en la conciencia. La voluntad es una. “Así, pues, aquí, en el nivel más bajo [el de la materia], vemos presentarse a la voluntad como un ciego afán, un sordo y oscuro impulso, que dista mucho de poder ser reconocido inmediatamente”.¹⁷⁵

Como decíamos, en este punto hay diferencias con el pensamiento filosófico-poético de Efraín Jara Idrovo. Cuando el poeta habla del ser (el ser humano), se refiere a un ser personal, único; un ser cuya esencia no queda subsumida dentro de una categoría general: “todavía mi yo es mi yo / y no ceniza estéril esparcida / en el asfalto de la tercera persona del plural”.¹⁷⁶

Al referirse a los seres vegetales, minerales u otros, la categoría del ser sí es general y no individualizada.

El primer texto donde se trata metódicamente el tema del ser es “Balada de la hija y las profundas evidencias”. Este texto es una exposición de transformaciones de diversos seres. Hay

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷⁵ Arthur Schopenhauer, *Op. Cit.*, p. 240.

¹⁷⁶ Efraín Jara Idrovo, *Grandes textos líricos*, p. 75.

29 transformaciones, es decir, cambios de esencia, y todos ellos abarcan el ámbito no humano:

El sueño de la luz se hace manzana;
el sueño de la tierra, hierba trémula;
lo más lento del aire se hace nube;
lo más ágil del agua, pez o espuma.
(...)
Lo absorto de la piedra engendra el musgo.
Lo inmóvil de la altura se hace nieve;
el perfil de la brisa, mariposa.¹⁷⁷

Pero, como ya ha pasado en otras oportunidades, la organicidad de la poesía hace que un texto futuro (para el acto de la escritura) eche luces sobre textos del pasado. En esto no hay desbarre crítico, porque es la misma mente del autor la que se explica en diferentes instantes de su creación. Así tenemos que en *in memoriam* aparece esto: [tiempo] “para reconocer que no estamos aquí solo para durar/ sino para acrecentar la perfección y la alegría”.¹⁷⁸

De modo que el ser no es una entidad clausurada ni terminada. El ser brotará de un hacerse. La menesterosidad del ser necesita transitar en el tiempo para llegar a su ser verdadero, porque el actual, el que está “maniatado en el torrente de la duración”¹⁷⁹ debe concluir en otro punto y en distinta condición. Y la fuerza impulsiva que mueve al ser menesteroso es el amor.

“Balada de la hija y las profundas evidencias” es un poema que muestra un marco de seres-esencias que se transforman. Dentro de ese marco asoma la hija, la amada evidencia de la sangre; pero en la tercera estrofa de este poema hay un verso puesto ahí con la solidez de una certeza filosófica, fija e incólume: “El ser retorna al ser. Nada se pierde”.¹⁸⁰

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 53-57.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 129.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 54.

Ahora bien, el verbo “retornar” según el *Diccionario* académico es, en la primera, tercera y cuarta acepciones:

1. **devolver** (|| restituir).
3. tr. Hacer que algo retroceda o vuelva atrás.
4. intr. Volver al lugar o a la situación en que se estuvo. U. t. c. prnl.

De modo que lo planteado por el poeta es que el ser debe moverse en una dirección (el tránsito en el tiempo), llegar a un punto y luego volver a la marca original. El agente y el motivo para este movimiento es el amor. “El gozo de la luz se hace manzana”. “El gozo de la luz” (algo inorgánico) se transforma en “manzana” (algo orgánico, vivo y, por tanto, perecible), mas, con la desaparición de la manzana (lo vivo está condenado a enfrentarse con la aniquilación) volverá a aparecer el “gozo de la luz”.

Esto es la vida: un tránsito, un peregrinar celosamente escoltado por la fugacidad. Y eso ocurre también con la muerte del hijo: “19. solo que al ponerte las manos sobre el pecho / 20. para devolverte a la inocencia delirante de la materia”.¹⁸¹

Y, en una visión poética de sí propio, en un contexto de profusa adversidad, el poeta dice de su condición: “no se es / se llega a ser el solitario”. (p. 73), idea que en el mismo poema “El almuerzo del solitario”, se repite dos veces. Y cuando el poeta reflexiona sobre su muerte dice: “quiero [...] no podirme/ rendir el polvo pasajero / al polvo duradero”.¹⁸²

Ahora bien, hay dos clases de amor: uno es el amor paternal, y muy otro, el amor sexual.

En la misma “Balada...” encontramos un verso que clarifica todo el ambiente: “Solo el amor nos salva y justifica”.¹⁸³ A través de, o mediante el amor paternal, el yo (el ser) del padre retorna acrecentado en la esencia de la hija:

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 97.

¹⁸² *Ibid.*, p. 139.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 57.

Eres yo y más que yo: en ti regresa
el bosque a ser puñado de semillas;
retornan las madejas de las nubes
al susurrante asombro de las aguas.¹⁸⁴

La otra cara del amor anida en la pasión sexual, la relación de pareja. En este punto Efraín Jara retoma un viejo mito que trae Platón en el *Symposion (Banquete) o de la erótica*.¹⁸⁵ Veamos esta contribución de los tiempos legendarios:

»En otro tiempo la naturaleza humana era muy diferente de lo que es hoy. Primero había tres clases de hombres: los dos sexos que hoy existen, y uno tercero compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. Este animal formaba una especie particular, y se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino; pero ya no existe y su nombre está en descrédito. [...] La diferencia, que se encuentra entre estas tres especies de hombres, nace de la que hay entre sus principios. El sol produce el sexo masculino, la tierra el femenino, y la luna el compuesto de ambos, que participa de la tierra y del sol. De estos principios recibieron su forma y su manera de moverse, que es esférica. Los cuerpos eran robustos y vigorosos y de corazón animoso, y por esto concibieron la atrevida idea de escalar el cielo, y combatir con los dioses, como dice Homero de Efialtes y de Oto. Júpiter examinó con los dioses el partido que debía tomarse. El negocio no carecía de dificultad; los dioses no querían anonadar a los hombres, como en otro tiempo a los gigantes, fulminando contra ellos sus rayos, porque entonces desaparecerían el culto y los sacrificios que los hombres les ofrecían; pero, por otra parte, no podían sufrir semejante insolencia. En fin, después de largas reflexiones, Júpiter se expresó en estos términos: Creo haber encontrado un medio de conservar los hombres y hacerlos

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸⁵ Obra de Platón, disponible en línea: <https://www.suneo.mx/literatura/subidas/Platon%20El%20banquete.pdf>

más circunspectos, y consiste en disminuir sus fuerzas. Los separaré en dos; así se harán débiles y tendremos otra ventaja, que será la de aumentar el número de los que nos sirvan; marcharán rectos sosteniéndose en dos piernas sólo, y si después de este castigo conservan su impía audacia y no quieren permanecer en reposo, los dividiré de nuevo, y se verán precisados a marchar sobre un solo pie, como los que bailan sobre odres en la fiesta de Caco.

»Después de esta declaración, el dios hizo la separación que acababa de resolver, y la hizo lo mismo que cuando se cortan huevos para salarlos, o como cuando con un cabello se los divide en dos partes iguales. En seguida mandó a Apolo que curase las heridas y colocase el semblante y la mitad del cuello del lado donde se había hecho la separación, a fin de que la vista de este castigo los hiciese más modestos. Apolo puso el semblante del lado indicado, y reuniendo los cortes de la piel sobre lo que hoy se llama vientre, los cosió a manera de una bolsa que se cierra, no dejando más que una abertura en el centro, que se llama ombligo. En cuanto a los otros pliegues, que eran numerosos, los pulió, y arregló el pecho con un instrumento semejante a aquel de que se sirven los zapateros para suavizar la piel de los zapatos sobre la horma, y sólo dejó algunos pliegues sobre el vientre y el ombligo, como en recuerdo del antiguo castigo. Hecha esta división, cada mitad hacia esfuerzos para encontrar la otra mitad de que había sido separada; y cuando se encontraban ambas, se abrazaban y se unían, llevadas del deseo de entrar en su antigua unidad, con un ardor tal, que abrazadas perecían de hambre e inacción, no queriendo hacer nada la una sin la otra. Cuando la una de las dos mitades perecía, la que sobrevivía buscaba otra, a la que se unía de nuevo, ya fuese la mitad de una mujer entera, lo que ahora llamamos una mujer, ya fuese una mitad de hombre; y de esta manera la raza iba extinguiéndose.

Constatemos cómo, ahora, este viejísimo mito encarna en un poeta del siglo XX y XXI:

¡cuerpo del hombre!
mutilado e inepto
sin el cuerpo de la mujer
lo mismo que gavián privado de un ala
(...)
¡cuerpo de la mujer!
-la otra ala del gavián.¹⁸⁶

Ahora el ser ha sido conquistado, se encuentra entero y se agita:

porque solo en nuestro fugitivo chisporroteo
el ser halla
al fin
el deslumbramiento de su evidencia.¹⁸⁷

El ser individual es parcial y está incompleto. Para completarse en la existencia y en el sentido (y también, obviamente, en *lo* sentido), debe volverse un ser dual, donde se desvanescan las menesterosas individualidades y refulja un “nosotros”:

alguien solloza
¿tú o yo?
mi tu gemido nuestro.¹⁸⁸

Pero hay también otra clase de transformación (un cambio de ser). Se puede cambiar el dolor, la angustia, la torva soledad, las limitaciones, la angustia, trocarlas en altísimo fulgor de poesía:

Aquel hombre que hubiera podido ser yo
–y no añicos de un yo–
escruta los escombros humeantes
elige algunos fragmentos estropeados
y con ellos alimenta la avidez de su lámpara

¹⁸⁶ Efraín Jara Idrovo, *Grandes textos líricos*, pp. 165-166.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 62.

los transfigura en irradiación y música
lo mismo que la araña transfigura
la sangre crapulosa de la mosca
en sutileza y temblor de encaje¹⁸⁹

Conclusión

Sostenemos que Efraín Jara Idrovo no leyó a Schopenhauer. El filósofo alemán, con su pensamiento pesimista y desconsolador es —y era— muy lejano a la vitalidad desbordante del poeta cuencano. Ni en las muchas conversaciones mantenidas, ni en su biblioteca se encontraba algo del autor alemán; y, sin embargo, en la poesía de Jara Idrovo encontramos extrañas coincidencias, asombrosas cercanías y relevantes semejanzas, sobre todo en lo referente a la voluntad como el núcleo primigenio de cuanto existe, y también en lo referente al mundo como representación (para el uno) y como configuración (para el otro). Donde sí hay diferencias insalvables es en lo tocante a las concepciones sobre el ser.

Y así como sostenemos la sospecha inicial, también planteamos que el pensamiento filosófico-poético de Jara Idrovo, tuvo un desarrollo independiente y paralelo, lo que lo llevó a nociones y evidencias que lo aproximaron a Schopenhauer.

Para usar una hermosa metáfora del mismo Efraín Jara, podríamos decir que esta coincidencia de dos pensamientos se dio como una “inescrutable coincidencia de las luces de dos trenes / que se cruzan en direcciones contrarias/ bajo la lejana indolencia de las estrellas”.¹⁹⁰

Pero la plenitud del ser no puede durar. Todo es centelleo, fulguración brevísima e intensa, luego de la cual el ser vuelve a estar escindido y solo, aunque el tránsito por las hogueras de la pasión lo haya acrecentado.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 161.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 119.

Referencias

Jara Idrovo, E. *El mundo de las evidencias*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1984.

_____. *Grandes textos líricos* (prólogo de María Augusta Vintimilla). Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito, 2015.

Platón. *Diálogos, El symposion (banquete) o de la erótica*. Disponible en:
<https://www.suneo.mx/literatura/subidas/Platon%20El%20banquete.pdf>

Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia de la Lengua Española, versión en línea, 2013. Disponible en: <https://dle.rae.es/>

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Akal, México D.F., 2005.

LA MÚSICA SERIAL Y LA POESÍA DE EFRAÍN JARA IDROVO*

Johnny Jara Jaramillo

En la página final del libro *Las estaciones poéticas* de Octavio Paz que perteneció a mi padre¹⁹¹, encontré este texto escrito con su puño y letra:

Poeta, a ti que te dieron la custodia
y la preservación del ser mediante la palabra
ten cuidado de no escribir algo estéril
como una semilla en una lámina de acero inoxidable.

Este pequeño fragmento poético da cuenta de su obsesión por la artesanía del canto, “un pulidor de diamantes”, como él

* Texto inédito, preparado para esta edición.

¹⁹¹ Rachel Philips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1972.

mismo se refería a la labor del poeta sobre el lenguaje. En una entrevista con Carlos Calderón Chico, dice Efraín Jara:

La poesía de vanguardia persigue liberar al lenguaje de su servidumbre a la realidad empírica y, con ello, de su función referencial. De similar manera que la pintura redimió el color y la forma de su función representativa y los tornó aptos para la pura construcción plástica del cuadro, así también la poesía debía perseguir la liberación de la palabra, ya que la palabra no es mera sombra verbal del objeto y consagrarla como un objeto en sí, como material idóneo para el entramado fónico del poema. Esto no entraña prescindir del significado, pues una lengua sin significado implica contradicción llevada al absurdo. Se trata de rescatarla, no del significado sino del referente, es decir de la realidad significada.¹⁹²

A la experimentación lingüística se une la música y, durante los años sesenta y setenta, el poeta descubre una nueva cantera: las posibilidades aleatorias de la música académica. Comienza entonces una fase de estudio de los compositores contemporáneos y un encantamiento por la música dodecafónica, concreta y electrónica, desde Dmitri Shostakóvich hasta Luigi Nono, pasando por todos los grandes compositores del siglo XX. De hecho, *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, de 1978, fue un experimento poético construido siguiendo los lineamientos organizativos de la música serial, específicamente, el *Estudio XI* de Karlheinz Stockhausen y la *Tercera sonata para piano* de Pierre Boulez. Al cierre de los “Propósitos e instrucciones para la lectura” en la versión original del poema, anota:

Ojalá estas estructuras para una elegía hayan orillado siquiera su cometido poético: aunar la sensibilidad y la inteligencia para consagrar el furtivo y doloroso instante en que el hombre toca los límites desasosegantes de la

¹⁹² Carlos Calderón Chico, “Efraín Jara Idrovo y la experimentación poética”, en *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 26, octubre de 1986, pp. 23-41.

temporalidad. Y que el poema —como las partituras de la madurez de Olivier Messiaen, creador de la música serial integral y santo mayor de mi devoción— funde un universo delirante, cuya estructuración se ha conseguido mediante una rigurosa lucidez intelectual.¹⁹³

Su interés por la música se remonta a los tiempos de juventud cuando, en compañía de Fausto Sánchez Valdivieso, pasaban noches enteras dedicados a escuchar álbumes de los grandes compositores. Quizás a su predilección por los sonetos, pronto se sumaría su fascinación por las sonatas (ambos de creación italiana). Es curioso que siendo los sonetos una forma de construcción poética muy entrañable para él, justamente por representar la “orfebrería del canto” (y a la que volvería luego de su fase experimental en *Los rostros de Eros*), haya escogido la “Tercera sonata” de Pierre Boulez como estructura compositiva para su poema. ¿Por qué?

Una sonata es una composición musical para uno y hasta tres instrumentos diferentes, con uno o dos temas (melodías) musicales y que tiene tres o cuatro movimientos diferentes; el primero o *allegro*, es un movimiento muy vivo. A este primer tiempo le sucede un movimiento más lento llamado *adagio* o *despacio*. El tercer movimiento es una danza, que puede ser un “minueto” o *scherzo* (que significa “broma” en italiano). Y el cuarto puede ser un rondó (una danza que al final repite el tema inicial) o un movimiento alegre más libre que el primero y al que se lo denomina también *allegro finale*. Esto nos recuerda la estructura del poema *Alguien dispone de su muerte*, publicado en 1988.

Aparece entonces cierto paralelismo que puede derivar de sus estructuras que, aunque son rígidas, sirven como patio de maniobras del genio y del ingenio. Parece que trabajar sobre esquemas ordenados no es tan solo un acto de la voluntad del artista, sino algo inevitable. Aún los más grandes destructores de los sistemas estéticos han caído en nuevos esquemas, a menudo rígidos, como Arnold Schönberg y su serialismo dodecafónico,

¹⁹³ Efraín Jara Idrovo, “Propósitos e instrucciones para la lectura”, en *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.

método que dinamita eficazmente las estructuras musicales regidas por la tonalidad. Entonces, ¿son las formas literarias y musicales una mera ocurrencia esquemática a obedecer o existe un componente intuitivo que propicia patrones regulares en la expresión poética y musical?

La música es la forma artística que acepta la estructura como la forma misma, y la mente musical por excelencia es consciente de la relación de las partes entre sí y de esas partes con el todo. De esa manera se crean los “modos”. Estos implican una relación constante de los sonidos entre sí dentro de cada modo, y un efecto cambiante en el oído que recibe el sonido de modos diferentes. Las tensiones producidas por las diversas relaciones de las notas crean las atmósferas variables de cada modo individual. Un modo es pues a la vez un sistema cerrado y un instrumento flexible entre las manos de un músico, y los modos se encuentran entre sí en una relación de parentesco (todos ellos son variaciones sobre las combinaciones posibles de tonos y semitonos), pero se distinguen por su sabor individual. De manera parecida, detrás de los poemas se oculta la relación constante del poeta a la vez con la realidad y con su creación, aunque los aspectos superficiales son múltiples y diversos.

Establecer una estructura básica y decidir sobre el enfoque modal son preocupaciones básicas tanto en el poeta como en el músico, aunque la definición de los modos mismos es menos sencilla, debido a la variedad de criterios y terminologías. Pero parece posible, sin violar en modo alguno la flexibilidad de la expresión del poeta, avanzar en una serie de círculos concéntricos, esferas pitagóricas diríamos, desde la circunferencia exterior hacia adentro, hasta un punto en que las fronteras entre la experiencia creadora y religiosa sea difícil de establecer: una experiencia trascendental que, si bien viene dada por la especial relación de los significantes (o notas) con el todo, dentro de la estructura compositiva y que es la “orfebrería del canto”, adquiere una trascendencia mística, una “superconciencia”, un elevarse literalmente por encima de sí mismo y está fundida con la intemporalidad buscada por el mito. Hay, repetimos, en el poema *Alguien dispone de su muerte* ese enfoque modal en

cinco movimientos que es muy similar a la estructura de una sonata, incluyendo la coda final.

El conocimiento de las estructuras musicales y su relación con la poesía fue motivo de un largo período de estudio para Efraín Jara. Establecer una relación y un paralelismo entre la plástica, la música y la literatura le llevó a la creación de una cátedra en la Escuela de Lengua y Literatura de la Universidad de Cuenca, que llamó “Corrientes artísticas del siglo XX” y en la cual se enfatizaba en la estrecha relación entre las diferentes disciplinas artísticas. Pero lo que realmente caracterizó a este período de estudio y experimentación fue el conocimiento de las estructuras de la música electrónica y concreta, especialmente de esta última.

Hay que aclarar una lamentable confusión que existe a menudo entre música electrónica y música concreta, cuando en realidad esta última es un caso particular de la primera; las obras llamadas concretas son todas electrónicas, pero no toda obra electrónica es necesariamente concreta. Una y otra recurren a los aparatos electroacústicos, pero los utilizan de distinto modo.

El compositor “concreto” no dispone de una partitura, se contenta con establecer un plan de trabajo; este, en general, prevé el material que se utilizará, el tratamiento que se le aplicará y las dimensiones aproximadas de la obra. Después de la mitad de la década del cincuenta, el carácter de la música europea de vanguardia cambió sustancialmente; el uso del serialismo totalmente controlado dio paso a un nuevo material basado en las transformaciones de densidades, texturas y colores de los acontecimientos que estaban dados por la casualidad. El desarrollo y la aplicación de tales ideas en la música europea se debe en gran parte al compositor alemán Karlheinz Stockhausen, quien a mediados del siglo pasado propició el uso controlado de realizaciones múltiples como una nueva forma de concepción de la música; o sea, las técnicas nuevas eran en sí mismas formas nuevas de música del momento de la ejecución y abrían un infinito número de posibles realizaciones. Esto, de alguna forma, está presente en el poema *sollozo por pedro jara* y se lo puede

entrevé cuando lo relacionamos con el *Estudio XI para piano* de Stockhausen (1959).

El tiempo vivido por la música es el presente, un presente en expansión; este tiempo específico ha sido puesto en correlación con los estímulos debido a la periodicidad de los acentos y su percepción. Uno de los problemas con los que tropieza todo oyente de música serial se debe al predominio, dentro de su rítmica, de las estructuras temporales sobre las intensivas. Esto hace que la composición nos sugiera el retorno periódico de los acentos, de los timbres, duraciones y registros. El autor opera con un número restringido de frecuencias que se pueden identificar a través de las variaciones de timbre, así nos aparecen los mismos intervalos, aunque sea de manera irregular. A esto se denomina “serialismo”, en música, y fue extrapolado por Efraín Jara en la configuración de sucesivas series del poema a manera de combinaciones casi infinitas.

En la poesía de Jara Idrovo, la serie denominada “Oposiciones y contrastes” que data de 1975-1976, es otra muestra de la influencia de la música serial y concreta; “Tres designios en intensidades agudas”, “Alternancias con sibilantes” y “Oposiciones fonológicas”, son poemas con variaciones de timbre. Sobre todo, en el poema “Trío para cuerdas” se hace evidente la distinción entre “componer” y “organizar” a los que la música serial considera dos momentos complementarios, imbricados uno dentro del otro, de la actividad creadora.

tres designios en intensidades agudas

su pasión
su posición
(¿suposición?
 mi posesión
su pasión
su presión
su precisión
 mi supresión

su pasión
su misión

mi sumisión

El método dodecafónico y el serial, así como el tonal, son únicamente métodos de composición. El artista necesariamente compone; establece las condiciones a las que deberá responder la obra, ordena el espacio donde se realizará y fija los límites dentro de los cuales hará variar las múltiples relaciones, usando para ello, reglas operacionales que él mismo se ha fijado. El compositor debe organizar, entendiendo por organizar, en este caso, crear un todo en cuya forma —la unidad en acto— es parte integrante del sentido.

Para el músico (y en este caso para el poeta) este sistema consiste en sobrepasar, conservándolo, el método de composición. Esto significa llevar el juego a lo largo de todas sus vicisitudes, de estar siempre a punto de suspender y de aflojar, sin abolir nunca las normas que se ha asignado, de dejar un margen de incertidumbre, de flotación y de ambigüedad, generador de tensiones y de desequilibrios que abran el camino a las invenciones espontáneas e insólitas, a las decisiones irracionales, que parece que únicamente revelan lo que llamamos intuición, instinto, delicadeza de espíritu, razones del corazón o del mismo azar, pero que en seguida, si se reflexiona, se descubrirá que son más o menos conscientes y calculadas. En este punto, el receptor se siente llamado a mostrarse activo al nivel mismo de la percepción del texto o de la composición musical, estructurando lo que escuchará o leerá a partir de lo que escucha y lo que lee.

Del estructuralismo proviene otro concepto: lo “aleatorio” o “apertura sobre el intérprete”, consecuencia lógica de la fractura de los nexos tradicionales en el discurso musical. Las estructuras, ya del todo (o casi) indiferentes al devenir, se inscriben intencionalmente en el espacio según un orden que puede variar cada vez. La aparición de la “Tercera sonata para piano” de Boulez (1957-1958), donde se verificaba por primera vez la clamorosa introducción de estructuras móviles, variantes, junto a formantes (o sea núcleos fijos) y donde el planteamiento “circular” del trozo permitía comenzarla por cualquiera de las

secciones, hizo posible la estructura del *sollozo por pedro jara*. Lo “aleatorio” del poema proviene de aquel fenómeno musical en el cual el compositor acude a la colaboración “creativa” del intérprete, a quien confía algunas iniciativas de selección verdaderamente propias del autor, a veces a través de una notación voluntariamente imprecisa, otras veces de “acción”, donde están indicados los “gestos” sonoros que el ejecutante-coautor debe cumplir y no los resultados sonoros previstos.

Pero, ¿cuáles son las razones por las que Jara Idrovo escogió, precisamente, esas obras de Stockhausen y Boulez para la construcción del *sollozo*? Quizás sea pertinente establecer un paralelismo entre estos dos autores:

1. Stockhausen emplea el serialismo de una forma más flexible. Divide la serie en dos hexacordos en los que el orden interno de éstos cambia por medio de operaciones independientes (la serie desaparece como tal).

2. El ritmo de Boulez es “aditivo” por naturaleza: la base es un valor muy pequeño (una *fusa*) y de ella se derivan todos los valores superiores. Stockhausen, por otro lado, toma unos segmentos relativamente largos como su unidad básica y los divide para lograr los valores individuales. Estas diferencias entre las obras de Stockhausen y de Boulez no son meramente técnicas, sino que afectan fundamentalmente al carácter de la música. Por ejemplo, en *Estructures I* de Boulez, el oyente es consciente de una textura consistente y generalmente homogénea en la que los detalles individuales se disuelven en un modelo más amplio; se escuchan unas formas musicales más perfiladas y diferenciadas que se agrupan entre ellas para configurar unos modelos más amplios y perfectamente definidos. La tendencia a pensar en la música en términos de unidades formales más amplias en lugar de en elementos individuales situaron a Stockhausen lejos del serialismo estricto a mediados de los años cincuenta.

Recordemos que la *Tercera sonata para piano* de Boulez es similar en algunos aspectos. El movimiento intermedio, titulado constelación, utiliza una notación en el que la continuación puede ser elegida al final de cada serie de segmentos musicales. Por lo tanto, al igual que el *Estudio XI para piano* de Stockhausen, la partitura es una “constelación” de unidades separadas

que el intérprete puede disponer en diferentes configuraciones. Esto, pensamos, es lo que toma Jara Idrovo para el proceso de construcción de la estructura sintáctica en el poema *sollozo por pedro jara*, y que permite al lector construir su propio poema a partir de una “constelación” de posibilidades sugeridas por las series autárquicas.

Stockhausen colocó 19 segmentos musicales dispuestos de forma espacial en una única hoja y dio instrucciones al intérprete de moverse de un segmento al siguiente, siguiendo un impulso momentáneo. Cuando un mismo segmento se ha repetido tres veces, finaliza la interpretación. En el *sollozo* hay 5 series de segmentos unitarios y cada serie está formada por tres subseries. Las subseries de la primera y quinta serie tienen también 19 segmentos poéticos y, las series de la segunda y cuarta, 25 y 33 segmentos respectivamente.

En este punto, la composición de Pierre Boulez titulada *El martillo sin dueño (Le marteau sans maître, 1953-1955)* fue fundamental para el equilibrio entre la forma meramente serial de la composición con otra más poética, pues escapa de los estrechos confines del serialismo y contiene secciones o movimientos vinculados y al mismo tiempo libres, cada uno basado en formas o en planes formales de acción independientes y preconcebidos. Nuevamente, se puede rastrear la influencia de Boulez en la poesía de Jara Idrovo, y aunque el poeta no lo ha dicho expresamente, pensamos que la composición *Pli selon Pli. Retrato de Mallarmé (1957-1962)* tuvo también influencia en la fase experimental de su poesía, debido a esa forma más poética de la composición que escapa del serialismo puro.

La influencia de la música académica en la poesía experimental de Jara Idrovo es definitiva. Para comprender las relaciones musicales que sostienen las estructuras sintácticas en su poesía haría falta un estudio más profundo, aquí solamente se han señalado algunas directrices que esperamos sirvan para orientar al lector en esta compleja y fascinante red de relaciones.

Referencias

Philips, Rachel. *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*. Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1972.

Calderón Chico, Carlos. “Efraín Jara Idrovo y la experimentación poética”. En *El Guacamayo y la Serpiente*, revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, n.º 26, octubre de 1986, pp. 23-41.

Jara Idrovo, Efraín. “Propósitos e instrucciones para la lectura”, en *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, Cuenca, 1978.

NOTICIA SOBRE LOS COLABORADORES

Alcívar Bellolio, Daniela

Escritora, crítica literaria, investigadora académica y editora. Ha publicado la novela *Siberia*, Premio “Joaquín Gallegos Lara” (2018) y Premio “La Linares” (2018), *Para esta mañana diáfana* (2016), *El silencio de las imágenes* (2017), *Lo que fue el futuro* (2022), entre otras. Editora general de Editorial Turbina, miembro fundadora y parte del Comité Editorial de la revista *Sycorax*. Actualmente dirige, en Quito, el Centro Cultural Benjamín Carrión.

Badillo Coronado, Carla

Poeta, narradora y periodista. Ha publicado los poemarios: *Belongings/Per tenencias* (2009), *Partituras incompletas* (Premio Nacional de Poesía “César Dávila Andrade” 2013), *El color de la granada* (2016), *Abierta sigue la noche* (2017) y *Arrarau. Trece poemas de antiamor, desamor y amor* (2016). Además de su labor creativa, ha trabajado en la Casa de la Cultura Ecuatoriana y en medios de comunicación como *El Telégrafo* y la revista cultural *CartónPiedra*.

Carvajal, Iván

Poeta y ensayista ecuatoriano. Se doctoró en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, donde ejerció la cátedra. En poesía ha publicado *Poemas de un mal tiempo para la lírica* (1980), *Del avatar* (1981), *Los amantes de Sumpa* (1983), *Parajes*, Premio Nacional de Literatura “Aurelio Espinosa Pólit”, Quito (1983), *En los labios / la celada* (1996), *Ópera* (1997), *Inventando a Lennon* (1997), *La ofrenda del cerezo* (2000), *Tentativa y zozobra* (2001), *La casa del furor* (2004), *Poesía reunida 1970-2004* (2015), *Jacarandas* (con ilustraciones de Alejandra Freymann, 2018), *Siempre todavía*, (Pre-Textos, 2022). Entre sus libros de ensayo destacan *A la zaga del animal imposible. Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX* (2005) y *Trasiegos* (2018). Junto a Raúl Pacheco preparó la *Antología de Poesía de la colección Literatura de Ecuador* (2009).

Carrasco Vintimilla, Alfonso

Ensayista, crítico literario y catedrático universitario. Fue decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca; cofundador y organizador del Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, que hoy lleva su nombre. Colaboró en revistas como *Pucara*, *Cultura*, y *El Guacamayo y la Serpiente*. Su obra crítica fundamental se encuentra disponible en *Alfonso Carrasco Vintimilla: el único puente posible*, publicado por el X Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, Universidad de Cuenca, 2008.

Carrión, César Eduardo

Poeta y ensayista. Estudió Filología Hispánica en Madrid y Comunicación, Sociología y Literatura en Quito. Es doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha publicado los poemarios: *Ambush / Emboscada* (2019), *Es lodo y es polvo y es humo y es nada* (2018), *Emboscada* (2017), *Cinco maneras de armar un travesti* (2011), *Poemas en una Jaula de Faraday* (2010), *Limalla babélica* (2009), *Pirografías* (2008) y *Revés de luz* (2006). En ensayo, sobresalen: *El supremo egoísmo de la tempestad. Ensayos sobre literatura y cultura latinoamericana* (2023), *Las máscaras de la patria. La novela ecuatoriana como relato del surgimiento de la nación (1855-1893)* (2020), *El deseo es una pregunta. Ensayos sobre poesía latinoamericana* (2018), *Habitada ausencia: Historia y poética en la poesía de Javier Ponce* (2008) y *La diminuta flecha envenenada: en torno de la poesía hermética de César Dávila Andrade* (2007). Actualmente es docente e investigador de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, PUCE.

Chico Calderón, Carlos

Historiador, escritor, periodista, gestor cultural y bibliófilo. Ejerció la docencia en historia y literatura ecuatoriana, y dirigió un influyente programa cultural en el Café Galería Barricaña. Fue presidente de la Sociedad Ecuatoriana de Escritores del Guayas y miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia del Ecuador desde 2002. Ha colaborado en algunas revistas culturales y científicas. Entre sus obras destacan: *Literatura, autores y algo más...* (1983), *Cuarenta cuentos ecuatorianos: narrativa guayaquileña de fin de siglo* (1997), *El libro ecuatoriano en el umbral de un nuevo siglo* (2000), entre otras.

Cordero de Espinosa, Susana

Es doctora en Ciencias de la Educación, especializada en Filosofía, por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Realizó sus estudios sobre lingüística, literatura e historia de las ideas en Francia y Canadá. Actualmente, dirige la Academia Ecuatoriana de la Lengua y ha colaborado con los diarios *Hoy*, *El Comercio* y *El Universo*. Entre sus publicaciones destacan *Albert Camus, de la felicidad a la moral* (1984), *Lecturas para vivir y soñar* (1994-1995), *Diccionario del uso correcto del español en el Ecuador* (2004, 2009 y 2021), *Ibarra, ciudad que fue fundada la víspera* (2006) y *Diccionario del uso correcto del español para estudiantes* (2006). Comparte la autoría de varias obras sobre literatura, homenajes y estudios sobre Antonio Machado, Juan Montalvo, San Juan de la Cruz, Eugenio Espejo y Miguel Hernández.

Dávila Vázquez, Jorge

Narrador, poeta, dramaturgo, catedrático universitario, crítico literario y de

arte. Doctor en Filología por la Universidad de Cuenca. Colabora ha colaborado en *El Mercurio* de Cuenca. Autor de *María Joaquina en la vida y en la muerte* y *Este mundo es el camino*, Premio Nacional de Literatura “Aurelio Espinosa Pólit”, 1976 y 1980, en novela y cuento, respectivamente. Ha publicado también, en narrativa, *Los tiempos del olvido* (1977), *De rumores y sombras* (1991), *Cuentos breves y fantásticos* y *Acerca de los ángeles* (1995), *La vida secreta* (1999), *Piripipao* (2000), *Entrañables*, *El libro de los sueños* (Premio “Joaquín Gallegos Lara”) y *Arte de la brevedad* (2001), *Minimalia, cien historias cortas* (2005), *La noche maravillosa, antología personal* (2006), *Danza de fantasmas*, *La oveja distinta* (Premio “César Dávila Andrade”) y *El sueño y la lluvia* (2011), *Ángel sin misión* y *Soñadora, Elena, soñadora* (2014). *¡A escena!* (2015) recoge cinco de sus piezas teatrales. Su obra figura en numerosas antologías nacionales y extranjeras. En 2016 recibió el Premio Nacional “Eugenio Espejo”, y en 2022 se incorporó en calidad de miembro de número a la Academia Ecuatoriana de la Lengua.

Encalada Vásquez, Oswaldo

Narrador, ensayista, crítico literario y profesor universitario. Es doctor en Filología por la Universidad de Cuenca, y miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua desde el año 2010. Algunas de sus obras son: *Palabras y signos de la vida cotidiana* (2019), *Fabulario*, Salazar Editores (2019), *Crispín Cachivache y otros cuentos para niños* (2019), *Los cañaris y su lengua* (2021), *Los vestigios de la lengua puruhá* (2022), *El chazo, una realidad étnica y cultural en el austro ecuatoriano* (2022), *Cuentos reunidos* (2022), *Fabulillas*, (2023), *El único súper héroe que se arrastra* (2023), *Cyrano Ciruela y el gato con escarpines* (2023), *El sueño de Noramar* (2023), *Una luracha en un lurachal*, (2023), *Pepitas de calabaza*, (2023), *Mitología azuayo-cañari* (2024), *Los morlacos* (2024).

Jara Jaramillo, Johnny

Estudió Literatura en la Universidad de Cuenca y Musicología en la Pontificia Universidad Católica de la misma ciudad. Fue profesor de Literatura en el Colegio Nacional Benigno Malo y en el Colegio Fray Agustín de Azkúnaga en las Galápagos. Es autor del libro de relatos *Un día de invierno en Nueva York* (2014). Ha colaborado con revistas literarias en Europa y las Américas. Es parte de varias antologías de narradores ecuatorianos.

Laso, Margarita

Escritora, productora y cantante. Su carrera incluye la producción de decenas de discos y la publicación de varios libros de poesía. Recibió el Premio Nacional de Poesía “Jorge Carrera Andrade” en 1997 por su obra *El trazo de las cobras*. Otros poemarios son *Erosonea* (1991), *Los lobos desarmados* (2004) y

La fiera consecuente (2012).

Madrid, Edwin

Poeta, ensayista, docente y promotor cultural. Dirige el Taller de Escritura Creativa de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y la colección de poesía “Línea Imaginaria”, y es coeditor del catálogo de libros digitales “Alfabeto del Mundo”. Ha colaborado en revistas y antologías internacionales, como *Cuerpo Plural* (2010) y *Our Own Words* (2010). Entre sus obras destacan: *Celebriedad* (1991), *Caballos e iguanas* (1993), *Open Doors* (1999), *Mordiendo el frío* (2004) y *Al sur del ecuador* (2016).

Mafía Bustamante, Cecilia

Poeta, investigadora y escritora. Con una carrera académica destacada, ha sido profesora en Minnesota State University Moorhead y en las universidades Católica del Ecuador y San Francisco de Quito. Su trabajo se caracteriza por un profundo análisis de la poesía latinoamericana y un compromiso con la difusión cultural.

Mafía, Mercedes

Estudios en jurisprudencia por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, maestría en Filología Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España, y doctorado en literatura por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE). Ha publicado artículos sobre crítica literaria en varias revistas académicas como *Ulkira* de Colombia, *Hispanérica* de Estados Unidos, *Con/texto* de Ecuador y *Ómnibus* de Chile.

Maldonado, Bernardita

Ha publicado en poesía: *Biografías de pájaros* (2007) y *Con todos los soles lejanos* (2015). Poemas suyos han aparecido en *Cuadernos del Matemático*, *Guaraguao*, así como en varias antologías de España y Ecuador. Es máster en Literatura Comparada y Estudios Culturales. Actualmente realiza un doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

Moscoso, María Eugenia

Catedrática y crítica literaria. Sus estudios los realizó en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca. Se doctoró en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) de Quito. Ha sido directora de la Escuela de Lengua y Literatura y Subdecana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca. Ha publicado varios artículos sobre literatura, cultura y lenguaje en revista como *El Guacamayo* y *la Serpiente*, *Universidad-Verdad*, *Anales*, entre otras. En 2022 publicó una selección de artículos bajo el título de *Cruce de miradas: Crítica literaria*, Colomna, Cuenca.

Mussó, Luis Carlos

Poeta, novelista y editor. Ha publicado más de una decena de libros, entre los que se incluyen *El libro del sosiego* (1997), *Propagación de la noche* (2000) y *La orilla memoriosa* (2017), así como las novelas *Oscurana* (2012) y *Teoría del manglar* (2018). Ha recibido premios como el Premio Nacional de Poesía “César Dávila Andrade” (2000) y el Premio “Joaquín Gallegos Lara” (2012). Es también editor y curador, siendo corresponsable de la muestra *Tempestad secreta* (2010). Sus obras han sido traducidas a siete lenguas y ha contribuido significativamente al ámbito literario ecuatoriano.

Rodríguez Castelo, Hernán

Escritor e historiador de la literatura del Ecuador. Crítico de arte, ensayista y lingüista. Miembro de la Real Academia Española y de la Real Academia Española de la Historia. Recibió el título de *doctor honoris causa* de la Universidad Central del Ecuador en 2012. Su vasta obra abarca diversas temáticas, incluyendo literatura infantil, ensayo y crítica. Entre sus obras más notables se encuentran: *Léxico sexual ecuatoriano y latinoamericano* (1979), *Literatura en la Audiencia de Quito. El siglo XVII* (1980), *Literatura en la Audiencia de Quito. El siglo XVIII* (1984), *Cómo escribir bien* (1994), *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX* (2007).

Sáenz Andrade, Bruno

Escritor, poeta, ensayista y crítico literario ecuatoriano. Escribió numerosos libros, entre ellos: *El aprendiz y la palabra* (1984), *Comedia del cuerpo* (1974-1989), *¡Oh, palabra otra vez pronunciada! (Aún la boca es la misma)* (2001), *Escribe la inicial de tu nombre en el umbral del sueño* (2003, Premio Jorge Carrera Andrade), *El caminante mira como pasa el camino* (2012), *La noche acopia silencios* (2016), *El viento del espíritu desata los legajos* (2020), entre otras. Abogado de profesión, en su vida laboral se desempeñó como director de la Escuela de Fiscales en el Ministerio Público, así como Subsecretario de Cultura. Fue miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el Centro Cultural Benjamín Carrión y la librería Rayuela. Miembro emérito de la Academia Ecuatoriana de la Lengua desde 2014.

Tello, Marco

Doctor en la especialidad de Filología por la Universidad de Cuenca. Ha ejercido la cátedra a nivel secundario y universitario en la Universidad del Azuay. Ha realizado investigaciones sobre poesía, ensayo y relato. Autor de la antología poética del escritor Efraín Jara Idrovo *De lo superficial a lo profundo* (1992), *El verbo: teoría y práctica de la temporalidad* (1998), *Cuenca: Dos siglos de poesía. Una mirada crítica, sobre el quehacer poético de Cuenca desde el siglo XVIII* (2021), entre otras.

Torres, María Luisa

Académica y profesora universitaria especializada en literatura y cultura hispanoamericana contemporánea. Obtuvo su Ph.D. en Lengua y Literatura Española en Purdue University, enfocándose en la narrativa del siglo XIX y la literatura andina.

Velasco, Cecilia

Escritora y catedrática universitaria en la Universidad de las Artes, Guayaquil. Colabora con la Revista *Diners* y realiza entrevistas culturales en el Teatro Centro de Arte León Febres Cordero. Ganó el Premio Latinoamericano de Literatura Infantil y Juvenil en 2010 por su novela *Tony*. Sus líneas de investigación giran en torno a la lexicografía y literatura infantil ecuatoriana.

Zapata, Cristóbal

Escritor, editor, curador y gestor cultural. Ha publicado ocho poemarios, dos libros de relatos. Es autor y coautor de algunos estudios sobre arte ecuatoriano. En 2007 obtuvo el Premio Nacional de Cuento “Joaquín Gallegos Lara” del Municipio de Quito. En 2015, la editorial Renacimiento de España publicó su antología poética *El habla del cuerpo*. Sus textos constan en varias selecciones y estudios sobre poesía, cuento y ensayo ecuatorianos. Fue fundador y director de la galería Proceso de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, director artístico del Festival de la Lira y director ejecutivo de la Bienal de Cuenca. Actualmente se desempeña como profesor honorario de la Universidad del Azuay.

Manuel Villavicencio (Cuenca, 1971)

Posdoctorado en Ciencias Sociales, Humanidades y Artes en el Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad de Córdoba, Argentina. Doctorado en Literatura Latinoamericana, Universidad de Concepción, Chile. Magíster en Letras, mención en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Simón Bolívar de Quito, Ecuador. Pregrado en la Universidad de Cuenca en la Carrera de Lengua y Literatura de la Universidad de Cuenca, Ecuador. Ha participado en eventos académicos sobre lingüística y literatura en Argentina, Bolivia, Brasil, Canadá, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, México, Estados Unidos y Perú. Ha publicado los libros *Diccionario del lenguaje juvenil* (2021), *Comunicación académica: prácticas de lectura y escritura en el aula* (2018); *La escritura académica y sus vínculos con la docencia, la investigación y el posgrado: experiencias y reflexiones desde la Universidad de Cuenca* (2018), *Ciudad tomada y ciudad ausente: los paradigmas del imaginario urbano en la narrativa latinoamericana* (2011); *Escribir en la universidad* (2011); *Itinerantes: escritos sobre literatura ecuatoriana y latinoamericana* (2008); *Ciudad, palimpsesto e ironía: las voces subterráneas en la narrativa de Dávila Vázquez; co-autor de La jerga juvenil en la ciudad de Cuenca* (1998). Sus artículos sobre lingüística, literatura y cultura ecuatoriana y latinoamericana han sido publicados en revistas nacionales y extranjeras. Fue director del Departamento de Investigación y Posgrado de la Facultad de Filosofía (2010-2014). Actualmente, es docente de la Carrera en Pedagogía de la Lengua y la Literatura, director del Programa de Lectura y Escritura Académicas de la Universidad de Cuenca, Coordinador de la Cátedra UNESCO para la Lectura y la Escritura, sede Ecuador, y editor de la Revista de Humanidades *Pucara*.



Este libro se terminó de imprimir en diciembre de 2024
bajo el sello editorial UCuenca Press en coedición
con la Editorial Municipal.

Cuenca - Ecuador

Las diferentes entrevistas y ensayos que se incluyen en el tercer tomo de la *Obra reunida* de Efraín Jara Idrovo modelan la presencia y legado de una de las voces más prominentes de la cultura y la literatura de Ecuador y América Latina, evidenciando las motivaciones que impulsaron su escritura, sus influencias intelectuales y demonios personales; así como los contextos socioculturales que marcaron su producción.

Manuel Villavicencio, catedrático e investigador de la Universidad de Cuenca y responsable de este proyecto editorial, establece una potencia teórica que introduce la contribución y homenaje al autor desde la sensibilidad como centro de la obra. Esta publicación constituye el deseo colectivo de preservar la memoria, que se encuentra arraigada a la noción del legado de la letra y la lucha contra la degradación del lenguaje que es producto del capitalismo, la colonia y la banalización de la literatura.

UCUENCA



Cátedra UNESCO para la
Lectura y la Escritura en
América Latina, sede Ecuador.



ALCALDÍA DE
CUENCA
2023 - 2027

DIRECCIÓN GENERAL DE
CULTURA, RECREACIÓN
Y CONOCIMIENTO

**AMOR POR
CUENCA**

Editorial
Municipal / **fil**

ISBN: 978-9978-14-572-2



9 789978 145722