

CRUCE
MARÍA
DE
EUGENIA
MIRADAS
MOSCOSO

CRÍTICA LITERARIA



Lu. Eugenia Mascolo

CRUCE
DE
MIRADAS

CRUCE DE MIRADAS, CRÍTICA LITERARIA
© María Eugenia Moscoso Carvalho, 2022

Edición

Beatriz Mejía Moscoso

Revisión de Pares

Dr. Iván Carvajal Aguirre
Dr. Oswaldo Encalada Vásquez

Revisión de textos

Andrés de Müller Barbat

Diseño

Juan Pablo Ortega

Fotografía

Verónica Moscoso Ordóñez

ISBN

978-9942-42-791-5

Impresión

Colornova Cía. Ltda.

Cuenca-Ecuador, 2022

Con el aval de

UCUENCA

CRUCE
MARÍA
DE
EUGENIA
MIRADAS
MOSCOSO

CRÍTICA LITERARIA

*A Pepe, (+) permanente impulsor de mi trayectoria académica,
a mis hijos y nietos.*

Prólogo

Palabras sobre «Cruce de miradas»

He aquí un libro, fruto del amor a la lectura y las letras, durante toda la vida de su autora, de muchos años de cátedra, sobre todo universitaria, de sesudos análisis, notas, comentarios y, en el caso de Huidobro, hasta de una tesis. He aquí un libro que recoge las memorias de María Eugenia Moscoso Carvallo frente al inmenso entramado de la literatura a la que ella ha consagrado tantos sueños, tantas horas, tantas emociones.

Se inicia con un panorama de «*La poesía latinoamericana del siglo XX*», que ocupa un lugar de preferencia en sus afectos y sus preocupaciones estéticas. Sigue con una reflexión sobre el inmenso poema de Neruda, *Alturas de Macchu Picchu*, en que destaca la identidad, resorte histórico fundamental y fundacional de lo americano y también la mitología, una de nuestras grandes riquezas espirituales. Lo identitario y uno de los rasgos esenciales de la obra poética de César Dávila Andrade, el hermetismo, se analizan en su visión de la monumental *Catedral salvaje*, metáfora desmesurada de nuestra América.

Hombre planetario, creación gigantesca y magnífica del gran Jorge Carrera Andrade y su visión telúrica son aproximadas en el siguiente ensayo del libro. Uno de los mayores poetas de América Latina, Octavio Paz, es aproximado, en sus aspectos humanos y cósmicos, en la energía y el estatismo, por la autora, cuando analiza su obra mayor *Piedra de Sol*. Y en el que viene luego, María Eugenia busca los parentescos de Paz y Carrera Andrade, en sus magníficas producciones. A la autora le interesa establecer parentescos entre

los grandes, por ello su próximo trabajo versa sobre los universos de dos plumas excepcionales: Carrera y Neruda.

Antonio Machado, voz lírica universal, es objeto de acercamiento a través de uno de sus temas claves: el tiempo. Vicente Hidrobo, cuyo *Altazor* apasionara a la autora, hasta convertirlo en motivo de su tesis de Licenciatura, es afectuosamente aproximado para los lectores de este texto. El mundo estético, definido por el propio escritor como lo medular de su lírica, se aproxima con hondura cuando la autora penetra en la poética de Efraín Jara Idrovo.

César Andrade y Cordero, estupendo poeta cuencano, poco reconocido en su verdadera estatura, es analizado en el siguiente micro ensayo del volumen. La cotidianidad es incorporada a la poesía de Iván Carvajal, particularmente en el poemario *Parajes*, en el que se percibe el afán por aprehender la presencia de los seres y las cosas. Uno de los mayores escritores ecuatorianos, Francisco Granizo, que creó una poesía de enorme y oscura belleza, y que hizo también novela, es motivo de análisis, por su misterioso silencio y su vibrante sonido estético.

Poesía concreta, poesía de síntesis: una nueva poética, tendencias escriturales de lo contemporáneo, motivan una reflexión intensa, profunda, por parte de María Eugenia. Una de sus reflexiones teóricas de gran valor es la que versa sobre la metáfora, como fundamento de toda poesía. Pero su imaginación vuela y se remonta al gran Hesse y su novela emblemática, *El lobo estepario*. Y luego se ocupa, a fondo, de la breve novela de Borges, *Emma Zunz* y de los cuentos: *No se culpe a nadie* de Julio Cortázar y *Los locos amores de una lechuga* de Huilo Ruales. Dos micro ensayos son dedicados a una de las figuras claves de la crítica de la narrativa, Antonio Sacoto, cuyo libro *14 novelas claves de nuestra literatura* sigue siendo un clásico, años después de su aparición.

Y pasa a reflexionar en torno al arte en las vanguardias y en la contemporaneidad, un tema totalmente actual en la historia de las corrientes artísticas más cercanas a nosotros en su ensayo *La nueva*

novela: Entre Marx y una mujer desnuda, sin duda, la obra maestra de la literatura experimental ecuatoriana, creada por una de las voces más prominentes de nuestras letras: Jorge Enrique Adoum. Esto la pone a pensar sobre la estética narrativa, sus tendencias de hoy y la ya vieja huella de las modernidades, en proyectos artísticos que no se cumplieron hasta hoy.

Tiene, asimismo, la doctora Moscoso, la bondad de analizar mi libro de ensayo en torno a Dávila Andrade. La imagen del amigo de siempre, nuestro crítico mayor, Alfonso Carrasco Vintimilla, aparece en los últimos peldaños del texto. Y una de las grandes figuras de la investigación lingüística contemporánea, Oswaldo Encalada Vásquez, preside uno de sus ensayos finales. Luego, ofrece una sintética visión del lugar de la máscara en la literatura y con una visión literaria del sentido del gusto en el mundo de la escritura.

El tomo se cierra con Fernando Andrade Aguilar, un poeta y amigo del círculo de María Eugenia, dentro del que me permito incluirme. Tuvo una vida apasionada por la literatura y, en particular, por la poesía. La autora lo trae desde el oscuro territorio de la muerte, con mucho y vital afecto. Bolívar Echeverría, nombre clave del pensamiento filosófico en el Ecuador y América es evocado por la ensayista, con mucho conocimiento de su obra.

Un libro para reflexionar, para volver la vista hacia distintos momentos brillantes del arte literario y revisar la obra de muchos grandes nombres, ya próximos, ya distantes; un compartir ideas o enfrentarlas, y todo gracias al formidable recuento que significa la obra.

Jorge Dávila Vázquez

Introducción

*La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio;
el verbo creado y creador, la palabra recién nacida.*

Vicente Huidobro

Un texto, además de representar una forma literaria, constituye el punto de encuentro entre literatura y ser humano. Motivada por la creación literaria, por la incidencia de los textos literarios en el lector y por la sensibilidad que genera el objeto estético, recopilé en *Cruce de miradas* una serie de trabajos que reflejan el entusiasmo asumido durante mi trayectoria académica.

La crítica literaria —desde una moderna concepción— se considera como una creación, dada la potenciación estética del lenguaje. Crítica y teoría literaria van de la mano en el largo camino del quehacer literario. Apoyada en ambas disciplinas, he hilvanado los distintos textos como un cruce de miradas al confrontar con escritores de la literatura universal, latinoamericanos, ecuatorianos y cuencanos cuya obra constituye el corpus para que la teoría aplique sus principios y la crítica desarrolle sus aspiraciones.

El anhelo de todo escritor confluye en materia literaria, sin embargo, la poesía conlleva una especial fuerza expresiva que ha captado mayor atención en este volumen a través de las voces de Antonio Machado, Octavio Paz, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, César Dávila, Jorge Carrera, Efraín Jara, César Andrade y Cordeiro, Iván Carvajal, Fernando Andrade y Francisco Granizo. La crítica narrativa se despliega en un espectro en el que figuran Herman Hesse, André Gide, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Huilo Ruales y Jorge Enrique Adoum, mientras que el ensayo y la crítica se enfocan en Jorge Dávila, Oswaldo Encalada, Antonio Sacoto, Alfonso

Carrasco y Bolívar Echeverría. Toda obra literaria se analiza desde una red de relaciones en las que tiempo y espacio contextualizan el hecho literario y permiten el análisis desde los movimientos sociales, culturales y literarios como la modernidad, postmodernidad y las vanguardias.

La literatura desde sus distintos géneros: poesía, novela, cuento, teatro, ensayo y oratoria prende sus luces para que el hecho literario cobre vida y proyección al encarnarse en objeto estético. Cuánta belleza encierra un poema, cuánta emoción despierta una descripción, acción narrativa, diálogo teatral o discursivo, opciones literarias que estimulan a desentrañar significados en el entramado de relaciones textuales e intertextuales del texto como sujeto en proceso. *Cruce de miradas* es la convergencia de poesía, novela, cuento, ensayo y discurso oratorio recreados con pasión y aspira a despertar en el lector la inquietud por la poética implícita en la multiplicidad de la expresión estética.

La autora

La poesía latinoamericana del siglo XX: Identidad, mitología e historia, *Alturas de Macchu Picchu*, Pablo Neruda

*Ésta fue la morada, éste es el sitio:
aquí los anchos granos de maíz ascendieron
y bajaron de nuevo como granizo rojo.*

Pablo Neruda

Alturas de Macchu Picchu es un poema exorbitante por sus innumerables versos de arte libre que expresan la grandeza creadora de Pablo Neruda y las potencialidades del hombre y la naturaleza. Se erige como el segundo de los trece capítulos que conforman su gran *Canto general*. Es una composición poética inspirada en un coloso incásico que penetra en el universo silencioso de las alturas y de lo inmarcesible, nutrido de símbolos y caracteres de elegía heroica. Es el «ensayo de una lírica capaz de enfrentarse a todo nuestro universo» (Cardona, 1955, p. 40). La voz lírica del poeta se confunde con la voz del mito, del mundo y de la historia.

La dimensión geográfica se despliega en su más amplio esplendor. *Alturas de Macchu Picchu* arranca de una visita que hiciera el poeta a este mítico lugar enclavado en las más alejadas estribaciones de la cordillera andina en 1943. En él se evidencian las raíces de un pueblo, de una historia entretejida por el poeta en su monumental composición en la que expone la cosmovisión de Neruda. A través de grandes saltos geográficos, matizados con el ácido sabor de la cárcel que hospedó al escritor por algún tiempo, retoma el motivo prehispánico en formas y volúmenes suficientes para reproducir la historia cifrada en el lenguaje de la simbología.

Para Goic (1980), el poema tiene los componentes estructurales de una elegía, pero su disposición no es lineal sino en secuencia; los motivos se repiten en aparente desorden. Dicha secuencia es entendida por Curtius (1995) como «distaxia» o fenómeno de la distorsión. El tema de la muerte que aparece en el *Canto I* se prolonga hasta el *VIII*, el de la lamentación, si bien se enfoca en el *Canto VI*, se extiende hasta el *XII*. Lo mismo acontece con el panegírico que se centra en el *Canto IX*, pero que están latentes en el *VI* y en el *X* canto. El tema de la consolación se anticipa tanto en el *Canto VII* como en el *VIII*, pero se desarrolla más específicamente en los cantos *XI* y *XII*. El rasgo más característico de *Alturas de Macchu Picchu* es el entrelazamiento de motivos.

Neruda es un poeta visionario que exhibe una ilimitada capacidad de figuración y representación movido por un profundo interés icónico, capaz de elaborar toda suerte de imágenes que se condensan maravillosamente en esta creación poética. Su inspiración trasciende las puras dimensiones formales y las estructuras significantes. No emplea una articulación versal rigurosa ni un ordenamiento simétrico; su presentación es abierta, multiforme y politonal con renovados procesos aliterativos y paronomásticos, y reiterativos encabalgamientos que cimientan su andadura versal.

El poema se presenta colmado de superposiciones, reiteraciones, enumeraciones, intensa adjetivación, sugerencias y cuestionamientos, así como expresiones admirativas que otorgan solemnidad y presencia de lo incógnito. Hay insistencia en las partículas negativas en oposición a las tácitas afirmaciones consignadas a contrapelo del poema. La inspiración del poeta delinea una estética en la cual se instala la naturaleza desmesurada y seductora en forma de piedra, cantera, pájaro, meteoro, manantial, luz, sombra, grito, muerte...

La naturaleza y la dimensión humana brillan como desencadenantes de los significados y sus ilimitadas posibilidades semánticas y expresivas. El andamiaje retórico se entreteje en metáforas, símiles, sinestesias, paradojas y cuanto recurso estético permita el

desarrollo de una capacidad fabuladora de descripción topográfica, arenga, testamento, conjuro, ritual, profecía, canto, poema, oración que se eleva al Creador.

En la poesía de Pablo Neruda es perceptible aquello que destacara Yurkievich (1970) en sus confrontaciones del *Canto general*: el registro de una doble poética que se avizora, particularmente, en *Alturas de Macchu Picchu*. En primer término, una dimensión mítica, a través de la cual la naturaleza se identifica y confunde con los elementos generadores de vida: agua, savia, sangre, semen, percibidos como fuerzas metaforizadas que propugnan una instancia mitológica, expresión directa de la energía natural. Hunde sus raíces en la tierra y extrae lo que es sustancia nutricia, energía traducida en canto para recrearla en el poema:

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

(Neruda, 1975, Canto XII).

Se inserta en una poética de corte mítico y exalta la proyección ritual convertida en muerte iniciática, en descenso al mundo de los muertos, a «la noche de piedra» (*Canto XI*) en muerte agónica del hombre de ciudad en sus diversos dolores o expiaciones que, al romper su vínculo con la naturaleza, irrumpe en reiteradas confesiones y proclamas luctuosas expresadas en símiles explosivos:

Pero una permanencia de piedra y de palabras:

la ciudad como un vaso se levantó en las manos

de todos, vivos, muertos, callados, sostenidos

de tanta muerte, un muro, de tanta vida un golpe

*de pétalos de piedra: la rosa permanente, la morada:
este arrecife andino de colonias glaciales.*

(Canto VII)

En segundo término, está presente una dimensión telúrica y oceánica que se traduce en un engendro de fuerzas naturales. La naturaleza habla como productora de mensajes cifrados donde el adjetivo tiene un uso muy repetitivo. Neruda es el poeta que «naturaliza» la poesía o, como afirma Yurkievich (1970), la «vegetaliza o mineraliza» (p. 233). En esta dimensión, el poema reproduce el nacimiento del mundo, su cosmogonía. Se advierte la exaltación de las minas en resonantes endecasílabos enumerativos en los siguientes versos:

*Águila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra.
Serpiente mineral, rosa de piedra.
Nave enterrada, manantial de piedra.
Caballo de la luna, luz de piedra.
Escuadra equinoccial, vapor de piedra.
Geometría final, libro de piedra.*

(Canto IX)

La vertiente histórica es la otra fuente de vitalidad en la poesía de *Canto general* y *Alturas de Macchu Picchu*. Transparenta con claridad la fuerza poética del poema al servicio de la realidad representada. Por tanto, lo histórico rebasa el mito y pasa de la nostalgia a la acción, de lo oscuro a lo diáfano, de la soledad a la solidaridad, de la dimensión individual a la colectiva.

El poema nerudiano asume un grito inusitado en el entretejido de sus doce cantos: lo ideal —incaico— se torna real con relación al sistema de opresión e injusticia; lo ritual cambia a lo real-histórico, lo elevado del santuario o la pirámide desciende a la «base sojuzgada» (Yurkievich, 1970, p. 235) en alusión a aquellos que fueron dominados por el tenaz modelaje de la materia:

*Macchu Picchu, pusiste
piedras en la piedra, y en la base, harapos?
Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima?
Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo
goterón de la sangre?
Devuélveme el esclavo que enterraste!
Sacude de las tierras el pan duro
del miserable, muéstrame los vestidos
del siervo y su ventana.*

(Canto X)

Cuando el poema cobra fuerza y consistencia estructural y la palabra mítica está ya anunciada a partir del *Canto VI*, el yo lírico refuerza la percepción de los espacios recónditos de la historia, de un pasado colectivo que procura la expresión de una poética de largo aliento y de corte histórico y cultural. El reconocimiento del lugar, de lo originario, de lo ancestral, sin alejarse del acervo de su imaginaria primitiva, propicia un tempo en permanente ascenso:

*Entonces en la escala de la tierra he subido
entre la atroz maraña de las selvas perdidas
hasta ti, Macchu Picchu.
Alta ciudad de piedras escalares,
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas vestiduras.*

*En ti, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espinas.*

(Canto VI)

Sigue una secuencia de versos imperativos que se traduce en una invitación al ascenso, a la búsqueda de la armonía en las coordenadas del universo y a la prolongación del seno materno como espacio protector y nutriente del ser vivo:

*Sube conmigo, amor americano.
Besa conmigo las piedras secretas.
La plata torrencial del Urubamba
hace volar el polen a su copa amarilla.
Vuela el vacío de la enredadera,
la planta pétrea, la guirnalda dura
sobre el silencio del cajón serrano.
Ven, minúscula vida, entre las alas
de la tierra, mientras —cristal y frío, aire golpeado—
apartando esmeraldas combatidas,
oh, agua salvaje, bajas de la nieve.*

(Canto VIII)

Esta idea —en una reiteración sostenida— se expresa con mayor énfasis en el verso final del *Canto XI* y primero del *Canto XII*: «Sube a nacer conmigo, hermano».

En versos subsiguientes invoca —con emoción honda— la presencia de un nuevo ser, «el recién nacido de las alturas, ciego, como en las visiones primeras, de luz, enceguecido de claridad, provisto de un conocimiento que le entrega la verdadera realidad de las cosas» (Goic, 1980, p. 231). La expresión poética se torna más penetrante e intenta llegar al núcleo energético de la realidad, al amanecer cósmico:

*Amor, amor, hasta la noche abrupta,
desde el sonoro pedernal andino,
hacia la aurora de rodillas rojas,
contempla el hijo ciego de la nieve.*

(Canto VIII).

El *Canto XII* imprime un enlace entre el hoy y el ayer. Como un llamado al hombre de todos los tiempos —al hombre universal— y desde una dimensión colectiva permite un acto de hermanamiento y de comunión entre los seres. Algunos nombres se incorporan de modo positivo y con especial matiz incisivo, impregnando en ellos su propio estigma:

*Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo, hermano.*

(Canto XI).

Al final del poema, la voz lírica insiste en ser intérprete del pueblo, voz intemporal que repite una proyección colectiva en que resuenan los ecos de Walt Whitman: el yo lírico y el espíritu de sus semejantes. Tanto Whitman como Neruda exploraron primero sus laberintos interiores para encontrar luego el alma de su gente, de su geografía, el canto épico de un pueblo.

La perspectiva mitológica —con profunda imaginación— exalta el santuario o ciudad sagrada y a sus esclavos-artífices que trasladan canteras y riachuelos metaforizados en «noche de piedra» realizando el sufrimiento o la muerte:

*A través del confuso esplendor,
a través de la noche de piedra, déjame hundir la mano*

*y deja que en mí palpite, como un ave mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado!*

(Canto XI).

La evolución poética de Neruda es impresionante; se torna hermético, militante y épico en una misma personalidad creadora a través de la búsqueda incesante. Es estética en cuanto expresión lingüística, semántica, gráfica, rítmica, sonora. Es personal en la medida en que el poema rescata una dimensión individual identificada con el «yo que no se despersonaliza, que quiere conservar la impronta subjetiva, la vibración emotiva, volitiva, patética, egocéntrica» (Yurkievich, 1970, p. 223).

Es difícil reconciliar las dos perspectivas: la mítica y la histórica en razón de su oposición. Mientras la poética mítica busca un regreso al pasado, a los orígenes, al tiempo cíclico, al del eterno retorno, la poética historicista apunta a un tiempo lineal, prospectivo, futuro, de permanente avance, en búsqueda de la plenitud que emergerá al final de los tiempos.

Finalmente, se confirma que *Alturas de Macchu Picchu*, el gran poema de Pablo Neruda asume la capacidad total del lenguaje; permite que, en el acto de percepción, la lengua se apropie de su extraordinario potencial expresivo y, por tanto, hable sobre el mundo, el hombre y los objetos de la creación. Parodiando al poeta Paz: sus metros y rimas no serían otra cosa que las correspondencias o los ecos de la gran armonía universal.

Referencias bibliográficas

Cardona, A. (1955). *Pablo Neruda y otros ensayos*. De Andrea.

Curtius, E. (1995). *Literatura europea y Edad Media latina*. (M. Alatorre, y A. Alatorre, Trans.). Fondo de Cultura Económica.

Goic, C. (1980). «Alturas de Macchu Picchu»: La torre y el abismo. En E. Rodríguez Monegal y E. M. Santí. (Eds.), *Pablo Neruda* (pp. 219-244). Taurus Ediciones, S. A.

Neruda, P. (1975). *Canto general I*. (6.ª ed.). Losada, S. A.

Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. (3.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Yurkievich, S. (1970). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Barral Editores.

Consonancia, hermetismo e historia: Catedral salvaje, César Dávila Andrade

*Catedral! Cataclismo de monstruos y volúmenes, eres!
Piedra veloz circula por tu fuego como un pez sanguinario!
Llueve sol consumido y verde! Moho y sangre! Sal y esperma!
Como árbol que se pudre, gotea corrupción el firmamento!*

César Dávila Andrade

César Dávila Andrade escribe su primera poesía con ciertos rezagos románticos y modernistas, sustentado en la búsqueda de lo nuevo y exótico, en la musicalidad, sensualidad y cromatismo que empatará con el Neruda de la primera época. Incursiona en la ruta del post-modernismo y se convierte en el poeta epigonal —continuador de los caminos ya abiertos por sus antecesores— asumiendo los rasgos heredados de las vanguardias desde su temprana producción. En sus primeras composiciones se perciben, además, ciertos dejos fatalistas generados por las irreversibles pérdidas familiares. Se observa, también, el afán por alejarse de las formas cotidianas propiciadas por el tedio de los días y una tendencia a refugiarse en los intersticios de un esoterismo expresado en variadas formas de creación poética y en el cultivo de la forma coloquial, pero siempre con una sutil y tenue interiorización identificada con los poemas iniciales y la serie que integra *Espacio me has vencido*.

Dávila, (en Aproximación a César Dávila Andrade, 1984), determina tres etapas en la producción literaria del poeta. Denomina «cromática» a la primera etapa por la presencia del color y el uso del epíteto en atención a los juegos de sentidos propios de la presencia sinestésica como herencia de la carga sensorial del modernismo y que irradiará sobre las siguientes generaciones de la poesía ecuatoriana:

Madrugada (1944) y el Elan cuencano (1940). En esta época es fundamental destacar la influencia recibida de Jorge Carrera Andrade, quien pudo establecer con César Dávila Andrade «una fraternidad lírica» (Dávila, 1998, p. 26) que impactará decididamente en el poeta por su poder lexical y su imaginería de matiz telúrico y metafísico. Vendrá luego la etapa de «experimentación» —coincidente con su estadía en Venezuela—, cuando escribiera su más grande poema telúrico, *Catedral salvaje*.

Dávila Andrade adopta posteriormente el tono histórico e igualmente telúrico que se evidencia más adelante, con fuerza extraordinaria, en *Boletín y elegía de las mitas*. El poeta asume una conceptuosidad de gran poder telúrico consignada como la «sustancia autóctona de la nacionalidad» (Carvajal, 2005, p. 52), así como un tratamiento protagónico de la dimensión espacial. De igual forma que en la etapa anterior, este periodo estará marcado por la aguda «crisis de su espíritu y de las repentinas y terminales epifanías, rasgos que marcaron la totalidad de su conflictiva existencia» (Dávila, 1998, p. 139). Dávila Andrade recrea una amplia temática que atraviesa lo religioso, telúrico, metafísico, pasando por temas relacionados con la muerte hasta lo familiar y cotidiano.

La perspectiva terrígena con profundo trasfondo nostálgico por lo nuestro se traduce en un ejercicio reiterado por Alfredo Gantotena, Jorge Carrera Andrade y César Dávila Andrade, cuyos antecedentes iluminan nuestra poesía desde los ritmos vibrantes de la lírica de Neruda y Vallejo y por ello se los considera los fundadores de la poesía telúrica americana. Los niveles de experimentación surrealista están influenciados directamente por el Vallejo de *Trilce* y por la dimensión solidaria de *Poemas humanos*, especialmente. En esta última obra se aprecia el trance desde el mundo de los sentidos hacia la dimensión telúrica e histórica que marcarán la evolución registrada en la poética de la primera poesía de Dávila Andrade; su ejercicio lírico es más espacial que temporal, es más geográfico que histórico.

Posteriormente, Dávila Andrade se libera de las influencias y rasgos modernistas para mostrar una palabra ágil de tono postvanguardista. Como postmodernista epigonal se ubica en un período de verdadera transición que busca, más que una renovación social y política, una trayectoria de transformaciones poéticas y rastreos metafísicos simultánea al realismo social de los años treinta. Esto le permitirá acceder a una nueva estética que enmarca su etapa «hermética». El esoterismo fue la nota que marcó la vida de Dávila Andrade, quien se alimentó de lecturas sobre doctrinas ocultas, filosofías orientales, ciencias deslumbrantes como la parasicología, el yoga-zen, las categorías sufíes, el rosacruz, el espiritismo y ciertos principios fundamentales de su errabunda búsqueda de la luz de forma permanente. Estas creencias debieron de perfilar su espíritu y, a través de ellas, modelar «una visión metafísica esencialmente americana» (Montejo, 1984, p.194).

Desde temprano, el poeta alienta la idea del Dios Arquitecto, Creador y Geógrafo y desarrolla el ideal de construcción de lo elevado, enlazado con la francmasonería y los maestros medievales que han condensado su poder en los signos y en los números. Siete, trece, cuatro son usados ya en algunos poemas iniciales que marcarán las tendencias de su última época. Dávila Andrade (1984) reconoce su propia condición, «de escogido», como se lee en el poema *La corteza embrujada II*: «Oh predestinado para el furor» (p. 363).

El poeta Dávila Andrade, conocido como «el faquir», fue capaz de configurar desde «su torre de marfil» una poesía honda y desgarradora de la realidad, y de asumir los rasgos del «Hombre Claroscuro de la Noche» (p. 363), postura que se evidenciará más adelante en los poemas *Catedral salvaje* y, en general, en toda su producción poética. *Catedral salvaje* fue concebido por su autor como un solo poema dividido en tres partes: *Catedral salvaje*, *Habitante* y *Vaticinio*, división descubierta por Liscano (2013). En *Catedral salvaje* —desde su propia denominación— destaca el acento paradójico, el contrapunto que se evidencia en su significación. El

resultado de la obra humana, «catedral», significa aquello que aspira a lo elevado, a Dios, y, a nivel de la naturaleza, «salvaje», apela a lo indómito e irracional. Dos palabras en el título de este poema destacan el énfasis semántico marcado por la oposición lograda por Dávila Andrade (1984):

Catedral! Cataclismo de monstruos y volúmenes eres!
(p. 188).

*Catedral de la altura, rezada por millares de insectos
y de cóndores!*
(p. 189).

La primera parte del poema daviliano, que lleva el mismo título del libro, *Catedral salvaje*, es una descripción de la geografía patria contemplada líricamente como la «catedral de altura»; permite que las dimensiones de la naturaleza adopten características de honda elevación: presencia celestial que se eleva como una plegaria que enlaza la tierra con el cielo, lo humano con lo divino. El poema está marcado por segmentos admirativos y de ritmo solemne, tan grandioso como su nombre ya anunciara en respuesta a las incitaciones de la geografía. Para Rodríguez Castelo (1979): la magia que tiene *Catedral salvaje* se cifra «en la extrañeza de los rasgos, irreductibles a esquemas racionales y en un juego analógico de especial libertad y hondas resonancias» (p. 32).

Catedral salvaje es un poema grandioso que destaca por su lirismo y por su dimensión telúrica cuyos versos refieren al paisaje andino y a sus profundos matices americanistas. Este abordaje del espacio andino en el poema es de tan profunda elevación que es considerado por Vintimilla (1997) como una instancia traducida a «un acto fundacional» (p. 54) por ser el lugar en el que confluyen todas las esencias y jerarquías: tiempos, espacios, seres, cosas y, además, dioses que, por su condición, pueden establecer una verdadera

comuni3n universal. En esta proyecci3n, la aposici3n constituye un recurso conceptual y formal importante en el poema:

*Catedral! de la altura, rezada por millares de insectos
y de c3ndores!*

Cataclismo incesante, sin sonido ni escombros!
(D3vila Andrade, 1984, p. 189).

Renovados efectos traspasan el poema: admiraci3n, estupefaci3n, deslumbramiento, procesos admirativos de enorme fuerza expresiva:

*Inmensa eres!
Entre madejas de trigos y cabuyos te retuerces, dormida!*
(p. 182).

Variados contrapuntos exaltan su significaci3n:

*Coloquios con las formas superiores de la tortura
y del 3xtasis!*
(p. 188).

Oh, altar de la lascivia y la resurrecci3n!
(p. 189).

Met3foras encadenadas y encadenantes redoblan la capacidad expresiva de sus versos:

*Y t3, maizal de la altura, en verde arcangeler3a,
cabeceas bajo un falo trasmutado en plumaje!
Dulce entre todas las gram3neas,*

*mujer y muchacho a un tiempo en la infinita vivienda
de los 3dolos vestidos por la aptitud eterna!*

(p. 185).

El yo l3rico, en su gran explosi3n, cuestiona e inquiere por el principio creador que ratifica la existencia y la percibe como un aliento distante comparable al fuego o a la «hoguera de la resurrecci3n» (p. 190).

El lenguaje de D3vila Andrade se percibe solemne tanto por su alcance metaf3sico como por su ritmo sonoro. Este poema alcanza niveles desmesurados en su poder de relaci3n, simbolizaci3n, representaci3n y evocaci3n. Se introduce en los ambiciosos espacios de la met3fora, particularmente de la hip3rbole, que presenta una peculiar apertura:

*Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida!
Sibambe, con sus hoces de azufre, cortando antorchas
en la altura!*

Las rocas del Carihuayrazo, recamadas de s3lice e imanes.
(p. 181).

La segunda parte del poemario *Catedral salvaje* se denomina *El habitante*, evocaci3n de dolor, angustia y muerte de los antepasados:

*Cierta vez
el ma3z infinito hab3a sido suyo!
Pero le desnudaron en la plaza
y le vistieron con profundos l3tigos!*

(p. 191).

Vuelve la hip3rbole y la imagen para dejar impresa la condici3n humana del hombre sometido y despojado de sus tierras. Para Araujo (1994), la poes3a de D3vila Andrade «est3 cargada de cilicios» (p. 39).

En la tercera parte, denominada *Vaticinio*, se remarca en iracundos versos la relación del padre y el hijo con un sentido de distancia, diferencia y disconformidad:

*Padre, desde almohadas de dulce podredumbre,
me lanzas hacia el día riguroso
y lavas mis ojos en geometrías puras!
Cómo dirijo —di!— los torbellinos roncros de mi manto
bajo tu tempestad de líneas absolutas?*
(p. 203).

Esta relación se evidenciará con posterioridad en *Origen II*:

*Vine a diferenciarme de vosotros, Parientes,
Minerales, Arcángeles.*
(p. 301).

Contrariamente, en *Carta a la madre*, esta figura se destaca en versos de suaves rasgos: mujer, mater, materia, tierra, montaña, cordillera o naturaleza:

*Y ahora, yo quisiera decirte que te amo,
pero de una manera que tú no sospechaste.
Verás. Ahora te amo en todas las mujeres,
te amo en todas las madres, te amo en todas las lágrimas.*
(p. 162).

La creación poética de Dávila Andrade se revela como una búsqueda constante, una persecución de los símbolos y de la conceptuosidad que se expresa tanto en la proyección de lo real como de lo imaginario y hasta de lo mágico concentrados en un lenguaje esencialmente metafórico:

*En esta montaña nace el Hombre, a toda la longitud del
día creado!*
(p. 186).

*Aquí, el Creador y la creatura copulan en silencio,
anudados durante siglos, pisoteados por las bestias!*
(p. 188).

El tema oscuro de la muerte desde una dimensión intensamente dramática es abordado por el poeta a modo de un retorno colectivo, que aspira aprisionar el tiempo, contenerlo, detenerlo para hacerlo suyo y, entonces, cobrar el alto vuelo hacia la vida y el universo:

*Cada cima es un obelisco hacia la muerte!
Cada crepúsculo, un paulatino funeral!
Grandes barcos de nieve cabecean colmados de cadáveres
y frutos con semillas resurrectas
que agonizan empapadas en miel!*
(p.185).

César Dávila Andrade se presenta en permanente contrapunto: brillante pero hermético, de gran intensidad expresiva, pero sin correspondencia con sus rasgos existenciales, poeta vibrante y fatalista, de honda elevación metafísica y cuestionador de lo absoluto, de fecundidad extraordinaria y, sin embargo, automutilado por el suicidio, «poeta sin parroquia», *Umbral* (p. 333), como él mismo describiera su orfandad existencial. Su obra intensa como solemne plantea la gran pregunta que inquiere por la comunión del Creador y lo creado, por la inspiración y la palabra acabada.

Referencias bibliográficas

Araujo, D. y Dávila, J. (Eds.). (1994). *De César a César*. Ediciones del Banco de los Andes y Embajada del Perú.

Carvajal, I. (2005). *A la zaga del animal imposible*. Centro Cultural Benjamín Carrión.

Dávila, J. (1984). Aquella voz inmensa, muda y clara. En *César Dávila Andrade, Obras completas: Poesía*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca.

Dávila, J. (1998). *César Dávila Andrade, Combate poético y suicidio*. Monsalve Moreno.

Liscano, J. (2013). Reseña de Catedral salvaje. *Revista Nacional de Cultura*, 5(89), 254-255.

Montejo, E. (1984). *La fortaleza fulminada, Materia real*. (Vol.19). Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Rodríguez Castelo, H. (1979). *La Lírica ecuatoriana contemporánea*. (Vol. I). Círculo de Lectores, S. A.

Vintimilla, M. A. (1997). La pasión poética de César Dávila. *El Guacamayo y la Serpiente, Revista de la Sección de Literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay*, 35, 50-60.

Una mirada comparativa entre Alturas de Macchu Picchu y Catedral salvaje

Entonces en la escala de la tierra he subido.

Pablo Neruda

Con el objeto de tener una mirada contrastiva entre *Alturas de Macchu Picchu* (1975) y *Catedral salvaje* (1984) se asume la afirmación de Bradbury y Palmer (1974): «un objeto literario debe su existencia a una red de relaciones» (p. 144) que se dan ante todo a través de la actividad lingüística. Para Tinianov (1978) «la literatura tiene una función verbal en relación con la vida social» (p. 98) y se halla en proceso permanente según (Kristeva, 1974), por ello, es posible establecer la trama de correspondencias y variaciones de las dos obras poéticas por sus características conceptuales, simbólicas y estéticas. Los poemas tanto de Neruda como de Dávila Andrade parten de un «acto fundacional» por lo que confluyen en una misma y única aproximación al mito de origen en búsqueda de su espacio, asiento y posesión. Ambos cantan al universo, a la naturaleza y a la grandeza andina, redescubriendo la historia en la que se destaca la dimensión telúrica, geográfica y arquitectónica.

Los dos poemas son síntesis de una instancia mítica y espiritual amparados en las inmensidades de la construcción lírica de *Macchu Picchu* y en las soberbias elevaciones de *Catedral salvaje* e invitan a la exploración de sus relaciones dialécticas, ratificando lo que Bradbury y Palmer (1974) señalan en su estudio de crítica literaria: «la interrelación de tradición y movimientos, fuerzas intelectuales» (p. 143). En este sentido, es importante aproximarse al texto literario como un todo continuo, acumulativo y en proceso; y

así, tanto el corpus poético de Neruda como de Dávila Andrade se aprecia mejor desde una perspectiva sincrónica (instante de la creación) y diacrónica (a través del tiempo) en la proyección histórica y en su más amplio sentido americanista.

Con la premisa de que *Catedral salvaje*, de César Dávila Andrade, se identifica por su elevación y grandeza con *Alturas de Macchu Picchu*, de Pablo Neruda, se determinan las siguientes correspondencias e identidades.

Hombre, historia y origen

En *Alturas de Macchu Picchu* se registra la historia y las raíces de un pueblo, el origen del hombre americano, el pasado colectivo como una gesta de América. Se genera un acto fundacional en la configuración del espacio andino y de la geografía que consigna sorprendentes matices telúricos. En *Catedral Salvaje* se encuentra sustancia y expresión de la nacionalidad; se proyecta a una dimensión americanista y a la geografía andina con resaltados matices telúricos.

Filosofía y metafísica

Tanto *Alturas de Macchu Picchu* como *Catedral salvaje* poseen un carácter filosófico y metafísico; la primera es poesía hermética, épica, militante, hermanada en una misma personalidad creadora; trasciende el ser, recaba lo eterno, lo sobrenatural. La impronta subjetiva se sostiene en su entramado mítico. La segunda participa, también de un hermetismo profundo, configurado a través de lecturas e influencias recibidas de filosofías orientales y del valor ilimitado e indescifrable de los números y símbolos entendidos como categorías, esencias y primeras causas de los seres y las cosas.

Profunda religiosidad y solemne elevación

Los dos poemas exaltan el llamado, la apelación y la convocatoria al ascenso, a coronar la cima y alcanzar lo inalcanzable: lo elevado en Neruda; lo divino en Dávila. En *Alturas de Macchu Picchu*, naturaleza, mito, hombre, absoluto, rito y ceremonia están presentes en juegos cruzados y reiterativos. *Catedral salvaje*, en una plegaria incesante, convoca cielo y tierra, lo divino y humano, lo eterno y perecedero.

La temática y sus enunciados

El americanismo ha sido un tema importante para el postmodernismo; el carácter histórico y telúrico fluye en forma simultánea con la geografía patria por los versos de tan imponentes creaciones. A través de la historia y geografía, en *Alturas de Macchu Picchu* se percibe pobreza, esclavitud, hambre, sufrimiento y la muerte agónica del hombre. Con solemne visión mítica, telúrica, ritual y cultural descubre la historia humana en búsqueda de la comunión entre los seres. El telurismo en *Catedral salvaje* es renovado, profundo, vital; la geografía se manifiesta en sus versos con la solemnidad y grandeza de la creación. En *Alturas de Macchu Picchu* de Neruda, se evidencia su geografía e historia como una opción de trascendencia, especialmente en el canto a la tierra americana. Su ilimitado poder significativo alcanza la universalidad, en tanto que, en *Catedral salvaje*, su dimensión finita se concentra en el suelo patrio de forma igualmente solemne. En ambos es innegable la presencia de antecedentes claros y proximidad temática y poética.

Temporalidad

Alturas de Macchu Picchu es poesía del tiempo: el ritmo temporal se mide en el caminar, en la evidencia de la acción, en un pretérito

continuado: «iba yo entre las calles y la atmósfera, llegando y despidiendo» (*Canto I*). La dimensión temporal en *Catedral salvaje* se percibe en su perspectiva cósmica y se detiene en el instante; es un solo tiempo categórico, un pretérito indefinido detenido en ese instante, en esa acción: «Y vi toda la tierra de Tomebamba, florecida!» (p. 181).

Estética

Alturas de Macchu Picchu se halla matizado por una profunda sensibilidad; su andamiaje retórico se entreteje a través de reiteradas metáforas, símiles, sinestesias, paradojas y más recursos que dan cuenta de una extraordinaria capacidad fabuladora, de una exorbitante descripción topográfica que se encumbra de manera esplendente, desde su más amplio entramado poético. *Catedral salvaje* es un proceso que convoca, invita, apostrofa, apela; mediante repetidas aposiciones y, sobre todo, metáforas desmesuradas, además de otros recursos, el poema exhibe un corte admirativo que le otorga un clima de exultación y de elevación hasta el Creador.

La imagen visionaria, según denominación de Bousoño (1976), se presenta muy elaborada en las poéticas tanto de Neruda como de Dávila Andrade por sus matices en constante contrapunto entre lo concreto y abstracto, materia y espíritu, antecedentes claros del modernismo. El paralelismo establecido entre Neruda y Dávila Andrade revela la originalidad que conlleva toda obra literaria que se nutre de una misma realidad y se recrea de forma diferente, lo que determina el estilo particular de estos dos gigantes de la literatura latinoamericana.

Referencias bibliográficas

Bousoño, C. (1976). *Teoría de la expresión poética*. (6.ª ed.). Gredos.

Bradbury, M. y Palmer, D. (1974). *Crítica contemporánea* (M. De la Escalera, Trad.). Cátedra, S. A.

Dávila Andrade, C. (1984). *Obras completas: Poesía*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca.

Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. Éditions du Seuil.

Neruda, P. (1975). *Canto general I*. (6.ª ed.). Losada, S. A.

Tinianov, J. (1978). Sobre la evolución literaria. En T. Todorov. (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (A. Nethol, Trad.; 3.ª ed.). (pp. 89-101). Siglo XXI Editores.

Una dimensión telúrica: Hombre planetario, Jorge Carrera Andrade

*Vendrá un día más puro que los otros:
estallará la paz sobre la tierra
como un sol de cristal. Un fulgor nuevo
envolverá las cosas.*

*Los hombres cantarán en los caminos
libres ya de la muerte solapada.*

Jorge Carrera Andrade

Para aproximarse a la poética de Jorge Carrera Andrade es preciso delinear su trayectoria poética, iniciada en los albores de las vanguardias como una última fase modernista, seguidora de la generación de poetas simbolistas franceses: Baudelaire, Verlaine, Samain y de nuestro precursor americano, el modernista, Rubén Darío. Al incursionar Carrera Andrade por la línea modernista, se descubre una disposición de búsqueda dirigida a captar el universo a través de esa singular contemplación que aspira a simbolizar en la ventana, la luz o el espejo las instancias que descifran el cosmos, las cosas y las nimiedades del mundo en sus renovados momentos.

No hace falta insistir en que, en parte, la intención de la poética de Carrera ha sido la construcción de una mirada especial para percibir el movimiento secreto y diario de las cosas, para develar de ellas el misterio del milagro de la vida. (Balseca, 2002, p. 43)

En esta línea se inscribe su poema *El objeto y su sombra*. Para Salinas (1979) constituye la esencia de su arte poética: «el universo es toda presencia» (p. 5). Querejeta en su Prólogo (Jorge Carrera Andrade, 2000) señala que el poeta al retornar al Ecuador en 1947 publica *El*

visitante de niebla y otros poemas y confiesa que, hasta ese entonces, su obra refleja el cumplimiento de tres etapas: el descubrimiento de su país, el descubrimiento de lo universal y de la solidaridad humana, y el viaje de regreso «y entrada al «país interior» a la zona donde se hallan las más oscuras claves del existir» (p. 22).

La poesía inicial de Carrera Andrade se caracteriza por una disposición simple, libre de complejidades lexicales o estructurales. Presenta un sostenido ejercicio retórico a través de la metáfora, la analogía, las correspondencias y un resonante manejo rítmico entre endecasílabos y heptasílabos. Su poesía posee un singular sentido de lo festivo, grande y maravilloso.

Estanque inefable (1922) constituye el primer libro del poeta ecuatoriano con el que se incorpora al grupo fundador de la poesía de vanguardia de América Latina, junto a César Vallejo, Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Jorge Luis Borges. En esta etapa, Carrera Andrade se presenta como el poeta de la luz, transparencia que reproduce y refracta el instante de la visión centrada en su tierra natal. Se evidencia la dimensión telúrica (tierra, gente, costumbres, símbolos) como en *La guirnalda del silencio* (1926) y *Rol de la manzana* (1928). *Microgramas* (1926) es otro de los libros relevantes de este período —inspirado, en la forma del haikú japonés—, versificación heredada de Juan José Tablada y convertida en vía de acceso a la poesía moderna postsimbolista.

Es importante el abordaje que los críticos realizan en torno a la poesía de la etapa postmodernista al calificarlo como el poeta de la pequeñez y lo nimio. Según Paz (2003), el poeta ecuatoriano inicia un «registro del mundo, inventario de imágenes americanas» (p. 96), incorporando renovadas referencias bucólicas y contemporáneas. Carvajal (2005) sostiene «nombrar es un acto de apropiación de las cosas» (p. 19) que las descubre gracias a la luz del medio día; de ahí que Carrera Andrade haya merecido el título de «poeta de la luz». Después vendrían las sombras de la tarde de la vida, los «claroscuros» debido a las propias debilidades inherentes a la esencia humana.

Carrera Andrade inicia su trayectoria internacional en 1928. Su ejercicio lírico, tan abierto a cambios y nuevas elaboraciones, le permite estar atento a lo que sería el canon de su obra, expresado con nitidez en *Boletines de mar y tierra* (1930). Este poema —del que habla Gabriela Mistral con elevado aliento— se traducirá en el cierre de una fase de creación literaria iniciada en 1917 con la publicación de sus primeros poemas.

Carrera Andrade, en su proyección de poeta-embajador, enrumba una diplomacia cultural enlazada siempre con los espacios de su ejercicio poético para abrirse a nuevas canteras temáticas. En este momento creativo, y como un anuncio de lo que vendrá luego, está *Familia de la noche* (1952), poema cuyos temas centrales son el desencanto y la desolación. Surge la sensación de soledad opuesta a su primera etapa de luz y transparencia.

Adviene, ahora, la etapa de madurez del poeta en la que expresa su pasión telúrica por la tierra, montañas, mares, cielo, lo que constituye un enlace singular y una estatura canónica manifestada por Octavio Paz de *Piedra de Sol*, por César Dávila de *Catedral salvaje* y por Pablo Neruda de *Alturas de Macchu Picchu*. En la obra de Carrera Andrade se plantea la inquietud por el origen del hombre y su espacio en forma dialéctica. Lo telúrico hace referencia a esa «peculiar geografía» en la cual se aprehende la dimensión mítica y desde ella, la naturaleza, la cultura y la dimensión fundacional, apropiación de valores y de posibilidades que marcan las epopeyas de los pueblos y de sus héroes. Entonces la poesía se identifica como el mejor espacio para rescatar y destacar los valores humanos en el concierto de los pueblos, el ser en el espacio, el «universo como presencia» concebida como su «arte poética» y que derivará en un poeta fundacional.

Un aspecto fundamental en el ejercicio formal de su poética es el uso magistral de la metáfora con aparente simplicidad. A Carrera Andrade, también se le considera el poeta de las analogías y las relaciones entre los objetos y los sujetos de la creación, entre las

cosas pequeñas y el «hombre planetario», temática que se enfoca en su etapa de más dilatada duración y desarrollada, con extraordinaria fuerza, en el poema motivo del presente estudio. Desde esta perspectiva es importante determinar las características comunes que comparte con Dávila Andrade en su arte poética.

Durante la época diplomática el poeta reflexiona sobre su razón de ser, la circularidad de su vida: cómo cada semana comienza y termina en un salón de despacho y su país suspendido, guardado «en un armario»; es cuando existe el ambiente propicio para escribir su enorme creación *Hombre planetario* (1959) que alienta una nueva utopía: la unidad universal, el hombre en su cotidianidad:

*con un gabán de viento que atraviesa
el teatro de la calle.*

(Carrera Andrade, 2000, p. 465).

Así, se puede identificar al poeta en su propia afirmación como una reproducción del hombre moderno, el de la calle y de la ciudad, percepción ratificada por el poeta Salinas (1979) que vislumbraría su cuestionamiento en torno al ser, centro de preocupación de la poesía modernista:

*¿Soy esa sombra sola
que aparece de pronto sobre el vidrio
de los escaparates?
¿O aquel hombre que pasa
y que entra siempre por la misma puerta?
Me reconozco en todos, pero nunca
me encuentro en donde estoy. No voy conmigo
sino muy pocas veces, a escondidas.
Me busco casi siempre sin hallarme
y mis monedas cuento a medianoche.*

(Carrera Andrade, 2000, p. 466)

Hombre planetario

Es el título del libro y del gran poema de Carrera Andrade en el que se advierte la esencia «transitoria» de este planeta, otorgándole un sentido de pertenencia, de adscripción a los aspectos: cultural, social y vital, proyectándose hacia aquel hombre de dimensión planetaria que incursiona y conoce los pueblos y rincones del mundo. La reflexión que el poeta Carrera Andrade (2000) profundiza sobre sí mismo y el tiempo, condensa su preocupación por la deshumanización del hombre contemporáneo, sus carencias y su constante caída en el vacío:

*Un arbusto de caucho aspira el humo
y se cree en el trópico.
Inadvertido, entra en la vitrina
el poniente vestido de amarillo.
Salid, hombres, mujeres a la calle:
Sobre el asfalto expira una paloma
atropellada por un automóvil.*

(p. 471).

El poema trasciende las esferas cotidianas y recaba al hombre único y a aquello que se identifica con el yo, luego con el forastero —con el otro— en búsqueda de identidad, de sustentación del ser:

*Soy sólo un visitante
y creo ser el dueño de casa de mi cuerpo,
nocturna madriguera iluminada
por un fulgor eterno.*

(p. 467).

Todas las correspondencias entre el hombre y el mundo hablan de lo perpetuo, inmortal y absoluto; su mirada buscará estos concep-

tos ontológicos «en cada cosa», «en el espacio», «en el minuto». La eternidad se resume en el instante:

*Eternidad, te busco en cada cosa:
Eternidad, te busco en el espacio,
Eternidad, te busco en el minuto
Eternidad: tus signos me rodean
mas yo soy transitorio,
un simple pasajero del planeta.*

(pp. 467, 468).

El poeta manifiesta su aliento, su necesidad de expresar sus anhelos y su afán por vencer las flaquezas humanas cuando enuncia: la «sed de sombra verde» al consignar el perfil del «hombre planetario» que alentará esa utopía ya anunciada:

*Yo soy el habitante de las piedras
sin memoria, con sed de sombra verde,
yo soy el ciudadano de cien pueblos
y de las prodigiosas Capitales,
el Hombre Planetario,
tripulante de todas las ventanas
de la tierra aturdida de motores.*

(p. 478).

Su retórica ha asumido un giro penetrante: el ejercicio metafórico deslumbra y otorga al poema consistencia conceptual y encanto estético. La presencia constante de sustantivos tutelados por sus epítetos y aposiciones actúan como elementos generadores de largos procesos descriptivos, según anota Alemán (2003). No obstante, la narración y el torrente histórico han sido posibles en este ejercicio poético ante el deslumbrante potencial autobiográfico consignado en el poema desde una doble perspectiva: temporal y espacial.

*La ciudad me cautiva, red de piedra.
 Las calles me persiguen,
 se congregan en torno
 de las plazas de sol, grandes tambores
 forrados con la piel
 de cordero del cielo.
 ¿Soy ese hombre que mira desde el puente
 los relumbres del río
 vitrina de las nubes?
 Fui Ulises, Parsifal,
 Hamlet y Segismundo y muchos otros
 antes de ser el personaje adusto
 con un gabán de viento que atraviesa
 el teatro de la calle.*

(p. 465)

Poética grave, y a la vez, de gran expresividad versal y de solemnidad temática que penetra en la entraña misma del mundo. El poeta hace poesía y, como un demiurgo, se apodera de las pequeñas-grandes cosas del universo. La poesía se traduce en el espacio acertado para rescatar y destacar los valores humanos en el concierto de los pueblos, el ser en el espacio, el «universo como presencia» concebida como su «arte poética» o «teoría de la creación».

Jorge Carrera Andrade y César Dávila Andrade unidos por la vida y sus poéticas

La poesía latinoamericana y ecuatoriana del s. XX encuentran sus raíces primeras en la generación de poetas simbolistas franceses y por ello, la diferencia que se establece con la narrativa de los años treinta, caracterizada por la presencia del realismo social. La poesía, por tanto, asumió sendas distintas. La lírica de los modernistas fue más bien urbana y concentrada en la temática existencial, del ser y su entorno.

Avanzados los años 50 aparece —en el ejercicio poético— la inquietud por la historia y, consecuentemente, una poesía de tono épico. El Neruda de la *Tercera residencia* y especialmente del *Canto general* irrumpe con altas resonancias en la poesía ecuatoriana; asume lo histórico y épico luego de los hechos políticos, sociales y bélicos coincidentes con la confrontación territorial con Perú en 1941 y, posteriormente, con el movimiento de «La gloriosa de 1944». Por este motivo, sus intentos creativos se orientan a recrear los fundamentos ideológicos y simbólicos, y a fundar los mitos de la nación. En esta panorámica, César Dávila Andrade y Jorge Carrera Andrade, poetas del s. XX y creadores casi simultáneos, encuentran sus particulares correspondencias.

Los poetas ecuatorianos Jorge Carrera Andrade (1902-1978) y César Dávila Andrade (1918-1967) contemporáneos los dos, compañeros en el quehacer poético y en la búsqueda de aquello que les es cercano e inmediato, conducen a la afirmación de que en el fondo de su ser lírico están la tierra, el ser, las cosas, el universo... Dávila Andrade con *Boletín y elegía de las mitas* advierte el proceso de resistencia indígena en la época colonial y los ideales nacionalistas, emancipatorios y socializantes. Destaca con realismo la práctica de la «mita» como una instancia de explotación y adopta una dimensión trágica expresada en la forma poética y en la lengua como herencia de Vallejo, pero, sobre todo, de Neruda.

Catedral salvaje se torna un poema de ilimitada proyección en torno a la naturaleza, a los Andes y al ímpetu cósmico. El americanismo ha sido un tema trascendental en su poética cuando la historia y lo telúrico inscriben tonos de enorme relevancia. Carrera Andrade inquiere sobre «el lugar de origen», preocupación fundamental en razón de heridas generadas por la historia contemporánea que encuentran su mejor desarrollo en *Hombre planetario*. Este poema expondrá una primera utopía desarrollada ya en su *Aurosía* —entendida como la soledad del hombre contemporáneo y su desnaturalización— a través de un universo tecnificado y materialista que se contrapone al sentido humano latente en el ser del poeta.

Carrera Andrade es el poeta de las pequeñas cosas, nombra todo aquello que le rodea: la tierra, la montaña, los mares, el cielo, elementos que entrañan su gran pasión telúrica como una «peculiar geografía» en la cual se aprehende la dimensión mítica que la asume como suya. Su poesía es «universo como presencia», espacio apropiado para rescatar los valores humanos desde el concierto de los pueblos, del ser en el espacio. Se remite a los orígenes, por esta razón, se le denomina «poeta fundacional» como trasunto de su «arte poética». Su postura de observación, de ver al mundo, al hombre y a las cosas son la razón de su ser canónico que integra naturaleza, hombre y absoluto.

Dávila Andrade y Carrera Andrade —por la dimensión espacial y temporal en las cuales han estado inscritos— por sus especiales preferencias y por su enorme creatividad poética, comparten renovadas identidades y correspondencias en los poemas analizados.

Los dos poetas recrean una amplia temática que atraviesa lo absoluto en Carrera Andrade y lo divino en Dávila Andrade; lo cósmico, telúrico y metafísico, la muerte hasta lo familiar y cotidiano son instancias que caracterizan sus particulares creaciones.

La perspectiva telúrica reviste rasgos históricos en los dos poetas —que marcan la epopeya de los pueblos y de sus héroes— y ciertos caracteres autobiográficos, especialmente advertidos en Carrera Andrade. Lo telúrico expresado en *Catedral salvaje* como una «particular geografía» aprehende la dimensión mítica con renovadas orientaciones. Un trasfondo de nostalgia se advierte en lo terrígeno, elemento común a los dos creadores.

La dimensión temporal se detiene en el instante con una sensación de rapidez e intensidad. La inquietud por el origen del hombre —que traspasa el tiempo y el espacio— ofrece una particular dialéctica en la obra de Carrera Andrade, en tanto que, en Dávila Andrade, el tiempo se presenta aprisionado, retenido.

En Carrera Andrade, sus vivencias advertidas en diferentes espacios y regiones del mundo confluyen «planetariamente» en su poema, en tanto que en Dávila Andrade se rescatan antecedentes heredados de los universos filosóficos, esotéricos, orientales y, también, de la francmasonería que incide en su perspectiva de gran arquitecto creador y, particularmente geógrafo y «oscuro alfarero del sol» en *Catedral salvaje*.

El poder lexical y la imaginería revestida de matices telúricos y metafísicos permite que Carrera Andrade irradie con fuerza en Dávila Andrade desarrollando una fraternidad poética. El lenguaje metafórico es magistral en las dos poéticas: asume caracteres de desmesura y renovación estética. Se inicia desde la denominación de *Catedral salvaje* con un fuerte matiz paradójico en Dávila Andrade y en *Hombre planetario*, el adjetivo resumirá el verdadero alcance significativo del texto poético.

Tanto Carrera Andrade como Dávila Andrade se inician en los albores del modernismo para concluir con un postmodernismo con rasgos matizados de vanguardia, que no dejan de expresarse en sus composiciones. La época experimental y más bien la hermética del último Dávila Andrade se presenta próxima a la nueva utopía que acariciara Carrera Andrade en su tercera etapa creativa y que se trasluce con fuerza en *Catedral salvaje*.

Referencias bibliográficas

Alemán, A. (2003). Parálisis narrativa: Jorge Carrera Andrade en un escenario postecuatoriano. *País secreto, Revista de ensayo y poesía*, 6, 30-34.

Balseca, F. (2002). El pensamiento poético de Carrera Andrade. *Ki-pus: Revista Andina de Letras*, 15, 27-44.

Carrera Andrade, J. (2000). *Obra poética*. (3.^a ed.). Acuario.

Carvajal, I. (2005). *A la zaga del animal imposible*. Centro Cultural Benjamín Carrión.

Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. (3.^a ed.). Fondo de Cultura Económica.

Querejeta, A. (2000). Prólogo. En *Jorge Carrera Andrade, Obra poética*. (3.^a ed.). Acuario.

Salinas, P. (1979). Registro de Jorge Carrera Andrade. *El Guacamayo y la Serpiente, Revista de la Sección de Literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay*, 17, 3-17.

De lo humano a lo cósmico, de lo inmóvil al movimiento: Piedra de Sol, Octavio Paz

No hay nada frente a mí, solo un instante.

Octavio Paz

Octavio Paz, escritor fecundo, incursiona en ensayo, poesía y crítica; su reflexión está atravesada por un profundo conocimiento del hombre, del mundo, de la vida y por su enorme inspiración. De su poesía emana conceptuosidad y de sus conceptos, poesía. Así, sus poemas se convierten en punto de enlace entre la experiencia inicial del autor en su acto creador y la experiencia ulterior como crítico en su acto recreador. Tal experiencia poética constituye una auténtica revelación de la condición humana, en la que radica su libertad esencial.

Piedra de Sol, conjuntamente con *Blanco y Pasado en claro*, son los tres poemas más extensos de Octavio Paz. El título *Piedra de Sol* expresa la unidad desde una oposición reiterada de la «corriente alterna»: frío y calor, opacidad y luz, evidentes signos surrealistas. Al enlazar el sintagma «sol» con la preposición «de» se otorga al sustantivo un sentido especial de pertenencia y de caracterización: «piedra de sol», esto es, la piedra y el fuego. Sus antecedentes parecen encontrarse en la milenaria pirámide de Egipto como «llama petrificada» (Murillo, 1987, p. 186), donde el adjetivo que califica al nombre le confiere una esencia contrapuesta y establece, por tanto, una relación de contrarios, tal como se percibe en *Piedra de Sol*. Desde esta perspectiva, en *Conjunciones y disyunciones*, Paz (1969) destaca la «petrificación de la llama» como una confrontación entre el fuego celeste y la dureza del diamante. Este motivo es de enorme importancia en *Piedra de Sol* y rescata de culturas primigenias la

identidad entre el tiempo y el sol, índice de temporalidad y de un sistema circular que suscita en el cosmos renovados ciclos: día y noche, invierno y verano, cenit y solsticio.

Al analizar gramatical y semánticamente los componentes del título del poema, «piedra» y «sol», se evidencia que el primero —sustantivo femenino— alude a lo terrestre, sustancia dura de gran peso, estatismo, opacidad, irradiación de potencia y enlace con los seres superiores, mientras el segundo —sustantivo masculino— sugiere lo celestial, astro luminoso, centro del sistema planetario, movimiento, núcleo de vida y muerte, de sequía y fertilidad, de ligereza y luz, esclareciendo con intensidad el semantismo de este poema. El juego léxico, significativo, estético y simbólico es la constante que fluye en la poesía de Paz (1957), en *Libertad bajo palabra*, se registra el sintagma «piedra de sol» invertido:

*en la explanada vasta como el sol
reposa y danza el sol de piedra,
desnudo frente al sol, también desnudo,*

(p. 142).

Piedra de Sol refleja un elevado valor simbólico y mítico de la cultura mexicana en referencia al sol y se vincula con *Uxmal*, lugar en donde el sol, a través de la piedra, es centro del conocimiento astronómico, religioso, cosmogónico y cosmológico de los mayas. Este gran poema «es un himno al ciclo de Venus en su viaje de apariciones y desapariciones alrededor del sol» (Murillo, 1987, p. 187), con un penetrante significado —casi cabalístico— a través de signos y números, como se resaltará más adelante. Venus es un planeta identificado con la feminidad, belleza singular y erotismo, así como con un enorme poder de destrucción y muerte heredados desde culturas ancestrales de Oriente y que, según el mito, emergió del mar y de la espuma.

La estructura circular del poema, según Pacheco (1971), da cuenta de la intención del poeta por entretejer los ciclos solares y venusinos a lo largo de esta enorme composición designándola «poesía solar», tal como hiciera Sucre (1985) por la fijación de la luz del sol y su extraordinario esplendor. La presencia de los astros en su dimensión temporal posibilita una red de polaridades en torno a la belleza y la luz. Desde esta perspectiva, las categorías poéticas en sus ciclos alternados y en los pares de contrarios aportan en la búsqueda de unidad en el cosmos y ratifican el tiempo circular, tal como se aprecia en este fragmento de *Piedra de Sol*:

*salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,*

(p. 85).

En la amplia dimensión conceptual propuesta por Xirau (citado por Murillo, 1987) se resalta la significación poética de *Piedra de Sol*: «es un poema cíclico unido al mito de la creación y de la recreación, permite, a la vez, entender dentro de un todo unitario y fluvial la caída del hombre y de su mundo; también, su renovación y purificación» (p. 188). *Piedra de Sol*, el más esplendente poema del escritor mexicano, aborda los grandes temas de la lírica occidental: la pareja y la presencia amorosa como refracción de un «cuerpo de luz», el peregrinaje del hombre, la mujer y su simbología, el tiempo, la historia, el ciclo vital. Enorme expresividad y una sostenida proyección metafórica caracterizan esta composición poética. Según Gimferrer (1980), «la iluminación seca del Zen o del clímax amoroso, esta revelación es, precisamente, uno de los núcleos motores de *Piedra de Sol* y de toda la obra poética de Octavio Paz» (p. 28).

Estructuralmente, el poema está conformado por 584 endecasílabos, cifra que tiene un valor específico relacionado con la revo-

lución sinódica o conjunción de Venus con la Tierra, que volverán a encontrarse con el Sol tras 584 días aproximadamente. Octavio Paz retoma esta proyección astronómica en su poema y permite que seis versos iniciales de los 584 se repitan al final como un cierre del ciclo planetario, anuncio de la permanente dualidad de apertura-cierre y de principio-fin de la totalidad. Los espacios en blanco —dentro del proceso circular— no marcan el comienzo o final de una estrofa, sino tan solo pausas o momentos de inflexión alentados a través de aposiciones y oraciones yuxtapuestas que posibilitan el libre juego de apertura y cierre, estableciéndose así el carácter circular. El ciclo del planeta Venus tiene un movimiento circular continuo que se detiene solo en el instante. El poeta busca la unidad esencial del universo por medio de repetidas oposiciones, interacciones y correspondencias y, por tanto, a través de versos endecasílabos libres imprime un ritmo peculiar.

Su creación poética es un homenaje a Venus por la iluminada presencia matutina y vespertina del planeta y por su intensa representación del amor y de la vida como «puerta del ser» y, a la vez, acceso a la «otredad», a la otra voz, a lo otro, presente desde siempre en la poesía:

*no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total...*

(p. 82).

En *Piedra de Sol*, según Pacheco (1971), Venus es «la estrella que preside la eterna conversión de la noche en día y del día en noche» (p. 137) y que, al instaurar cada unidad de tiempo, faculta una red de polaridades en las que la belleza y la luz estarán siempre presentes. Murillo (1987) señala: «Polaridad-unidad en la totalidad... Caminos constantes de interpretación del universo» (p. 190). El mismo Paz (1997), en la edición inicial de este poema, plantea: «Esta duali-

dad (Lucifer y Vésper) no ha dejado de impresionar a los hombres de todas las civilizaciones que han visto en ella un símbolo y una cifra o una encarnación de la ambigüedad esencial del universo» (pp. 43, 44).

Venus comporta una simbología especial y se presenta como encarnación del universo. Esos símbolos han sido esculpidos en el borde de aquella monumental piedra recubierta que, para los mexicas, aztecas o nahoas, se traduce en su calendario astronómico. *Piedra de Sol*, entendido como la representación del mundo cósmico, presupone que la perceptibilidad humana está subordinada al Sol, a cosmogonías y cosmologías milenarias de la historia, así como al desciframiento de mitos, códigos y símbolos que, transportados al poema, entrañan un exultante matiz lírico.

Venus se caracteriza tanto por su poder y belleza singular como por su capacidad de destrucción. Además, su erotismo arranca desde las culturas clásica y oriental; según el mito cosmológico, Eros es el primero de los dioses, motor y deseo del otro. A veces, la voz lírica asume una proyección anónima en el acto carnal, una dimensión subversiva y revolucionaria muy surrealista, tal como apunta Gimferrer. El poema persigue la plenitud del ser en el instante amoroso. El amante realiza un doble recorrido por el mundo y por el cuerpo de la amada:

*voy por tus ojos como por el agua,
voy por tu frente como por la luna,
voy por tu vientre como por tus sueños,
voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque,*

(p. 79).

Magis (1978) destaca «el goce de la posesión del otro y la angustia de la alienación por el otro» (p. 219). En *Piedra de Sol* sobresale la presencia de la segunda persona del singular (femenina) «tú» que

asume potencialidades tanto adversas como favorables que proceden del mar y de la espuma y cubren el cuerpo íntegro de Venus. Enfatiza el diálogo penetrante entre el yo lírico y la mujer de todos los tiempos y los espacios: «voy por tu cuerpo como por el mundo» (p. 78).

Los amantes, al mismo tiempo que aman se destruyen y resurgen nuevamente de las cenizas. La unión amorosa suspende el tiempo, lo vuelve eternidad a través de la compenetración del acto. Eros y Tánatos están presentes como una herencia surrealista: «el mundo nace cuando dos se besan» (p. 82).

La imagen de la mujer es reiterada en el poema, bien identificada con personajes míticos, bien con personajes rescatados de la literatura o de la historia bíblica:

*he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfone, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
eres todas las horas y ninguna,
te pareces al árbol y a la nube,
eres todos los pájaros y un astro,
te pareces al filo de la espada
y a la copa de sangre del verdugo,
yedra que avanza, envuelve y desarraiga
al alma y la divide de sí misma...*

(pp. 79, 80)

A lo largo del poema, el yo lírico se opaca o se detiene tras haber logrado la exultación del ser y la naturaleza en el instante: «todos los siglos son un solo instante» (p. 80).

Se anula la sensación de fijeza y detención y vuelve el fluir temporal, retomando los versos iniciales que serán ahora los de cierre:

*un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:*

(p. 86).

En este texto poético singular, la imaginería, los elementos transgresores, la forma clásica de los endecasílabos, lo cósmico y lo erótico se unen para confirmar su enorme poder conceptual y rítmico en un juego constante con la propia intensidad y fijeza temporal, ratificando aquello que sostenía el mismo Paz (2003): «el poema es el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre» (p. 26).

La poética de Octavio Paz, el gigante de la literatura, se encarna en los géneros del ensayo y de la crítica; su reflexión filosófica y metafísica se configuran en la búsqueda de una verdad que se torna revelación de la verdad universal. De este modo, su poesía permite una consustanciación con el otro, pues busca identidad, coincidencia, comunión y se alimenta por un permanente contrapunto, por la exploración de contrarios, por el lenguaje paradójico que se aproxima y distancia en el sueño, en el amor, en la muerte, en el tiempo, arquetipos que conforman la esencia y razón del ser.

Referencias bibliográficas

- Gimferrer, P. (1980). *Lecturas de Octavio Paz*. Anagrama.
- Magis, C. (1978). *La poesía hermética de Octavio Paz*. Colegio de México.
- Murillo, M. (1987). *Polaridad-Unidad, Caminos hacia Octavio Paz*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pacheco, J. (1971). Descripción de Piedra de Sol. *Revista Iberoamericana*, 71.
- Paz, O. (1957). *Libertad bajo palabra*. Fondo de Cultura Económica.
- ____ (1969). *Conjunciones y disyunciones*. Joaquín Moritz.
- ____ (1997). *Piedra de Sol*. Fondo de Cultura Económica.
- ____ (2003). *El arco y la lírica*. (3.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Sucre, G. (1985). *La máscara, la transparencia*. (2.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Una perspectiva integradora: Hombre planetario y Piedra de Sol

*Puerta del ser, despiértame, amanece
déjame ver el rostro de este día,
déjame ver el rostro de esta noche,
todo se comunica y transfigura.*

Jorge Carrera Andrade

En búsqueda de una dimensión integradora entre *Hombre planetario* y *Piedra de Sol* se asume la intertextualidad como procedimiento que permite establecer relaciones e interrelaciones entre autor, poema y lector desde la esfera de su experiencia y de su contexto. Considerando que todo texto literario es el resultado de entrecruzamientos y que no puede ser entendido como una instancia independiente se pretende buscar el sentido dentro del contexto semántico-axiológico del que habla Bajtín (1999) y la unidad del corpus poético desde la dinámica de correlación e integración que precisa Tinianov (1978) entre Jorge Carrera Andrade y Octavio Paz.

En *Hombre planetario* y *Piedra de Sol* confluyen la instancia humana y cósmica que se erigen desde la soberbia proyección existencial de *Hombre planetario* y desde la grandiosidad del ordenamiento cósmico de *Piedra de Sol*. Las categorías temporal y espacial, la geografía telúrica propician una verdadera integración universal y se tornan en materia creada, pasión poética que motiva el abordaje de los poemas: *Hombre planetario* y *Piedra de Sol*. Ambos poemas reafirman en la palabra poética al hombre en su dimensión planetaria y al universo en su espíritu cósmico, y convocan a la búsqueda de sus similitudes y diferencias en su entramado poético.

Hombre y cosmos

La poesía convoca al ser humano y al universo, se introduce en sus pequeños y grandes intersticios para cantarlos y recrearlos desde la profundidad y la evanescencia del instante. *Hombre planetario*, de Carrera Andrade, constituye un «universo como presencia» que se remite a sus orígenes; de allí, su denominación de «poeta fundacional». Poética de gran expresividad otorga a sus versos potencial para adentrarse en la entraña misma del mundo. Existe una permanente correspondencia entre sujeto y objeto de la creación, entre las pequeñas cosas y el hombre planetario en permanente dialéctica de presencia y participación incesante. El poeta lo consigna en sus versos:

*¿Soy sólo un rostro, un nombre
un mecanismo oscuro y misterioso
que responde a la planta y al lucero?*

(Carrera Andrade, 2000, p. 467).

Su postura de observación, de estar atento siempre al mundo, al hombre y a las cosas son el principio y la razón del ser canónico de su obra poética que asume una expresión de honda sensibilidad y preferencia por la naturaleza:

*Eternidad te busco en cada cosa:
en la piedra quemada por los siglos,
en el árbol que muere y que renace,
en el río que corre
sin volver atrás nunca.*

(pp. 467, 468).

Con gran devoción y enorme gozo, esta poesía cósmica se introduce en el cuerpo mismo de la creación. En *Piedra de Sol*, la dimen-

sión cósmica, tan inmanente al sujeto lírico propicia la búsqueda de identidad entre tiempo y sol como referente de temporalidad y estallido de contrarios: día y noche, invierno y verano, cenit y solsticio, categorías que permiten una instancia de encuentro con el ser humano. En el poema, la oposición terrenal y celestial (presente en piedra y sol) marcan el ritmo de culturas primigenias que incorporan la noción de tiempo de forma espiral en el devenir del cosmos, confirmando su propia grandeza:

*y al cabo de los años como piedras
oí cantar mi sangre encarcelada,
con un rumor de luz el mar cantaba,
una a una cedían las murallas,
todas las puertas se desmoronaban
y el sol entraba a saco por mi frente,*

(Paz, 1997, p. 86)

Eros, mujer y naturaleza

En estas categorías poéticas expresadas se conjuga la armonía del universo y el ritmo versal de *Hombre planetario*. En la poética de Carrera Andrade (2000) paralelamente se registra un tratamiento sutil, delicado, transparente: el ser amado asume forma de mujer y se traduce en bálsamo como poder refrescante y renovador:

*Me abrego en tu semblante de agua fresca,
de arroyo primigenio
en mi jornada ardiente hacia el origen
del manantial perdido.*

(p. 469).

La mujer —con profunda fuerza cósmica— se entraña con la naturaleza y el poeta la compara desde su profundo alarde lírico:

*¡Oh mujer que penetras en mis venas
como el cielo en los ríos!
Tu cuerpo es un país de leche y miel
que recorro sediento.*

(p. 469).

El Eros —considerado por el mito cosmogónico como el primero de los dioses— encuentra un espacio preferencial en la poesía de *Piedra de Sol*, de Paz (1997), como herencia de la cultura clásica y, a su vez, de antiguas culturas orientales. Busca configurar la pareja de la creación identificada en hombre y mujer como cielo y tierra: el Eros total como motor y deseo del otro. Es así que, en búsqueda de un culto para exteriorizarse, la mujer se identifica con la naturaleza y se convierte en madre y doble del cosmos:

el mundo ya es visible por tu cuerpo,

(p. 78).

*abres mi pecho con tus dedos de agua,
cierras mis ojos con tu boca de agua*

(p. 79).

Pese a que el poema presenta resquebrajamiento y variadas rupturas temporales, evoca la historia al exaltar la figura de la mujer rescatada de sus páginas.

El espacio y el tiempo

Son categorías que permiten a la narración poética desarrollar una nueva proyección orientada al ejercicio descriptivo, desde lo histórico o autobiográfico. El «arte poética» de Carrera Andrade (2000) se sostiene en la concepción del «universo como presencia» y asume variadas formas: colinas, rocas, ciudades, pueblos, bosques; la ciu-

dad representada en mil ciudades, el hombre, en muchas razas, esto es, el «hombre planetario». La búsqueda de un espacio permitirá que el ser humano se ratifique en su esencia: su ser y existir. El poeta y sus viajes por el mundo son determinantes, de ahí su enorme diplomacia cultural, social e histórica extraída de sus mismas raíces:

*Soy el hombre de Tokio que se nutre
de bambú y pececillos,
el minero de Europa
hermano de la noche,
el labrador del Congo y de la arena,
el pescador de ostiones polinesios,*

(p. 478).

En *Piedra de Sol*, los ciclos se renuevan con los viajes y el movimiento, generando cambio y escisión:

*voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,*

(Paz, 1997, p. 78).

Lo descriptivo es fundamental y analógico entendido como correspondencia universal que se aprecia con grandeza cuando el poeta habla del mundo como el cuerpo de la amada, comparando el vientre con las plazas, los pechos con iglesias, las miradas con yedras que buscan la altura; la amada es en definitiva ciudad o muralla:

*tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,*

*eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide*

(p. 78).

En el poema, el yo lírico se encuentra en constante movilidad, se desplaza de un sitio para volver a él. En lo autobiográfico inicia con un himno a su ciudad, México, para luego retornar a ella, tras detenerse en otras: Venecia (la ciudad universal), Aviñón o Mutra. Incorpora la guerra civil española y sus bombardeos suspendidos en un aquí, un hoy y un ahora:

*Madrid, 1937,
en la Plaza del Ángel las mujeres
cosían y cantaban con sus hijos,*

(p. 82).

La historia se manifiesta y se ratifica tan solo a través del cambio y la escisión que busca un instante de plenitud en la pasión erótica, aunque la temporalidad presione hacia la ruptura y desintegración.

La percepción temporal en Carrera Andrade (2000) es diferente a aquella que expresa Paz. El tiempo se detiene y esa detención genera «la nada»:

*Camino, mas no avanzo.
Mis pasos me conducen a la nada
Me busco casi siempre sin hallarme*

(p. 466).

Luego se consigna el tiempo en los días de la semana, conforme lo vive y lo siente el poeta, en cada momento tal como se advierte en su universo vivencial:

*Lunes, puntual obrero, me visitas
con tu faz de domingo ya difunto
pero en verdad más martes que otro día.
El miércoles y el jueves son gemelos
perdidos en el fondo de ese túnel
con un rumor de ruedas y vajilla,
con pasos y con lluvia
que conduce hasta el viernes, puerta falsa
por donde llega el sábado
cómplice disfrazado de domingo,
inspector de las cuentas semanales
y también de caminos y jardines,
siempre dispuesto a levantarse tarde,
a recoger el sol sobre una silla
y a cerrar una puerta hacia el pasado.*

(pp. 466, 467)

El tiempo en Carrera Andrade se torna «cósmico», «omnipresente», ofreciendo una sensación de rapidez e intensidad —como ya expresara Paz— contrariamente a lo consignado en versos anteriores:

*Yo viví sesenta años en un día
y en una hora de amor
sesenta eternidades.*

(p. 469).

En *Piedra de Sol*, la circularidad del tiempo se presenta desde los primeros versos repetidos en el cierre poético por tratarse de un poema de la memoria: «sauce de cristal», como vuelta al tiempo sagrado, y «chopo de agua» como vuelta al tiempo de la inocencia. El mundo se traduce en un texto y el poeta en su intérprete, en su lector. El poema revela la ruptura universal e irrumpe en un tiempo

cósmico y circular. La noción del «eterno retorno» se reivindica en el poema como dialéctica de la interrelación y tensión entre dos y se confirma el proceso de rotación: el ritmo del poema se torna cósmico y, por tanto, será también circular, cíclico y en espiral, permitiendo que en su entramado histórico devenga tiempo fulgurante, intenso, fugaz, que es el tiempo del hombre y de Eros:

*todos los nombres son un solo nombre
todos los rostros son un solo rostro,
todos los siglos son un solo instante*

(Paz, 1997, p. 80).

Lo estático y el movimiento

Poesía es ritmo, por tanto, movimiento, sin embargo, en la estructura versal subyace tanto el dinamismo como el estatismo que emana de su propia conceptuosidad poética. En *Hombre planetario*, de Carrera Andrade (2000), se aprecia un contrapunto entre fijeza y movilidad que prueba la esencia del ser humano, de la vida, del universo, desde lo existencial hasta lo telúrico:

*¿Soy ese hombre que mira desde el puente
los relumbres del río
vitrina de las nubes?*

(p. 465).

En *Piedra de Sol*, de Paz (1997), lo estático está expresado en la piedra entendida como lo bajo, lo terrestre, lo opaco, mientras el sol indica movimiento, lo elevado, lo celestial, la luz como aspiración surrealista expresada en la fusión de contrarios. Las imágenes del agua, el cristal o el espejo logran la alternancia entre movimiento y fijeza:

*un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
unánime presencia en oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo,*

(p. 78).

Forma y estética

No existe poesía sin sus propios caracteres formales y estéticos, de ahí que el poema se confronte desde su dimensión conceptual y estética. El ejercicio formal en *Hombre planetario* se traduce en el uso magistral de la metáfora con aparente simplicidad y maravilloso efecto estético. Carrera Andrade es el poeta de las analogías y correspondencias entre objetos y sujetos de la creación. Su poder lexical es ilimitado, así como su gran imaginaria de matiz telúrico y metafísico:

*Soy hombre, mineral y planta a un tiempo,
relieve del planeta, pez del aire,
un ser terrestre en suma.*

(p. 475).

El poeta en *Piedra de Sol* se remonta a los mitos aztecas y a su calendario sagrado, a los mitos universales expresados a través del cosmos, a los asirio-babilónicos y la creación: a los mitos americanos a través del barro, la madera, el maíz, los animales, etc., con sus diferentes relaciones e interpretaciones:

*una presencia como un canto súbito,
como el viento cantando en el incendio,*

*una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes,*

(Paz, 1997, p. 78).

Igualmente, recurre a determinados elementos transgresores alentados desde ciertos tabúes sociales o religiosos:

*«déjame ser tu puta», son palabras
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,
la tomó por esposa y como premio
lo castraron después;
mejor el crimen,
los amantes suicidas, el incesto
de los hermanos como dos espejos
enamorado de su semejanza,*

(p. 83)

Se evidencian variados influjos en el poema, así como rasgos vanguardistas, por ejemplo, en la eliminación de las mayúsculas. El expresionismo se manifiesta a través de la humanización de los objetos. Existe un intenso goce de las formas y de la palabra como travesía de orden conceptista: fijación obsesiva en el uso de la anáfora, paralelismo, antítesis, quiasmo y, adicionalmente, de la metáfora, símil y enumeración. Los recursos retóricos, especialmente aquellos que conllevan funciones rítmicas, imprimen valores de carácter afectivo a través de recursos acústicos-fónicos. Finalmente, este largo poema asume una dimensión clásica por sus sostenidos versos endecasílabos libres.

Referencias bibliográficas

Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. (T. Bubnova, Trad.; 10.ª ed.). Siglo XXI Editores, S. A.

Carrera Andrade, J. (2000). *Obra poética*. (3.ª ed.). Acuario.

Paz, O. (1997). *Piedra de Sol*. Fondo de Cultura Económica.

Tinianov, J. (1978). La noción de construcción. En T. Todorov. (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (A. Nethol, Trad.; 3.ª ed.). (pp. 85-88). Siglo XXI Editores, S. A.

Dos universos, dos poetas: Jorge Carrera Andrade y Pablo Neruda

*Cerca de cincuenta años
caminando contigo, poesía.*

Pablo Neruda

Estas figuras inmensas de la literatura nos convocan, en esta ocasión, para enlazar a dos pueblos, dos culturas y dos quehaceres poéticos. Estas voces están profundamente unidas desde la dimensión del cosmos, de lo humano, de la naturaleza y las pequeñas cosas. El poeta chileno en *Alturas de Macchu Picchu* tanto como el poeta ecuatoriano en *Hombre planetario* asumen dimensiones históricas y universales y ponen de manifiesto la grandeza del hombre creador: en Neruda, cuando se abstrae del presente y se ubica en épocas de la conquista española; en Carrera Andrade, con infinitud de la geografía universal. Si en el mundo de lo cotidiano *Las Odas* aprehenden a Neruda, *La alacena* y otros poemas, a Carrera Andrade; ambos se enlazan en la solemnidad y grandeza de la creación poética.

Jorge Carrera Andrade

Confiesa haber nacido con la «última diligencia de Quito», aquella que impulsara al poeta al viaje y al recorrido. Es un viajero incansable, siempre en búsqueda de lo nuevo en un incesante ir y venir, en un llegar y salir, en un estar presente y un estar ausente, en un ser en permanente contemplación y recreación. En *El volcán y el colibrí*, su *Autobiografía*, Carrera Andrade (1970) señala que aprendió de Jules Renard «la visión original de los pequeños seres del universo» (p. 27) y de Apollinaire, que la poesía es el único camino que conduce a la emancipación del hombre.

El cosmos se traduce en presencia viva, consigna imágenes de variados colores y de un particular encanto: colinas, sembrados, rocas, manantiales, ríos, callejón, provincia, pueblos, bosques y hasta la alacena, que asume la grandeza de lo pequeño. (Moscoso, 2003). Carrera Andrade es un transeúnte de caminos, «un vegetal a la orilla del tiempo», perspectivas que se evidencian en sus poemas *Registro del mundo*, *Boletines de mar y tierra*, *Dibujo de ciudades*, *Crónica de las Indias* y, por supuesto, *Hombre planetario*.

El «arte poética» de Carrera Andrade (2000) destaca al enlazar el «universo como presencia». Toda realidad establece alianza con el sustantivo y las acciones o movimientos en la dimensión verbal. Debido a este natural contrapunto se genera una dialéctica de lo ambital:

*Yo soy el habitante de las piedras
sin memoria, con sed de sombra verde,
yo soy el ciudadano de cien pueblos
y de las prodigiosas Capitales,
el Hombre Planetario,
tripulante de todas las ventanas
de la tierra aturdida de motores.
Soy el hombre de Tokyo que se nutre
de bambú y pececillos
el minero de Europa
hermano de la noche,
el labrador del Congo y de la arena,
el pescador de ostiones polinesios,
soy el indio de América, el mestizo,
el amarillo, el negro
y soy los demás hombres del planeta.
Sobre mi corazón firman los pueblos
un tratado de paz hasta la muerte.*

(p. 478)

En este texto, el poeta como el metafísico expresan verdades en contadas palabras que coinciden con la postura del filósofo Jaspers y del pintor Van Gogh, quienes confirman la redondez del ser y de la vida, al confluír en la teoría del «eterno retorno», expresión de la más pura fenomenología, determinando una verdadera proyección cósmica. Su palabra representada en viajes y recorridos es la esencia y símbolo de su existencia:

*el Hombre Planetario,
tripulante de todas las ventanas*

(p. 478).

La perspectiva asumida desde la gnoseología cuando destaca la pertenencia y la postura existencial, la unidad a la que los seres apuntan es el producto de su libertad y solo ella determina el entorno ambiental del universo. Este gran poema intenta superar la desoladora postración humana, la deshumanización del hombre contemporáneo y su constante caída en el vacío que logra superar cuando habla de aquella «sed de sombra verde», alentando una nueva utopía. De él dijera el poeta Salinas (1979) que era una «alta figura entristecida» (p. 7) y el mismo Carrera Andrade (2000) con matiz inquisidor afirma: «Soy esa sombra sola» (p. 466). Sin embargo, su poesía permite rastrear el camino y encontrar la senda con el sentido de lo festivo, de lo grande, de lo maravilloso.

La expresión poética se centra en el recuerdo, la memoria, la ensoñación. Cada lugar aludido establece una trama relacional de la sociedad y de la historia. Carrera Andrade establece en su poesía una dialéctica de lo grande y lo pequeño, de lo abierto y lo cerrado, de lo interno y lo externo, recuperando de esta manera su verdadero valor ontológico. *La alacena* es un minúsculo poema que nos presenta un universo con vida pretérita, nutrida tanto de valores como de añoranzas.

Pablo Neruda

Es un poeta que apunta a mostrar una compenetración entre mundo y poesía. Una obra literaria es la factura o producto de un tiempo, de un espacio, de una tradición literaria, de unas corrientes sociales vigentes, sin que ella pueda ser, tan solo, un efecto de lo anotado, ni tan solo un reflejo de dichas circunstancias. Según Montes (1997) —el mayor de los críticos del poeta chileno— en la poesía nerudiana se incorporan tanto elementos fundacionales como el mito fundacional. Su doctrina poética se ve reflejada en el discurso del Nobel de Literatura en 1971 pronunciado en Estocolmo:

Mi discurso será una larga travesía, un viaje mío por regiones, lejanas y antípodas, no por eso menos semejantes al paisaje y a las soledades del norte. Hablo del extremo sur de mi país. Tanto y tanto nos alejamos los chilenos hasta tocar con nuestros límites el Polo Sur, que nos parecemos a la geografía de Suecia, que roza con su cabeza el norte nevado del planeta.

Su amplitud temática es de renovado aliento; concentra el poder lírico en un intento por aprehender la totalidad del mundo a fin de consignar cada realidad con sencillez, con agudeza y con la belleza que emerge de su lenguaje. Los fundamentos del «arte poética» de Neruda (1958), así como sus inquietudes y aspiraciones, se consig-nan en su sostenido poema *El hombre invisible*:

*No puedo
sin la vida vivir,
sin el hombre ser hombre
y corro y veo y oigo
y canto,
las estrellas no tienen*

*nada que ver conmigo,
la soledad no tiene
flor ni fruto.
Dadme para mi vida
todas las vidas,
dadme todo el dolor
de todo el mundo.*

(pp. 12, 13)

Pablo Neruda (1975) configura uno de sus enormes poemas cósmicos en *Alturas de Macchu Picchu*; el poeta confronta al universo, al hombre, al espacio y al tiempo. El ser desde su existencia hasta su muerte es poetizado con profundas inquisiciones y el yo lírico incurre en renovadas enumeraciones de horas, días, edades ciegas, siglos estelares:

*Qué era el hombre? En qué parte de su conversación
abierta
entre los almacenes y los silbidos, en cuál de sus
movimientos metálicos
vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?*
(Canto II).

El sujeto lírico interpela al hombre precolombino y al conquistador. Busca su consolidación y destaca su libertad e identidad del ser en su permanente interrelación con el universo, cuando hombre y mundo se enlazan y se confunden; su poesía rompe los límites de lo indecible tal como aparece en *Oda a la poesía*:

*como si el tiempo
que poco a poco me convierte en tierra
fuera a dejar corriendo eternamente
las aguas de mi canto*

(Neruda, 1958, p. 169).

Pablo Neruda y Jorge Carrera Andrade desde su desconocido universo del género epistolar

La epístola o carta constituye un género que ha permitido el intercambio de afectos e impresiones entre dos personas. Las epístolas de los apóstoles se establecen como una forma de contacto ilimitado y efectivo. En este contexto, lo cósmico, la universalidad, el espacio y el tiempo marcan a dos grandes de la literatura latinoamericana: Pablo Neruda, el poeta solemne de *Alturas de Macchu Picchu*, y el ecuatoriano enorme de *Hombre planetario*; ellos atravesaron el espacio y las distancias mediante ocho cartas rescatadas en la Universidad de Nueva York, las cuales han servido para la configuración del libro *Pablo Neruda y Jorge Carrera Andrade: del finis terrae al arco equinoccial*, del crítico chileno Abraham Quezada, presentado en la XXXII Feria del Libro de Santiago de Chile, motivo de estudio.

El género epistolar se traduce en el canal de encuentro de dos hombres amantes de la creación literaria y coincidentes en un mismo tiempo (1922): *Crepusculario* de Neruda y *Estanque inefable* de Carrera Andrade, en el espacio continental y, sobre todo, en el mismo afán por la poesía y las mismas afinidades poéticas, culturales y hasta políticas, en el trazo de paralelas que convergen en el mismo ideal: la palabra poética. Un epistolario reúne el lenguaje del autor en su totalidad y pone de manifiesto la correspondencia entre el discurso literario y privado, Quezada (2012).

A los dos poetas les unieron experiencias vividas en los escenarios lacerantes de la guerra civil española desde su postura equidistante de izquierda: Carrera Andrade fundó el Partido Socialista Ecuatoriano y Neruda militó en el Partido Comunista de Chile, siendo este último un activo candidato a la presidencia de su país. Los dos poetas desplegaron una amistad muy profunda y, en sus países natales, Chile y Ecuador, tanto Neruda como Carrera Andra-

de generaron una particular admiración y apego a su poesía. Ambos poetas aclamaron la poesía francesa y los dos celebraron las odas y poemas de Walt Whitman.

Carrera Andrade se embarca en las vanguardias (*avant garde*) para dar un paso adelante y prosternarse ante la palabra nueva como potencial de enorme alcance significativo. Nos encontramos en las dos primeras décadas del s. XX: La poesía encuentra un espacio para su desarrollo y particular recreación.

Referencias bibliográficas

Carrera Andrade, J. (1970). *El volcán y el colibrí, Autobiografía*. José M. Cajica Jr., S. A.

____ (2000). *Obra poética*. (3.^a ed.). Acuario.

Montes, H. (1997). *Para leer a Neruda*. Cuarto propio.

Moscoso, M. E. (2003). Jorge Carrera Andrade: Una poética del espacio. En Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca. (Ed.), *VIII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, «Alfonso Carrasco Vintimilla»* (pp. 160-175). Universidad de Cuenca.

Neruda, P. (1958). *Odas elementales*. (3.^a ed.). Losada, S. A.

____ (1971, diciembre). Discurso de Estocolmo. *Ceremonia de recepción del Premio Nobel*. Estocolmo, Suecia. <http://neruda.uchile.cl/discursoestocolmo.htm>

____ (1975). *Canto general I*. (3.^a ed.). Losada, S. A.

Quezada, A. (2012). *Pablo Neruda y Jorge Carrera: del finis terrae al aro equinoccial*. Libresa.

Salinas, P. (1979). Registro de Jorge Carrera Andrade. *El Guacamayo y la Serpiente, Revista de la Sección de Literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay*, 17, 3-17.

Antonio Machado, una estética de la temporalidad

*La tarde, tras los húmedos cristales,
se pinta, y en el fondo del espejo.*

Antonio Machado

El punto de origen, la fuente de inspiración de Machado (1970) es el hombre; su obra esencialmente antropocéntrica baraja categorías de amor y muerte enmarcadas necesariamente en el «hoy» y en el «aquí», fundamentos de la esencia limitada y perecedera de la especie humana. Temporalidad y espacialidad confluyen simultáneamente en una misma circunstancia: la realidad. La poesía de Machado se basa siempre en la objetividad, y de ahí la reiteración en sus versos de la metáfora «camino-vida», como cuando escribe *El viajero (Soledades, I)* inspirado en la vuelta a casa del hermano ausente durante diez años. El poema respira dolor y misterio temporal:

*Está en la sala familiar, sombría,
y entre nosotros, el querido hermano
que en el sueño infantil de un claro día
vimos partir hacia un país lejano.*

(p. 15).

El hombre protagoniza la poética machadiana con sus logros vitales y, también, con su gran crisis existencial. La reflexión de Machado es serena, equilibrada, asume valerosamente el papel del hombre ante la multitud de interrogantes que surgen en el camino. La vida es incierta, vacilante. En el poema *Retrato, XCVII, (Campos de Cas-*

tilla), por ejemplo, el rumbo no se define, pues, el hombre es quien lo busca y lo consigue:

*A mi trabajo acudo, con mi dinero pago
el traje que me cubre y la mansión que habito,
el pan que me alimenta y el lecho en donde yago.*

(p. 73).

Los versos están impregnados de añoranza y melancolía; se percibe un amargor evidente en cada poesía. Cano Ballesta (1977) señala que el dolor, para el poeta sevillano, debe ser «la expresión integral del hombre de cada tiempo» (p. 76). Machado es el poeta que va hacia dentro; sin embargo, describe excelentemente lo que está en su entorno. La expresión poética es para el hombre como un espejo, una fotografía donde el poeta se pinta a sí mismo de cuerpo entero con todas sus debilidades y virtudes en un desnudarse y encontrarse tal como es en su intimidad. En el poema *Retrato*, Machado simboliza al ser viviente, a la humanidad: «Converso con el hombre que siempre va conmigo» (p. 74).

Se autorretrata en la poesía, dibuja al «*homo dúplex*», (Guillén, 1977, p. 205) formado por quien vive y quien inspira su propia existencia. El poeta de los retratos pretende que su intimidad, su «yo», aflore al exterior. Su retrato es existencial, ontológico, viva presencia del ser que deviene y se da en el tiempo; esta manera de desdoblarse es única, indisoluble de su autor y de la atmósfera, del paisaje, del espacio y del tiempo por los cuales transita. El poema *Retrato (XCVII)* revela imágenes visuales y acústicas estilísticamente muy logradas:

*Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero.*

(p. 73).

La poesía del escritor sevillano transmite un notable pesimismo; no es el canto de júbilo ante la vida sino el canto angustiado ante la incertidumbre de la existencia, aunque, en forma muy breve, insinúa alguna vez la aparición del hombre nuevo, de la nueva sociedad que nace de la muerte. Por medio del encabalgamiento, este poema profundiza en la idea del milagro de la regeneración de un mundo caduco, sin valor. Habla de una resurrección posible solo a base de los escombros de la muerte.

Antonio Machado, alumno y seguidor de Bergson, fundamenta su fe en la vida guiándose de la teoría bergsoniana de la intuición. Elabora una teoría de la expresión poética basada en la dicotomía intuición-concepto; por lo tanto, en imágenes intuitivas, temporales, conceptuales, inertes, sin ningún valor emotivo.

El bergsonianismo es eminentemente espiritual en tanto se opone al positivismo, esencialmente intelectual. También hay en la producción poética de Machado una preocupación teológica, una búsqueda de Dios patente en toda su obra y, particularmente, en el poema *Es una tarde cenicienta y mustia* (*Soledades*, LXXVII):

*así soy yo, borracho melancólico,
guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla.*

(p. 63).

Varios críticos sostienen que Machado es ateo, aunque un ateo insatisfecho porque siente la falta de Dios. El tema de Dios, el angustioso debatirse entre la fe y la desesperanza, entre la nada y la esperanza, es una constante en su obra poética como refleja el poema *Anoche cuando dormía* (LIX):

*Anoche cuando dormía
soñé ¡bendita ilusión!,
que era Dios lo que tenía
dentro de mi corazón;*

(p. 55).

La angustia creciente de sus versos va identificándose en la soledad e incertidumbre del hombre contemporáneo. Es un ser solitario, no encuentra acomodo, es un tráfuga sin rumbo ni destino. Heidegger (citado por Cano-Ballesta, 1997) sostiene que «la causa de esta angustia es el «mismo-ser-en el mundo»» (p. 82).

La obscuridad, la noche, la muerte atraviesan la inspiración del poeta, inquietudes metafísicas le absorben y le invitan a continuar en su trajinar poético. Para Heidegger el ser por el hecho de existir está abocado a morir y afirma que el «ser-para-la-muerte es esencialmente angustia» (p. 85). Hay en esta sentencia filosófica y cierto determinismo patente en esta conmovedora expresión que aparece en *El Viajero* (II) de Machado:

*Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día como tantos,
descansan bajo la tierra.*

(p. 17).

Tras la búsqueda de Dios y la idea permanente de la muerte, Machado cae en un nihilismo exagerado, en la «nada», en el mundo del hombre de este siglo. Ha desaparecido el sistema de valores que guiaba al hombre y, por lo tanto, el mundo teológico y metafísico.

Un rasgo específico de la literatura de finales del s. XIX y, especialmente de principios del s. XX, es el talante desesperado del hombre, la enfermedad espiritual de la «angustia vital» o «angustia metafísica». Esta angustia tiene raíces filosóficas profundas que al-

canzan hasta la muerte de Dios. La preocupación por la muerte y por la fugacidad de las cosas en el transcurso del tiempo se torna vital, pues constituye el tema central tanto de la poesía de Antonio Machado como la de su compañero de generación, Juan Ramón Jiménez.

Machado asume la perspectiva de la muerte como el hecho seguro e irreversible del cual no se libra el hombre y como el suceso que recaerá en algún momento sobre sí mismo. En su proceso poético, la adjetivación juega un papel muy importante; es en esta categoría gramatical en la que se centra el mayor énfasis significativo. El verso «En las sombrías torres» del poema *Amada, el aura dice* (*Soledades*, XII) anuncia algo lúgubre, lo que se ratifica en los siguientes versos:

*Los golpes del martillo
dicen la negra caja;
y el sitio de la fosa,
los golpes de la azada...*

(p. 25).

En *Soledades* (LIV) se acentúan los adjetivos cargados de una connotación funesta, «negro manto», «sombrías torres» «podridos pétalos», más aún, en el poema, *Los sueños malos*:

*con reflejos mortecinos,
como huesos blanquecinos
y borrosas calaveras.*

(p. 52).

El poeta siente la presencia de la muerte que lo persigue; esta se convierte en una asidua compañera, tal como se evidencia en *Soledades* (XXIX):

*Arde en tus ojos un misterio, virgen
esquiva y compañera.*

(p. 32).

A través del encabalgamiento, confiere la cualidad de «esquiva» a la muerte. Toda una vida el hombre pasa a la espera de ella; se anuncia muchas veces, pero no llega. Sin embargo, su aviso es constante y aterrador. El poeta le atribuye la categoría de «virgen» porque solo ella es invulnerable. Ataca, pero no lo acomete; acecha, pero no lo agrede.

Machado gusta del uso de los adjetivos que reflejan categorías sensoriales: ver, oír, gustar, oler, tocar, llevando la poesía al plano sinestésico, es decir, a la traslación de un sentido a otro. El poema termina con la interrogación a la muerte: «¿Eres la sed o el agua en mi camino?» (p. 32). El hombre, por la sed que lleva consigo, necesita agua para saciarse; la muerte, pues, ¿es la sed o el agua que la calma?

El escritor asume ante la muerte una actitud interrogante muy propia del poeta. El planteamiento de la pregunta ante la muerte afirma en el poeta esa limitación del hombre ante lo desconocido. La muerte es algo inherente al hombre en su condición de ser en tránsito; el hombre «hace camino al andar» (p. 138) mientras avanza hacia el día final, la meta, la muerte.

Machado por su pertenencia al modernismo —colocándose exactamente entre el clasicismo y el romanticismo— se opone evidentemente a todo barroquismo literario, incluyendo profusión de imágenes y recargo tanto en la forma como en el fondo del poema. La sobriedad literaria de Machado constituye su característico estilo, quizás, la repetición de unas pocas imágenes determina la base más importante de su poesía en la recreación de tonalidades de colores y efectos musicales. En el verso final del poema *Allá en las tierras altas* (CXXI) se aprecia cómo el poeta concentra su pensamiento y emoción:

*Por estos campos de la tierra mía,
bordados de olivares polvorientos,
voy caminado solo,
triste, cansado, pensativo y viejo.*

(p. 117).

«Bordados de olivares polvorientos» es una metáfora colorista que introduce en la composición notas de melancolía y pesadumbre. El énfasis del poema se centra en la situación existencial del hombre manifestada en el último verso e insinuada ya desde el segundo. La musicalidad, nota característica de la poética de Machado, se basa en el uso reiterado de las sibilantes que culminan en el adjetivo «solo», remarcando así su aislamiento.

Si sobre la narrativa se han realizado estudios muy profundos respecto del «narrador» de la obra literaria y sus inmensas posibilidades, en la poética se ha llegado a la conclusión de que el poeta es, al mismo tiempo, narrador y «yo lírico», por lo tanto, existe una sola actitud en el hablante. Sin embargo, queda por analizar la perspectiva que demarcan los poemas de corte descriptivo que en Machado son muy frecuentes, produciendo como resultado un objetivismo común al poeta y a los lectores, y un subjetivismo como camino personal del autor o de cada uno de los lectores. La poesía ofrece, pues, una conjunción de esta doble posibilidad que se confunde entre sí o se mantiene excluida hábilmente por el poeta para transformar una descripción (objetividad) en una experiencia afectiva (subjetividad):

*Crece en la plaza en sombra
el musgo, y en la piedra vieja y santa
de la iglesia. En el atrio hay un mendigo...
Más vieja que la iglesia tiene el alma.*

(p. 33).

En este poema *Crece en la plaza en sombra* (*Del Camino, XXXI*), del autor sevillano, se evidencia lo que afirma Debicki (1977):

El contraste entre dos perspectivas ha sido un método para hacernos entrar en el estado de ánimo del hablante, para hacernos sentir la tensión que le afecta, y para darnos cuenta de que esta revela su problema vital de amplio alcance. (p. 167)

En el primer verso de dicho poema Machado presenta el ambiente en el que se va a desarrollar la «plaza en sombra» y, por medio del encabalgamiento, ahonda aún más en este aspecto sombrío. La descripción se acorta con la presencia humana «un mendigo» y produce una incógnita acentuada por los puntos suspensivos. No se sabe quién es este mendigo, solo se conoce por la comparación que entabla el poeta entre la vieja iglesia y el alma del mendigo y que, en la segunda estrofa, ratifica cuando dice: «su mano seca» y, aún más en la tercera, «las órbitas huecas de sus ojos».

El contraste se produce al final del poema cuando opone ese ambiente de pesimismo y deterioro en que se encuentra la iglesia y el pordiosero por medio de una retrospectiva insinuada en los dos últimos versos, en los que se inyecta una tónica diferente de optimismo y entusiasmo marcada por los adjetivos «blancas», «claros» y «santas»; por medio de estos, se penetra en el ánimo que afecta al poeta. Antonio Machado es, ante todo, un creador que sabe dar nueva vida al árbol, a la flor, a la nube, a la estrella. Cada detalle vibra en su recuerdo y se transforma en una nueva realidad. Así, la estrofa —aparentemente descriptiva— no es otra cosa que una interpretación subjetiva del hablante. Generalmente, en la poesía de Machado la perspectiva cerrada de los primeros versos o estrofas se abre al final en los últimos, como sucede en el poema analizado.

La obra del poeta sevillano registra un triple proceso: narración, descripción y meditación, tal como lo señala Guillén (1977); estos tres elementos se confunden y entrelazan entre sí, en una suer-

te de objetivismo y subjetivismo fusionados. Sin embargo, es la poesía de corte descriptivo la que prevalece en Machado. El hombre, ser protagónico de su poética, es el origen de la acción y esta incita al poeta a la narración; a su vez, este accionar humano se desarrolla en un espacio digno de ser descrito y las vivencias del individuo son para el poeta objeto de meditación y honda reflexión. En la XI estrofa de *Soledades* se entrelazan perfectamente los tres procesos analizados:

*Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...
¿Adónde el camino irá?*

(p. 24).

El poema inicia con una interiorización y el poeta narra en un presente progresivo «yo voy soñando». Continúa con una descripción del paisaje, para finalizar con una interrogación que se hace el poeta ante la incertidumbre de la vida.

El tiempo es para el poeta sevillano su gran obsesión; la experiencia temporal del hombre, protagonista de su obra, es inflexible; el tiempo pasa y no se detiene. Esta doble perspectiva es convertida en experiencia personal para el lector a través de la actitud del hablante, que no es sino Machado en su obra.

La nueva concepción del tiempo se relaciona con la filosofía de Bergson, que opone al tiempo objetivo —medido por las agujas del reloj— un tiempo subjetivo —ordenado según la duración de la experiencia vivida— y a ese fluir del tiempo interior responde la poética de Machado y, en forma más avanzada, la narrativa de Proust, Kafka y Joyce con su monólogo interior.

Machado parte en su poesía de un extraordinario subjetivismo hacia una conciencia histórica del «tiempo» que genera un pen-

samiento sociocultural de avanzada para su época. Establece una correspondencia entre poesía e historia, entre sensibilidad poética y sucesión temporal. El tema de su obra se sustenta en el conflicto entre los ensueños del pasado, las pérdidas ocurridas y el natural deterioro ocasionado por el transcurso inexorable del tiempo que se evidencia en *Soledades, II*:

*He andado muchos caminos,
he abierto muchas veredas;
he navegado en cien mares,
y atracado en cien riberas.*

(p.16).

El transcurso del tiempo supone renovación: el universo es el generador de este continuo cambio y todo cuanto es parte integrante del cosmos es movimiento, alteración. Este proceso se presenta consustancial al hombre, al río, al camino, al árbol, al animal, al pez y a los mares: «Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira» (p. 75). Las categorías verbales de este verso del poema *A orillas del río Duero (XCVIII)* denotan la temporalidad aludida confluyendo en una espacialidad imprescindible. El tiempo transcurre para el ser viviente, quien, necesariamente, requiere de un espacio. En esta dialéctica tiempo-espacio (un ayer y un allá, un hoy y un aquí, un mañana y un más allá) radica la esencia de la poética machadiana.

Se puede enlazar dos temas consustanciales a Machado: naturaleza (árbol) y muerte. El árbol es el símbolo de la vida que acaba con la muerte de lo transitorio a lo definitivo. En el poeta español se encuentra un sentimiento profundo de soledad, de angustia temporal, de muerte, y el árbol se convierte metafóricamente en el hombre que se proyecta desafiante ante la vida y que no se doblega ante la muerte.

En la obra de Machado se encuentran frecuentemente alusiones poéticas al árbol; por ello Juan Ramón Jiménez (citado por

Rodríguez, 1975) sugiere que el poeta sevillano «quería parecerse a los árboles» (p.178). Ya es un olivo o es un olmo, el limonero o el naranjo. Machado encuentra en la naturaleza un significado tan especial que la toma como instrumento poético, hoja, flor, rama. Se puede afirmar que su poética desemboca en una trilogía: hombre, cosmos y naturaleza enfrentados a la vida y la muerte. El poeta constituye un mundo en sí mismo, o, como diría Darío (1961), un «universo de universos» (p. 693).

En *Soledades*, *Galerías* y otros poemas, el poeta es un peregrino, un «caminante» ante una jornada desconocida; es la incógnita de la vida que no se conoce, que no se vive todavía, el camino que el hombre recorrerá. Así Machado expresa en *Proverbios y cantares* (XXIX):

*caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.*

(p. 138).

La actitud de ser «caminante» le permite acumular todas las experiencias que provienen de la realidad, vivencias del hombre que en el poema se concentran potencialmente en el verbo «andar». La situación existencial del hombre se reafirma en el verso: «el hombre es un ser que vive, que camina»; el hombre es un cúmulo de posibilidades que se efectivizan por medio de la «acción».

El hombre de la poesía de Machado es aquel que siente el peso que las horas y los días van dejando sobre sí, que tiene la expectativa de un final que avanza presuroso. No solo apunta en sus palabras a la muerte del hombre, sino que es consciente asimismo de la muerte de su patria, el derrumbamiento de Castilla y de España. Su sentimiento patriótico es profundo y siente la problemática de su pueblo, especialmente en el poema, *Por tierras de España* (XCIX):

*Hoy ve a sus pobres hijos huyendo de sus lares;
la tempestad llevarse los limos de la tierra
por los sagrados ríos hacia los anchos mares;
y en páramos malditos trabaja, sufre y yerra.*

(p. 76).

Machado experimenta el anhelo de renovación del ser humano como una necesidad que la hace extensiva a la propia España, nación sumida, por entonces, en el desequilibrio, en la inestabilidad. En *Parábolas I* se refleja su espíritu optimista:

*El soñador ha visto que su mar se le ilumina,
Y sueña que es la muerte una ilusión del mar.*

(p. 145).

Antonio Machado es un poeta de elevado lirismo y, además, un ciudadano consciente de los problemas españoles. Encauzado en un ambiente político fervorosamente progresista y comprometido con la realidad, siente la angustia de la España de la época y el sueño de una España mejor, siendo precisamente Castilla, la más sombría, la que despierta el «dolorido sentir y el emocionado contemplar».

La tierra castellana es la que ofrece sustento a los poetas del 98 para buscar en ella el alma de España. Machado, sevillano de nacimiento, llega a amar a Castilla como su lugar de origen. Retrata la grandeza de la Castilla primigenia, formadora de la unidad española y de la monarquía; en el poema *A orillas del Duero* (*Campos de Castilla*, XCVIII) expresa lo siguiente:

*La madre en otro tiempo fecunda en capitanes,
madrstra es hoy apenas de humildes ganapanes.
Castilla no es aquella tan generosa un día,
cuando Myo Cid Rodrigo el de Vivar volvía,
ufano de su nueva fortuna, y su opulencia,
a regalar a Alfonso los huertos de Valencia;*

(p. 75)

El poeta, consciente de este declinar de su patria, dice:

*Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.*

(p.75).

Esta visión negativa se torna en alegría ante la sensibilidad del poeta que capta el dolor y lo transforma en ternura. Machado descubre el paisaje y lo ama profundamente, pero, ante todo, la vivencia del paisaje se funda en la descripción y alcanza gran unidad expresiva y un temporalismo vivencial.

La poesía de Machado en relación con España cobra mayor vigencia cuando manifiesta su fe en el porvenir, superando la actitud pesimista inicial. Frente a la «España que bosteza» está la «España del cincel y de la maza».

Referencias bibliográficas

Cano-Ballesta, J. (1977). Antonio Machado y la crisis del hombre moderno. En J. Ángeles, *Estudios sobre Antonio Machado* (pp. 73-96). Ariel.

Darío, R. (1961). *Poesías completas*. Alonso Méndez Plancarte.

Debicki, A. (1977). La perspectiva y el punto de vista en poemas descriptivos machadianos. En J. Ángeles, *Estudios sobre Antonio Machado* (pp. 63-75). Ariel.

Guillén, C. (1977). Proceso y orden inminente en «Campos de Castilla». En J. Ángeles, *Estudios sobre Antonio Machado* (pp.195-216). Ariel.

Machado A. (1970). *Antología Poética*. Salvat Editores, S. A.

Rodríguez, A. (1975). *La naturaleza y Antonio Machado*. Cordillera.

Altazor, un vuelo metafórico y cósmico, Vicente Huidobro

*Nací a los 33 años, el día de la muerte de Cristo;
nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor.*

Vicente Huidobro

La poesía moderna nace en una época en que lo humano está en franca decadencia; pierde todo anhelo de vida en contraposición a la Antigüedad y al Renacimiento que priorizaron el sentido del hombre y lo enaltecieron. Durante los siglos XVIII y XIX se dio un marcado proceso de industrialización, relegando lo estético frente a lo económico y social. La decadencia del arte puede afirmarse que se inicia con la Revolución Francesa: la supremacía y el control del arte y de la cultura en general pasan a manos del Estado. El arte literario renacentista no alcanzó la altura del clasicismo por su retórica, por su servil sujeción a reglas. Luego, se enfrentará a una cultura netamente burguesa, carente de toda energía e inspiración, que se orientó a la divulgación.

A fines del siglo XIX el arte cobra nueva efervescencia; el simbolismo lo colma todo y solo quedan las academias vacías y reaccionarias. El realismo es perseguido y hasta falsificado; se asiste a una inminente crisis, una suprema negación de todo. La guerra de 1914 fue el hecho político, económico y social que intensificó la crisis de la poesía moderna. Los poetas coincidieron con la historia, puesto que toda su anarquía y su fobia antitradicionalista se convirtieron en realidad con la gran destrucción europea. La guerra se ensañó con la Antigüedad, destruyó bibliotecas y museos; se construyeron fábricas de obuses y se formó una infancia bélica a la par que el futurismo exigía en sus manifiestos.

La búsqueda de lo nuevo

El poeta muy de acuerdo con el acontecer histórico, marchó a la guerra; Apollinaire, Huidobro y otros más participaron de esa terrible experiencia. A su regreso, incorporaron las imágenes de la guerra a su estética y a su creación y, en muchos casos, la batalla sirvió de antecedente a sus principios. La poesía se torna irreverente, irónica, audaz, y en ocasiones, incluso humorista. Todo se vuelve cotidiano y familiar; en este tono se trata lo insignificante y lo grandioso. Es normal encontrar el humor entremezclado con lo cósmico, lo divino y lo eterno. Para Moscoso (1987) la intimidad entre el poeta y el universo se logra perfeccionando la imagen y superando las figuras de la retórica tradicional. La imagen le permite combinar, interpretar, alterar los datos de la sensibilidad en la expresión. Además, le confiere brevedad, síntesis, rapidez, buen humor. La medida del tiempo se transforma, se torna fugaz, rápida, al igual que el vértigo de la guerra, que permanece latente en el hombre. El contexto da pie a un difícil intelectualismo y la comprensión es más exigente.

El poeta es incomprendido y solo una minoría selecta lo entiende; las masas quedan fuera de su acción. La poesía pierde todo interés social y se orienta al individualismo, manteniendo la teoría del «arte por el arte». Repudia toda sujeción a los antiguos cánones y estructura los suyos propios, tanto o más dogmáticos que aquellos. Se rebela contra las academias, contra el romanticismo, el simbolismo y la mediocridad modernista. Pretende una pureza y una perfección afines a lo clásico sobre conceptos originales.

El tono general que adquiere la poesía moderna de vanguardia tras los fatídicos años de la guerra no fue en ningún caso pesimista; antes, al contrario, la guerra sirvió para impulsar en la poesía de la época una actitud optimista y constructiva hacia el porvenir.

Poder de síntesis

El poeta moderno sintetiza en una sola palabra conceptos complejos como muchedumbre, nación, universo. Este poder de síntesis es inigualable. Apollinaire (citado por Yurkievich, 1968) crea un «poema sintético» al usar «el estilo telegráfico» a través de la expresión elíptica. Las vanguardias rompen con la tradición inmediata: el simbolismo y naturalismo en literatura, el impresionismo, en la pintura. Sin embargo, algo que caracteriza exclusivamente a los movimientos de vanguardia y los diferencia de los anteriores es la violencia de las actitudes y los programas, así como también el radicalismo de sus obras. La vanguardia no es sino la exasperación y exageración de las tendencias que la precedieron. Aglutina a un conjunto de escuelas en el que cada una de ellas supone una ruptura de la anterior.

La vanguardia en sí y por sí está edificada sobre dos presupuestos básicos: temporalidad y experimentación, síntoma de su precariedad, fugacidad e inestabilidad. Constituye un movimiento nuevo que, de alguna manera, tiene sus raíces en la escuela ya superada. Así, se puede afirmar que sin el dadaísmo y sin el romanticismo, el surrealismo sería inexplicable; al igual que el ultraísmo español sin Huidobro y este, sin Reverdy.

La estética creacionista de Huidobro (1974) se trasluce en estas palabras:

Queremos hacer un arte que no limite ni traduzca la realidad; deseamos elaborar un poema que tomando de la vida solo lo esencial, aquello de lo que no podemos prescindir, nos presente un conjunto lírico independiente que desprenda como resultado una emoción poética pura. (p. 733)

El creacionismo luchó contra todo aquello que suponía anécdota o descripción, es decir, defendía la poesía misma, cuya finalidad no es narrar ni describir, sino lograr una totalidad lírica independiente. Desde este enfoque, Huidobro se aproxima al cubismo; ambos movimientos dan comienzo a la «poesía pura»; lo demás es solo «relato poético». Plantea como tendencia, en el prólogo de *Horizon carré*, los siguientes propósitos:

1. Adopción del hecho nuevo inventado.
2. Respuesta de lo anecdótico y descriptivo.
3. Creación de todas las piezas del poema.
4. Creación del poema como un objeto nuevo.

Estos cuatro postulados fueron resumidos posteriormente en una frase del Manifiesto *Peut-être*, de 1924: «Haced poesía, pero no la pongáis en derredor de las cosas. Inventadla». (p. 733). El poeta no debía, no podía ser un instrumento de la naturaleza; el poeta tenía que modificar la naturaleza y tomarla a su servicio: «crear un poema como la naturaleza crea un árbol». (p. 739). El proceso tenía que ser de elaboración y no de imitación o reproducción. El poeta contemporáneo se empeña en la búsqueda formal que origine nuevos descubrimientos.

Características de la poesía contemporánea

Tanto simbolistas como futuristas inauguran la más amplia libertad formal, pero regidos por propósitos distintos. En los primeros son netamente musicales: terminan con el verso libre por cansancio ante la repetida cadencia del alejandrino clásico, esto es, por el abuso de las formas fijas. Sin embargo, son notorios los nexos con la tradición. No así los futuristas, que insisten en una transformación radical, una revolución de los modelos tradicionales. Así, Marinetti

está por las «*parole in libertà*» (Palabras en libertad), (Paz, 1974, p. 21) y contra todo obstáculo que coarte el libre flujo de la imaginación. Proclama la abolición de la sintaxis y de la puntuación y la suplantación del verso libre por las palabras en libertad.

La supresión de la puntuación es un logro conquistado por primera vez por Vendémiare en 1912 y luego, la adopta Apollinaire (citado por Yurkievick, 1968) quien habla de la inutilidad de los signos y considera que «el ritmo y el corte de los versos actúan de por sí, como los únicos indicadores válidos para la entonación del poema» (p. 45). Numerosas son las licencias readoptadas por los poetas contemporáneos: rima de singular con plural, eliminación de la cesura central, abandono de la rima consonante. Se busca el contraste, se prefiere la discontinuidad y disonancia, y se recurre al juego de antítesis.

Apollinaire es quizá quien más ha contribuido a la instauración del polimorfismo, el logicismo que torna la expresión ambivalente y oscura. Esta poesía traslada a una irrealidad donde las cualidades sensoriales se vinculan por analogías puramente subjetivas. La fantasía establece nexos imaginarios percibidos por los sentidos a través de un tiempo y un espacio mental que altera la distancia y trastoca la cronología. El arte, en general, se despoja de todo racionalismo e incorpora lo aleatorio y lo arbitrario. Se pierde la ilusión por el objeto y, más bien, la poesía actual presenta sus elementos constitutivos tal como aparecen a la percepción. Esto explica la convivencia de lo bello y lo grotesco, lo feo y lo sublime. El poeta tiene una concepción fragmentada del mundo cargada de dinamismo, y su discurso se convierte en una sucesión de imágenes y percepciones yuxtapuestas enlazadas en forma arbitraria. Existe una clara tendencia hacia lo onírico en la que se conjugan visiones fabulosas, fantasmagóricas, asociaciones alucinatorias, humor negro, etc.

La métrica y la rima se abandonan; la clásica alineación de los versos no tiene ya ningún valor. Las palabras pueden ordenarse libremente sobre la página en cualquier sentido; pueden, incluso,

describir curvas, formas, líneas inclinadas, verticales, zigzagueantes, o trazar figuras. Esta disposición ideográfica, «caligramática», convierte la poesía en un arte no solo temporal sino también espacial.

Altazor como integración de mundo y hombre

Huidobro es el poeta del espacio aéreo, de los astros, de lo cósmico. El personaje de Altazor es, al mismo tiempo, «pájaro», «hombre», «ángel» y «aviador» en permanente identificación con el hombre del siglo XX, para quien el espacio sideral es aerolito, meteoro o avión. *Altazor* (1931) es un poema de alcance cosmogónico; su héroe, «Alto Azor» (Altazor), echa una mirada global al universo. Además, lleva al límite tanto los alardes imaginistas como los juegos verbales.

Motivaciones de la metáfora

Al confrontar lenguaje y metáfora se observa que son de naturaleza opuesta. Mientras el lenguaje pretende ser lógico, la metáfora no; esta pertenece al plano de la expresión poética. Barthes, Segre, Siertsema, Johansen frente a otros lingüistas interpretan el propósito de Hjelmslev en sus *Prolegómenos* de caracterizar a la literatura a través de la distinción formal entre denotación y connotación. Para Segre (citado por Di Girolamo, 2001) «la «denotación» es el núcleo significativo de la palabra, para entenderse, aquello que se encuentra descrito en los diccionarios. La «connotación» es, en cambio, por así decirlo, la aureola de sugerencias que rodea a la palabra a través de asociaciones» (p. 19). Una posición semejante plantea Johansen (citado por Di Girolamo, 2001) al identificar un conjunto de asociaciones mentales, símbolos y usos metafóricos en el connotador de una palabra. El lenguaje literario y por ende la metáfora tiene una mayor carga connotativa frente al lenguaje común caracteriza-

do por una mayor carga denotativa. En este sentido, la metáfora se desvía de la norma.

El uso de la metáfora se apoya en una necesidad de mayor explicación o identificación y es también objeto de adorno para intensificar la energía de las expresiones. En Huidobro, la metáfora otorga mayor intensificación al lenguaje y un nuevo uso. La metáfora confiere un nombre a la realidad que aún no lo tiene y, en paralelo, designa realidades que no poseen término propio. Rompe las fronteras del lenguaje; dice lo indecible en el plano de la mística, del amor, de la aprehensión del universo, etc., excediendo a toda lógica. Una función implícita en la metáfora es la de expresar un sentimiento y compartirlo: he ahí la principal de sus motivaciones.

Las motivaciones de la metáfora se basan en la función emotiva del lenguaje según la clasificación de las funciones del lenguaje de Jakobson y Halle (1980) centrada en el remitente o en la función conativa que se enfoca en el destinatario. Vallejo y Huidobro son, entre otros, poetas que aplican dicha función de forma magistral.

La negatividad

La negatividad es una característica del lenguaje poético que se da a través de las relaciones entre significante y significado, así como entre significados entre sí, alejándose de la norma. En este sentido se afirma que la metáfora, la metonimia y la sinécdoque rompen con el código establecido.

El lenguaje poético apela a recursos que no pertenecen al lenguaje común. En otras palabras, la poesía viola la norma, aunque se debe aclarar que no todo lo que rompe con la norma puede considerarse poesía. De esta manera, la frase poética aparece como absurda, pero a través de la corrección encuentra su sentido.

Paráfrasis de Altazor

El prefacio de *Altazor* presenta el tema del poema y a su personaje. Se trata indudablemente de una declaración poética en la que se perciben las constantes que se desarrollarán en la obra.

El *Canto I* es la presentación poética e integral de *Altazor*. Aquí se desarrollan los grandes temas de los cantos siguientes, aquellos que son esbozados en la presentación. Si el prefacio es una enorme metáfora desplegada que anuncia el desarrollo posterior del poema, el *Canto I* es una enorme metáfora sobre las angustias, dudas, alegrías y tristezas del yo frente a la totalidad, del yo en la totalidad y, de la totalidad en el yo. El *Canto II* es el himno de Huidobro a la mujer. Se produce una equiparación entre dos categorías diferentes: mundo y mujer. El mundo participa de la mujer a través de sus ojos mientras que el cielo lo hace a través de su grandeza.

En el *Canto III*, Huidobro canta a la libertad y llega incluso a crear una especie de «arte poética» al final del canto. Como es de esperar, las ideas expuestas por el poeta sobre poesía y lenguaje, están a tono con el pensamiento central del canto: la libertad. El *Canto IV* empieza con una invocación a la mujer. Retoma el tema del yo y el mundo objetivo intentando hacer una síntesis dialéctica. El espíritu juguetón de Huidobro y su tendencia digresiva evitan la concentración de ideas y distienden el nivel poético. El *Canto V* plantea el tema fundamental: el mundo objetivo de la realidad, pero percibido a través de los ojos del poeta. La realidad se metamorfosea por el toque de la metáfora en algo casi irreal y el mundo vacío solo puede ser poblado por la poesía.

El *Canto VI* es como una especie de descenso aéreo en ese viaje en paracaídas del que habla Huidobro cuando hace la entrega del aeronauta poeta *Altazor*. Ante los ojos del lector, como ante los ojos del aeronauta, desfila el todo en forma desarticulada; desarticulación que cobra forma visible en la distribución tipográfica de la estructura versal del canto. Finalmente, se puede afirmar que el

Canto VII es una especie de enorme metáfora léxica que amplía todos los juegos rítmicos en los cuales se prescinde, casi o totalmente, del lado semántico. Altazor es un incomparable intento de destrucción de la lengua utilitaria para crear un verbo puramente poético: Huidobro incursiona en el campo netamente creacionista.

Huidobro resume en gran parte de su poesía la teoría del «arte por el arte», o sea, el puro placer de crear; la poesía para él es un juego. Los procesos de divinización, humanización y cosificación, frecuentes en Huidobro, son reflejo de una época en la que se han perdido los valores vigentes de su tiempo; ya no existen fronteras entre hombre, Dios y cosmos.

El ideal de Huidobro, como el de sus contemporáneos, es incursionar en lo nuevo, en lo desconocido, de allí su teoría creacionista. Participa de un gran «poder de síntesis» evidenciado en técnicas como el «collage lingüístico» y el uso de la elipsis. En *Altazor*, Huidobro cambia la aplicación de técnicas; no son ya el caligrama ni el espacio en blanco ni la práctica simultánea el centro de su creacionismo. Toma otro curso, el del lenguaje mismo, por lo tanto, se diría que Huidobro evoluciona de un creacionismo estructural e imaginista a otro eminentemente conceptual.

El estilo de *Altazor* es «telegráfico» porque suprime los enlaces; las emisiones del pensamiento se suceden una tras otra sin ligazón alguna y el lenguaje revela el ideal de libertad del hombre. En *Altazor* se entremezclan personajes, lugares y materiales de la más diversa extracción. Este «realismo psicológico» le permite asociar insospechadamente aspectos diferentes para luego metaforizarlos a su manera.

El deseo de velocidad, típico de la vanguardia, es el germen esencial en *Altazor* o *Viaje en paracaídas*. Huidobro resume en su poesía la simbología de la modernidad: aeroplanos, automóvil, etc. Y recurre a un sinnúmero de figuras gramaticales de todo orden. La figura gramatical central, eje directriz de *Altazor*, es la metáfora; incluso, se podría decir que el poema es una sola gran metáfora traducida en la caída de *Altazor*.

Referencias bibliográficas

Di Girolamo, C. (2001). *Teoría crítica de la literatura*. Crítica, S. L.

Huidobro, V. (1974). *Obras completas*. Andrés Bello.

Jakobson, R. y Halle, M. (1980). *Fundamentos del lenguaje*. Ayuso-Pluma.

Moscoso, M. E. (1987). *La metáfora de Altazor*. Universidad de Cuenca.

Paz, O. (1974). *Los hijos de Limo*. (2.ª ed.). Seix Barral, S. A.

Yurkievich, S. (1968). *Modernidad de Apollinaire*. Losada, S. A.

Efraín Jara Idrovo y sus profundas evidencias

*Eres yo y más que yo: eres la espuma
que torna a la inconstancia de la ola.*

Efraín Jara Idrovo

Balada de la hija y las profundas evidencias (1963), poema escrito por Efraín Jara Idrovo ante el regocijo del padre por la llegada de su hija, se puede sintetizar en una sola palabra: «inefable». El amor paterno, la contemplación y el júbilo que siente por su renuevo se traducen en un atinado juego de intercambio y alternancia de sustantivos y adjetivos usados en sus propias categorías gramaticales o en otras distintas confiriendo al poema un alcance connotativo singular en el que se evidencia la magia de la palabra poética en búsqueda de la armonía entre el poeta y el cosmos, asume con frecuencia la condición de símbolo; para Pazos (1997), trasciende y se convierte en impacto sugestivo comunitario, es decir, en poesía:

*lo más raudo del viento cuaja en pájaro;
lo más sueño del hombre, en canto, en hijo...*

(Jara, 1984, p. 103).

*Lo voluble del nardo huye en aroma;
lo tenaz de los huesos pacta en lágrimas;*

(p. 106).

El lenguaje fue su punto de partida para expresar el proceso poético: «la poesía no es sino lenguaje especial y deliberadamente potenciado a fin de dotarlo de mayor eficacia expresiva» (Jara, 1971, p. VIII). En el despliegue versal del poeta se capta un matiz existencialista que

impregna al poema de un particular atractivo, utilizado en su texto de gran profusión retórica, de enorme adjetivación, aprovechamiento metafórico y derroche de color y musicalidad engastados en sinestesias, aliteraciones, anáforas y onomatopeyas. Su versificación es usual en nuestra lengua: presencia constante de versos endecasílabos heredada de la tradición italiana: «de nuevo, luz del alba en la ventana...» (Jara, 1984, p. 105) y también la sensación alusiva a la duración de la vida que nos recuerda al tiempo heideggeriano, pero en el poeta es tiempo cósmico determinado por el paso del día y la noche, de la lluvia y la sequía, del sol y la luna, cumpliéndose el ciclo diario o anual.

El avance de los procesos que se tropiezan con la infinitud marca el tiempo de la conciencia, opuesto al tiempo circular, desde el cual emerge la soledad del hombre, del poeta en las islas. La suma de instantes imprime en el ser la sensación de permanencia, dialéctica obligada de acabamiento y duración. Este tránsito permite la sensación de satisfacción por existir y por ser: «todo ser, en cuanto ser, trata de perseverar en su ser», como sostenía Spinoza (1977).

El ser retorna al ser. Nada se pierde.

Lo más leve del fuego resplende en llama.

(Jara, 1984, p. 105).

Efraín Jara Idrovo conjuntamente con César Dávila Andrade constituyen un aporte sustancial de Cuenca a la lírica ecuatoriana del siglo XX. Su palabra poética cobra fuerza a través de insospechada implosión significativa con la que se genera un proceso de condensación y de ambigüedad. El poeta expresa: «como escritor no soy sino lenguaje que tienta a realizarse a plenitud» (Pérez, 1981, p. 53).

De Efraín Jara se puede configurar un retrato desde su enorme capacidad creativa y su extraordinaria cultura. No es desatinado sostener que el pensador y el poeta que están detrás de su obra se configuran en el archipiélago de Galápagos, concretamente

en Floreana (1954-1958), cuando su pertenencia a la naturaleza y soledad hicieron que su personalidad deviniera inspiración y palabra poética.

Durante su estancia en la isla afirmaba que cualquier diligencia, por íntima que fuese, la vivía plenamente. Su gran producción literaria es posterior a la lectura intensa de sus autores predilectos: Rainer María Rilke, Thomas S. Eliot, Paul Valery y Ezra Pound que copaba su tiempo. El poeta sostenía que sin estos autores y, especialmente, sin Eliot, no habría escrito su gran poema *Balada de la hija y las profundas evidencias* (1963). No hay duda que este poema desentraña el «objeto de reiterada y dolorosa evocación, la infancia asomará con persistente aflicción en la poesía» (Tello, 1992, p. 11).

Es preciso incluir entre las influencias recibidas aquellas que vienen desde el modernismo y postmodernismo y, posteriormente, la renovación poética con el vanguardismo. Nombres como Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade y César Dávila Andrade tienen resonancia en su poética.

De la contemplación de la naturaleza en las islas el poeta intuyó que «el mundo es la configuración de la conciencia», por tanto, pudo otorgar nombre a su texto: «*El mundo de las evidencias*», producción a la que arribaría desde la observación de un caracol arrastrado por el oleaje, con el que entabla especial vinculación: su vida machacada por la soledad y el caracol, igualmente, por la fuerza del mar. ¡Qué enlace metafórico tan particular, el hombre y el caracol golpeados por el destino, cada uno desde su perspectiva singular!

Se pude afirmar que el poeta se encuentra en búsqueda de las evidencias para ratificar su existencia, su «ser y estar en el mundo», certezas que se enlazan con la naturaleza, tiempo, espacio y, por supuesto, con su hija pequeña recién venida al mundo. En el motivo principal del poema, se registran en sus versos procesos de retrosección y de proyección al futuro; se produce un encuentro de la vida con la poesía:

*¡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...*

(Jara, 1984, p. 108).

Jara fue un escritor exigente y ambicioso. Cordero (1993) expresa que «es uno de los poetas que con mayor cabalidad repara y prepara sus poemas. Cada uno de ellos desde las antiguas experiencias desde el mundo de las evidencias minuciosamente realizado palabra a palabra, segmento a segmento en este poema» (p. 144).

Lucha con la palabra hasta otorgarle mayor poder connotativo y confluye en el juego puramente lingüístico para asignar un poder fónico especial y, tras este devaneo, el poeta aspira, con su lenguaje, lograr el esplendor.

Referencias bibliográficas

Cordero, S. (1993). La poesía de Efraín Jara: Alguien después de su muerte. En Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca y Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay. (Eds.), *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990* (pp. 143-169). Universidad de Cuenca y Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Jara, E. (1971). *Muestra de la poesía cuencana del siglo XX*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

____ (1984). *El mundo de las evidencias*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Pazos, J. (1997). Pragmática de los últimos textos líricos de E. Jara y J. E. Adoum. En Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca. (Ed.), *VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana* (pp. 101-114). Universidad de Cuenca.

Pérez, C. (1981). Producción de sentido en la poesía de Efraín Jara Idrovo. *El Guacamayo y la Serpiente, Revista de la Sección de Literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay*, 21, 38-71.

Spinoza, B. (1977). *Tratado sobre Dios, el hombre y la felicidad*. Herder.

Tello, M. (1992). *De lo superficial a lo profundo*. (Vol. 80). Libresa.

Vuelo e inspiración, César Andrade y Cordero

*Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción.
Mi exaltación viene de que antes no sentí la
presencia de la vida... nunca sino ahora ha habido vida.*

César Vallejo

Aproximarse a la poesía de César Andrade y Cordero es rastrear y atravesar sus huellas en el panorama poético de la cuencanidad y del Ecuador para descubrir al escritor cuya personalidad independiente y rebelde no le permitió adscribirse a ningún grupo o escuela literaria; sin embargo, su producción le coloca entre los grandes poetas postmodernos. De ahí, por tanto, se explica la ausencia de lecturas, recitales, aportes críticos —*in extenso*— que abonen a la elevada inspiración de este vate cuencano. Al incursionar en su producción literaria, se percibe un particular lenguaje poético de cifrada significación enmarcado en una obra de corte descriptivo y cálido abordaje en torno a la tierra de sus antepasados junto a un registro interminable de recursos retóricos sustentados, fundamentalmente, por una construcción metafórica que anticipa los iniciales intentos surrealistas.

Su profunda erudición permite que su creación poética transite por los más distantes confines de la cultura occidental. Europa se constituye en su epicentro, lo que permite a Andrade y Cordero ir y volver desde Grecia hasta Roma en permanente crecimiento estético. Naturaleza, arte y vida se fusionan en busca de unidad como dijera Bajtín (1999): «El artista y el hombre se unen de una manera ingenua, con frecuencia mecánica, en una sola personalidad; el hombre provisionalmente se retira de «la turbación de la vida» hacia

la creación, al mundo de la inspiración» (p. 11). En esta dimensión, el poeta destaca en uno de sus trabajos críticos que, en el mundo de la creación, los «jardines interiores de los poetas simbolistas de la época constituyen el *deus ex machina* que mueve el motor de la creación poética ecuatoriana» (Andrade y Cordero, 1951, p. 21).

Cevallos García (1942), al analizar la producción poética de Andrade y Cordero, señala: «es un torrente de metáforas encauzadas en meandros de cortesanía» (p. VIII), enriquecido de caracteres preciosistas y tonos vigorosos. No se trata de que su factura poética —en razón de esa gran ornamentación— se convierta en densa y recargada; por el contrario, se lee fácilmente por el ritmo bien logrado de su metro, delineado por versos alejandrinos y rima consonante (ab-cd) en las estrofas de *El muelle abandonado*, así como por versos alejandrinos de rima alterna y asonante, y muy dilatado ritmo en *Monte Cojitambo*, los dos poemas seleccionados para el presente estudio crítico.

¿Cómo y cuándo se ubica a César Andrade y Cordero en el panorama poético nacional?

Después de la corriente modernista de la segunda mitad del s. XIX, surge en Cuenca un movimiento muy consistente en el quehacer poético en el que se registran «los poetas en libertad»; la lírica se torna inagotable y asume renovadas orientaciones inspiradas en el paisaje y la tradición. Remigio Romero y Cordero, César Andrade y Cordero, y Manuel Moreno Mora son algunos de los poetas importantes cuyo denominador común es hacer «poesía del símbolo, del apartamiento y de la soledad, con reminiscencias de los mejores versolibristas franceses» según Barrera (1979, p. 1132). Tello (2004), en *El Patrimonio lírico de Cuenca*, sostiene que César Andrade busca el recurso onírico y el desenfreno inconsciente, anticipando tempranamente ciertas identidades surrealistas.

En el caso singular del poeta Andrade y Cordero cabe anotar su fuerte personalidad y su tránsito fortalecido por la prosa. *Barro de siglos: cuentos del Ande y de la tierra* son relatos rústicos y cuadros de costumbres que evitan colores encendidos e intensas tonalidades; en cambio, *Cúspides doradas* se caracteriza por el verso incisivo e incluye textos de profunda inspiración. Su ímpetu poético se torna alucinante. Aquí surge la pregunta: ¿Andrade y Cordero es un postmodernista, en atención a su generación, estilo y contenidos poéticos? No cabe duda de que la melodía de esta producción poética postmodernista seduce sutilmente al lector permitiendo una especial compenetración con ese particular yo poético. Así, se constata que la confrontación de cualquiera de los textos poéticos de Andrade y Cordero se traduce en «hallazgo, en encuentro, en descubrimiento, en penetración del poema a través de nuestras emociones» (Mounin, 1983, p. 66). Una actividad poética conlleva una acción inventora, «crear otro mundo», y, simultáneamente, a decir de Paz (2003), «se revela este mundo» (p. 13). Un conjunto poético pretende ser un eco de la armonía versal expresada a través de metros y rimas en una suerte de correspondencias entre las dos realidades establecidas.

¿Cómo entender la verdadera dimensión de su poesía?

No todo poema contiene o exhala poesía. «El poema es una producción sujeta a las leyes de la métrica, pero, solo cuando las estrofas, metros y rimas han sido tocados por la poesía, dicho poema devendrá poesía» (Paz, 2003, p. 16). De igual forma, hay realidades tangibles e intangibles en este universo tales como los seres vivos, la naturaleza o las experiencias que conllevan poesía sin ser poemas.

Al asumir la exégesis de los poemas antes enunciados, *Muelle abandonado* y *Monte Cojitambo*, interesa indagar si el ser de la poesía está presente en ellos. ¿Es la poesía de Andrade y Cordero una producción verbal que emite poesía?, ¿es una forma literaria

que permite «el encuentro entre la poesía y el hombre»? Estas interrogantes flotan en los intersticios de nuestra lectura y a las cuales habrá que dar la respuesta.

De la producción poética de Andrade y Cordero se analizan los dos poemas, citados anteriormente, por considerarlos la expresión más acabada. En ellos, la poesía no solo que toca el poema, sino que penetra en su verdadera profundidad y esencia, logrando una total compenetración entre hombre y poesía, entre naturaleza y poema, entre el texto poético y quien lo recrea apasionadamente.

Muelle abandonado

*El muelle abandonado laciamente acurruca
Su osamenta de saurio y hunde en el mar la nuca.
Camello arrodillado en la noche de brea,
Con los belfos inmensos se bebe la marea.*

*Tendida amablemente hacia el confín su mano,
El mendrugo de un barco recaba un muelle anciano:
Mas sólo las gaviotas visitan su espinazo
Donde entreabre sus llagas enormes el ocaso.*

*Qué claro el viejo muelle permite ver sus ansias
De recibir navíos de todas sus distancias;
Mas cada barco adusto pasa como una anguila,
Y el negro tablonaje sus lágrimas destila.*

*Empero, en las mañanas recorta su figura
El sol, y le derrama sus frascos de pintura.
Entonces, sobre un charco de añiles sobrenada,
Y es el templo del iris el muelle en la ensenada.*

*Con su brazo ganchudo la grúa, del poniente
Arranca las estrellas y las clava en su frente;
Y junto a las gaviotas que allí buscan fortuna
Engulle como un viejo pelícano, la luna.*

*Y a veces contemplando saltar a los delfines,
Le empuja mar afuera su anhelo de confines,
Y cruje el maderamen, y otra vez se endereza,
Y con sus verdes labios de sal el mar lo besa.*

*Después, callado y quieto, cual yogui pensativo
Se aferra a los recuerdos que lo tiene cautivo,
Y así florece en besos, pañuelos, banderolas,
Y hay música de adioses que emerge de las olas.*

*Sobreviene la noche con su gran difumino,
Y en el muelle derrama resplandor de platino.
La luna por su lomo pasa como una mano,
Y le hablan los alisios con un acento humano.*

*Él se recoge, entonces, marino soñoliento,
En la actitud ingenua de relatar un cuento;
Pero un golpe de mar de pronto le despierta
Y en su vejez oscura hay otra herida abierta.*

*Viejo muelle, en la fiesta de tus algas marinas
Tañen mágicas arpas las aguas cristalinas;
Y cuando las parejas se besan en tus brumas
Lo cubre todo el velo nupcial de tus espumas!*

Ya desde la presentación de *Muelle abandonado* existe la presencia de múltiples metáforas que se organizan en torno al sentido literal de este «abandono». ¿El yo lírico habla realmente de un «muelle

abandonado» o existe otro sentido implícito? Se analizarán, en primer lugar, los elementos conceptuales que más fuerza otorgan al poema. Como dice Schultz (1996):

La metáfora poética tiene por función complementaria (aquella de la enunciación lírica) conducir al receptor y traspasar la sólida corteza del mundo para encontrar la circulación de enlaces impensados. Se presenta, entonces, como una subversión: el ordenamiento habitual se modifica. El procedimiento es posible gracias a esa escala ascendente de libertad. (p. 72)

Un profundo paralelismo de corte metafórico se registra desde el arranque del poema entre el muelle y el ser viviente. Una subversión del orden establecido convierte el «muelle» en el sujeto de la acción y de este proceso descriptivo. Se destaca, además, otro de carácter prosopopéyico que marca la totalidad del texto poético: «osamenta», «nuca», «mano», «espinazo», «ansias», «lágrimas», «lomo»... (Andrade y Cordero, 1957). Renovadas expresiones verbales otorgan al poema un sentir muy particular, una fuerza personificada, como se puede leer en las siguientes expresiones: «arranca estrellas», «engulle la luna», «aferra a los recuerdos» «relatar un cuento»; además, existen repetidas y conceptuales comparaciones: «el muelle» como marino soñoliento, cada «barco» como anguila, la «luna» como viejo pelícano, el «muelle» como yogui pensativo, etc. Es así como se percibe y recrea la palabra poética de Andrade y Cordero: tan intensa como airosa, tan contundente como conmovedora, propia de un escritor de vasta cultura, superior sensibilidad e inigualable vuelo poético.

Monte Cojitambo

*Monte impar, monte súbito, cenobita descalzo,
Vigía en tu armoniosa Tebaida vegetal,
Yo hago un viaje redondo a tu nariz ganchuda
Para mojar mi sombra en tu límpida paz
Quiero oír cómo se alza la oración de tu piedra
Cuando se torna estrella tu pensamiento azul.
Palabra geológica, pronuncias mi recuerdo,
Y en mi vida es tu barro un pedazo de pan.
Semilla de la noche caída en el silencio,
Extraviado pingüino que está añorando el mar,
Te sientas en tus patas traseras como un galgo
Y está velando el sueño del buen pueblo natal.
Montaña que yo quiero como quiero la altura
Del corazón materno que es todo mi caudal,
Candado del paisaje, enmudecida rana
Caída a todo lo ancho del cielo familiar,
Acosaste mi infancia, lobo azul, y ahora guardas
Ese aire doblegado de abuelo leñador.
Estatura del eco, avanzado atalaya,
Te hacen ronda, la luna, las casitas de cal,
Y cuando las parejas se esconden por los huertos,
Casa abajo del sueño mi corazón se va.
Oh monte, al esponjarse Octubre en los ciruelos
Una sierpe de música me echaste al corazón:
Por eso cuando muera apaga tus cigarras
Y con tu pétrea mano dame el postrer adiós.*

Monte Cojitambo se presenta como un poema monolítico, inmenso, arrogante, tal como se yergue esa montaña en su austral paisaje. Un proceso descriptivo introduce el poema para dejar al lector iniciado en una singular topografía. Variedad de atributos se otorgan al

Cojitambo para producir en el lector una marcada expectación que, a modo de encadenadas aposiciones, asociaciones paradigmáticas o sutiles enunciados metafóricos, anuncian la irrupción de nuevos giros versales que asumen una intensa proyección de universalidad: «monte impar», «monte súbito», «cenobita descalzo», «vigía», «palabra geológica», «semilla de la noche», «extraviado pingüino», «candado del paisaje», «estatura del eco», «avanzada atalaya».

El poeta posee un estilo directo, impositivo, convincente, en auténtica concordancia con su majestuosidad. El yo lírico se intercala, sutilmente, en el monte; se confunde en inesperadas metáforas que, en virtud de la semejanza —principio determinante de la metáfora— empalma con las variadas interconexiones que fluyen espontáneamente entre las cosas, desde la amplia dimensión del tiempo y el espacio.

Dos poemas, dos textos, dos instancias de la tierra, dos percepciones diferentes del mundo rodean al poeta. Para Andrade y Cordero (1957) hacer poesía constituye un acto de fe rescatando sus propias palabras: «creo en la vida» (p. 29). Así como Savater (1999) señala que Johannes Vermeer asume la panorámica de una pequeña ciudad holandesa, César Andrade y Cordero (1957) supo «pintar su tierra natal» (p. 29). Ha logrado recrear la tierra de sus antepasados, ha engrandecido su ciudad, su destino, su paisaje en una ciudad total.

Referencias bibliográficas

Andrade y Cordero, C. (1951). *Ruta de la poesía ecuatoriana contemporánea*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

___ (1957). *Hombre, destino y paisaje*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. (T. Bubnova, Trad.; 10.ª ed.). Siglo XXI Editores, S. A.

Barrera, I. (1979). *Historia de la literatura ecuatoriana*. Libresa.

Cevallos García, G. (Ed.). (1942). *Ventana al horizonte*. Austral.

Mounin, G. (1983). *La literatura y sus tecnocracias* (J. Aguilar, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. (3.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Savater, F. (1999). *Despierta y lee*. Alfaguara.

Schultz, M. (1996). *El poder de la palabra*. Cuatro vientos.

Tello, M. (2004). *El Patrimonio lírico de Cuenca*. Universidad de Cuenca.

Iván Carvajal y sus parajes

*Todo el polvo de los días guardado en la piel
de los abrigos.*

Iván Carvajal

Desde la gratificante recreación de la lectura poética la experiencia personal permite configurar e hilvanar ideas y criterios sustentados en el principio de libertad que no pretenden, en ningún caso, ofrecer la verdad, pero sí el pertinaz intento por buscarla. El cauce estético «desde el alumbramiento de la belleza como luz que brota en el acto fundador» (López, 1977, p. 365) orienta el particular intento de esta reflexión teórica que recrea la poética de Iván Carvajal. El poeta inquieto por su permanente dedicación a la poesía se ha preguntado «¿qué sentido tiene escribir poesía hoy?» y su respuesta es «buscar el sentido de la poesía» (Carvajal, 2000, p. 47) y la esencia del acto creador ante la tarea escritural.

En el tránsito por los textos poéticos de Iván Carvajal se logra aprehender la singularidad de su lenguaje poético y su recreación pues, la «poesía es un don y una provocación, un envío para suscitar el asombro del encuentro con los otros, preguntas para provocar otras preguntas» (Vintimilla, 2010, p. 25), es este el intento por desentrañar a través de *Parajes* la clave del renovado mundo de significaciones implícito en el texto abierto a las múltiples miradas de la crítica.

En el poemario *Parajes* —tan pequeño en su formato físico, como grande en su poder significativo— el poeta se adentra en los elementos de la cotidianidad, en los seres y las cosas, por tanto, hace evidente que la gran poesía no implica confrontar temas difíciles o rebuscados. Una poesía de calidad puede nutrirse de la simplici-

dad: la tierra, los alimentos; el maíz y la chicha con su fermento encuentran lugar en los versos iniciales de *Peregrinaciones*. El poema plantea una interrogación permanente que inquiere sobre el ser, la existencia, el tiempo y espacio, la muerte. «El arte poética, como un hecho semiológico, es capaz de caracterizar y representar una época determinada mejor que cualquier otro fenómeno social» (Lázaro Carreter, 1990, p. 15). Cada poema es una obra abierta como diría Umberto Eco.

La poética de Carvajal está nutrida por símbolos que establecen relación entre el objeto y su cultura. En su poema *Peregrinaciones*, bien se puede registrar algunos de los símbolos establecidos por Pierce (1958), por ejemplo, la chicha, la yerbabuena y otros. Con estos símbolos el poeta crea, no comunica. Genera una red de relaciones lingüísticas que otorga sentido al poema y permite un acto de recreación sensorial. El poeta plantea una interrogación permanente que inquiere sobre el ser, la existencia, el tiempo, el espacio, la muerte:

*¿Qué apremio me lleva por estas calles de colina
perfumadas por la menta y la yerbabuena?
¿hacia qué lugar velado y vedado?
¿hacia qué barracas?
¿dónde celebran los misterios?
¿la Iniciación? ¿la Consagración?
Los ritos pobres de la Rutina
Una Conjura
empezada tiempos atrás con la fermentación
del maíz
en la olla de la chicha.*

(Carvajal, 1984, p. 43)

Peregrinaciones es un texto poético que se circunscribe dentro una amplia sintaxis expresada por instancias sustantivas y verbales. Así,

la historia se desenvuelve a través de sus protagonistas; la vida y el ser humano deambulan por los «parajes» del mundo-libro enlazados en acción permanente. Los sujetos enunciados son numerosos: «agrimensor», «astrónomo», «curador», «vagabundo», «predicador», «brujas», «beduino», «clérigos», «mitayos», «pirata», «inquisidor», «esclavo», «amauta», «bárbaros», «pájaros», «lechuzas», «vírgenes», «rufianes», «ramera», «amantes», «malabarista», «rateros», «putas». Los elementos nombrados se identifican con máscaras, flechas, danzas, música, pingullos, ocarinas, disfraces y presentan una vasta gama. Sócrates (citado por Vitti, 1977) sostiene que «la función de un nombre consiste... en expresar la naturaleza de la cosa» (p. 19). Y esto es lo que realmente hace Carvajal en su ejercicio poético. Personajes y cosas en su «arte poética» cobran especial significación.

Los verbos dibujar, escuchar, herrar, fundir, abrazar, amar, conquistar, soñar impregnan vitalismo al texto que asume desde lo visual renovadas rupturas en la disposición gráfica a través de espacios en blanco en distintos versos o encabalgamientos inusuales, uso de negritas, mayúsculas o epígrafe, en forma ocasional, para potenciar la significación del trabajo versal. Es un poeta que siente su voz interior y la traslada al poema en busca de ese sentido y esa esencia que la poesía entraña. Carvajal (2000) afirma:

Nuestra época trae consigo, por el contrario, la caída del «sentido», la convicción de la futilidad de cualquier pregunta por el «sentido». Nos abrimos más bien, a las preguntas por la significancia y por las condiciones que la producen... convenciones que hacen que determinados objetos sean aceptados como textos poéticos y realizados como poemas en el acto de lectura. (p. 47)

Es de advertir que en la palabra poética de Carvajal se percibe una suerte de fascinación por la creación estética que se transfigura en el texto y solo de esta manera, se puede asimilar el destacado logro

obtenido en *Peregrinaciones* (1984) y en sus distintos poemarios. En su poesía se visualiza el aprovechamiento de variados recursos metafóricos y simbólicos, su gran capacidad de ponderación y hasta cierta dosis de ironía:

*y yo caminaré este y otros años por aquí
oyendo esos murmullos de las arterias cortadas
mi mar: estas esquinas y los embozados
por estas colmenas donde ángeles de plomo
dioses de madera carcomidos dioses en astillas
demonios de carbón y monstruos labrados por
el miedo
batallando caen sobre los cuerpos rendidos.*

(p. 51)

En *Parajes* y de manera particular en *Peregrinaciones* se manifiesta el inmenso poder creador de Iván Carvajal evidenciado en su producción poética: *Del avatar, La ofrenda del cerezo, La caza del furor, A la zaga del animal imposible y Siempre todavía*. El estado de ensoñación que el poema genera en su recreación como sostiene Bachelard (2000) impulsa la capacidad creativa del poeta; de ahí, que *Parajes* constituye el elemento que posibilita desde su configuración estilística se concretice en el objeto estético de la mano de la teoría que propicia el diálogo entre el texto poético y el lector.

Referencias bibliográficas

Bachelard, G. (2000). *La poética de la ensoñación* (R. Sarmiento, Trad.; 3.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Carvajal, I. (1984) *Parajes*. Ediciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

____ (2000). ¿Y qué sentido tiene escribir poemas hoy? En Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca. (Ed.), *VII Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana «Alfonso Carrasco Vintimilla»* (pp. 45-63). Universidad de Cuenca.

Lázaro Carreter, F. (1990). *De poética y poetas*. Cátedra, S. A.

López, A. (1977). *Estética de la creatividad*. Cátedra, S. A.

Pierce, Ch. (1958). *Semiótica*. Harvard University Press.

Vintimilla, M. A. (2010). En la madriguera del topo. Una aproximación a la poesía de Iván Carvajal. En Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca. (Ed.), *X Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana «Alfonso Carrasco Vintimilla»* (pp. 21-42). Universidad de Cuenca.

Vitti, K. (1977). *Teoría literaria y lingüística*. Cátedra, S. A.

Sonido y silencio: Dos momentos en el quehacer creativo, Francisco Granizo

Eres un universo de universos y tu alma una fuente de canciones.

Rubén Darío

SUENA, NO, NO LA VOZ, TÚ, TU PISADA

*por el aire más puro, y es arena
la sombra de tu pie, y es la cadena
para mi planta, piedra desalada*

*al borde del espanto... Nada, nada
suene, apenas tu huella y la condena
divina de seguirla mía, ajena,
en distancias y tiempos retornada.*

*Suenan tus pasos, gozo presentido
en algas de cristales, caracola;
yo enmudecido en mi palabra sola*

*y el nombre de tu cuerpo resumido,
duro viento de amor, pisada y ola
en las ávidas sirtes del oído.*

ERA TU VOZ, ¿TU VOZ?, NO, TU PISADA

*era en la vana cal del desaliento,
y era piedra transida por su viento
mi nada de ti toda enamorada.*

*De plenitud, arena desvelada
y derruida flor del movimiento,
en légame de insomnio y de lamento
espuma para siempre atormentada.*

*Todo en mi nada y de tu nada todo
en aire por pedruscos atrevido
a tus pies, de tal suerte y de manera*

*que en las postrimerías de mi lodo
sea tu planta rosa verdadera
para el jardín de sombras del oído.*

Desde la profunda sensibilidad y creatividad de Francisco Granizo (1925-2009), su palabra poética se traduce en sonidos; el poema se torna melodía y su vida misma se hermana con la música, pues nació en un entorno en el que literatura y música eran complemento imprescindible. Sus primeras lecturas de los poetas románticos, modernistas, la Generación decapitada, el Siglo de Oro español y, con especial preferencia, los textos de T. S. Eliot y de Thompson, le permitieron conjugar armoniosamente poesía y música para así inscribirse en la dimensión de la palabra-música, de la búsqueda incesante, de la persecución y el miedo, a la «zaga del animal imposible» como diría el propio Granizo», citando el nombre de la obra de Iván Carvajal.

Palabra, música y sonido

Francisco Granizo destaca en *El sonido de tus pasos* la presencia de su amada, siempre lejana e inalcanzable y accesible solo a través del sonido como un deseo, anhelo, sombra y muerte. Así lo confiesa el poeta en los siguientes versos (citados por Carvajal, 2005):

música antes de la sílaba, música viniendo del sonido genético, música cayendo de los ruidos genitores a la matriz inicial, música en el ansia primigenia... música brotada del terror antes de la vida, para en la vida encerrarse en palabra de sueño y resbalar, moribunda, en concepto de muerte. (p. 220)

Desde esta perspectiva se puede sostener que este poemario asume el sonido y lo trasplanta a la palabra poética como un acercamiento y una especie de panerotismo entendido este como el gozo de la totalidad. Al respecto Carvajal afirma:

Esta representación de la esencia de la música y, por tanto, del poema, ese gozo hermanado con el pavor y aun con lo ominoso, ese sentimiento de pánico que viene con el ritmo de la tierra, esa orgía del todo, y a la vez, ese amor «de lo uno», rememoran desde luego la larga tradición del orfismo en la poesía occidental. (pp. 220, 221)

Una dimensión contrastante, a veces, destaca reminiscencias de paz y otras de miedo y desencanto. El poemario reproduce esa lucha interior en la que el yo poético y la voz poemática se descompasan, permanentemente. Así es como la musicalidad constituye el aliento que demanda por la aliteración, la paranomasia, la sinestesia y permite que el símbolo y el significado se alternen a fin de otorgar al poema una dimensión hechizadora, embriagante, desde la posibilidad de identificarse con una confesión de corte amoroso. Concuerda con Bousoño (1976) cuando alude al símbolo: «no se enuncia

directamente, y como además es siempre un objeto de índole espiritual, los límites de estos serán borrosos, no perceptibles con absoluta nitidez» (p.124). El ser viviente es sentido y percepción, por ello se capta en el poema el hechizo de las sibilantes que refuerzan el poder conceptual del poema. Todo irradia en sonido, en profundo despliegue a través de tiempos y distancias y subyacente al potencial metafórico que es igualmente consistente en su poética para resaltar, de manera simultánea, la razón y la belleza formal dibujadas en reiteradas antítesis, variados símbolos y renovados recursos.

El propio poeta sostiene que la vida es y fue el sonido y que el sonido está antes de la palabra y el verbo. Granizo fue amigo cercano de Escudero y heredero directo de su quehacer poético; con él compartió vivencias y un particular estilo poético que se sumarían a las renovadas influencias que recibiera de Heidegger y Freud. La esencia del ser, de ser en el tiempo es la que se prolonga en la poesía y en el lenguaje de Francisco Granizo.

El sonido de tus pasos integra la última fase de la producción literaria de Granizo (2007). Comienza con el epígrafe de Shakespeare: *My love shall in my verse ever live Young. Sonnet XIX:*

*en la vieja playa
sonabas como una caracola
y como sonaría un ancla
en el hondo monte como
el solo pájaro
y en la horrenda ciudad
como los únicos pasos*

(p. 280).

Enuncia la presencia del amor consignado en reiteradas comparaciones: como caracola, ancla, pájaro, pasos. Continúa con un despliegue de versos a modo de sinfonía integrada por los dejes de la amada y sostenida por una construcción poética de notable perfec-

ción formal. Granizo juega con las repeticiones y el contrapunto que conlleva el uso de homónimos, pausas e interrogaciones según cada poema y reforzados por el poder encabalgante de sus versos:

*Suena, no, no la voz, tú, tu pisada
por el aire más puro, y es arena*

(p. 281).

*Era tu voz, ¿tu voz?, no, tu pisada
era en la vana cal del desaliento,*

(p. 296).

Es fundamental la reflexión en torno al hombre, a la palabra y a la poesía. El creador se inscribe en esta tríada y por intermedio del verbo logra su razón de ser: la poesía, la palabra creadora y los dualismos: poesía-palabra, palabra-música, que se perciben claramente en su texto poético *Sonido de tus pasos*.

*Suenan tus pasos, gozo presentido
en algas de cristales, caracola;*

(p. 281).

El sujeto lírico y el otro transpiran humanidad y gozo en la palabra, el sustantivo «algas» con su modificador directo «de cristales» simula el sonido del cristal. Así como las caracolas al aflorar desde el fondo con profundo vigor producen la música que estalla en contrapunto, en paradoja, generando el silencio del adjetivo sola: «yo enmudecido en mi palabra sola».

Igualmente, el sonido emerge desde la palabra «viento», pero con su particular atracción que capta y magnifica «viento de amor» a través del modificador directo con el nuevo contrapunto para destacar aquello de los extremos: «pisada» y «ola», lo que se contrae en la superficie y lo que se lleva y engrandece en la «ola» y todos los

efectos centrados en los profundos espacios del oído como órgano esencial de nuestra capacidad auditiva que, desde los insistentes gritos del yo poético, se vacían en la infinitud.

La «nada» en el «todo» anuncia las fuerzas encontradas que determinan la esencia generadora de la poesía de Francisco Granizo. Todo es sentir y repotenciar la existencia, el mundo, el objeto que se traduce en el «todo»; en la otra orilla está presente la «nada», la negación, ninguno, cero. Rostros de un profundo nihilismo se avizoran en su creación y en su acción y, por tanto, el desconuelo y la sinrazón. El inicio de la certidumbre asume la duda y el cuestionamiento. El ser se ratifica en su identidad frente al otro, o, más bien, en su negación. En esta dimensión: «Era tu voz, ¿tu voz?, no, tu pisada».

La voz —una voz que inquiere— es proyección fundamental en la trayectoria de Granizo, pero también la certidumbre humana se evidencia a través de su huella, tanto desde una evidencia como de otra. «¡El ser es!» Continúa con la ratificación de la vida, pero en el siguiente verso la afirmación del ser se presenta en la perspectiva adversa que incluye dos elementos: «Era en la vana cal del desaliento».

El adjetivo «vana» inserta un sentido de debilidad, de reducción; el sustantivo «desaliento», por su parte, resta todo vigor y fuerza a través de su prefijo negativo. En el tercer verso, ratifica: «y era piedra transida por tu viento». Luego concluye: «mi nada de ti toda enamorada».

Constituye este un giro con fresco aliento heredado del conceptismo y de Francisco de Quevedo. La oposición entre dos adverbios de negación y ratificación, «nada» y «todo», establece y remarca un profundo vitalismo. Granizo es un «esencialista» porque a través de la palabra cobra aliento y vive en intensidad, aunque después descienda a los profundos abismos de su soledad.

El Sonido de tus pasos asume una perspectiva de confesión amorosa que no encuentra salida o redención. Se sabe que Granizo fue un atormentado en la perspectiva amorosa; más que encuen-

tros, sumó desencuentros, dificultad amorosa, padecimiento corporal, en búsqueda permanente de ese amor que, consecutivamente, se torna más y más inalcanzable.

Rodríguez Castelo (1979), señala que esta obra de Granizo culmina tras un largo tránsito caracterizado por nuevas búsquedas y renovados amores que han dejado huella en su ser y en su poesía; son como dos derroteros que le permiten abrir camino luego de un desencantamiento formal y del choque entre iluminación y desolación. La palabra se traduce en música, el yo y el tú en la poesía se vuelven palabra «deificante», según Carvajal (2005), por el contrapunto constante de su poesía, entre la condición humana y lo infinito.

La concepción formal de los poemas se presenta desde perspectivas diversas con la finalidad de otorgar a los textos líricos la armonía sustentada en su juego métrico y rítmico en su profunda inspiración. Sus poemas asumen la estructura clásica del soneto con dos cuartetos y dos tercetos, además de versos endecasílabos incorporados para destacar la sonoridad y la contundencia expresiva y conceptual. El primer terceto de *Era tu voz, ¿tu voz?, no, tu pisada* remite al tema central del Soneto I y ratifica la presencia del otro a través del sonido; en el segundo terceto, la reiteración nihilista y el sentido de la «nada» refuerzan su capacidad conceptual.

El segundo terceto es más emotivo y presenta una perspectiva formal que incluye versos dispuestos a modo de introducción, desarrollo y desenlace. Enuncia su realidad, ratifica la idea del amor y concluye insistiendo en la misma idea, pero sustentada en la irrealidad: «en ávidas sirtes del oído» anticipa lo que será y en «sombras del oído» anuncia lo que no es como se advierte con claridad en ambos sonetos. El soneto es la estructura concebida para asumir el sentimiento amoroso que ha sido aprovechado por muchos escritores como Petrarca en su *canzoniere* y los poetas del *Dolce Stil Novo* de la Italia central.

Palabra, ruido y silencio

Granizo es el poeta de la sensorialidad; alterna sus poemas con reducidos pero significativos ensayos que vuelven a cada uno de sus temas reiterados siempre en el sonido; pero en el texto seleccionado ese sonido se expresa desde la materia pesada e inerte de un New York exorbitante por su fría inmensidad, donde chirrían y contrastan ruidos y silencios, gimen los pesados hierros, las multicoloridas vidrieras, los grandes volúmenes de cemento y de piedra.

En el ensayo *Y, del ruido, el total silencio*, (1982) el poeta centra su atención en la inmensidad urbana, que se exige ser y es el centro del mundo:

Era en la tremenda ciudad de los grandes cementos. Era el invierno. Nueva York aullaba su inmensa vida despiadada, su voz brutal que, desde el aire zumbante, cálido, fétido de los ventiladores, parecía nacer y crecer hasta el árido apocalíptico de los jets invisibles, cortantes por el pesado cielo opaco; esa voz de frenesí modulada por algo que podría decirse la presura y la lujuria de doscientas razas enjauladas en la velocidad y el miedo, se precipitaba al oído exasperado, fragorosa, desmedida como el cataclismo de un vértigo, como el espanto estrepitoso de una pesadilla. Gemía el oído. El chirrido inacabable mordía y, crecida del dolor de los tímpanos lacerados, toda mi carne era una lastimadura de sucias estridencias. Y, de pronto, en el grande, hondo parque que envolvía el trueno gemebundo de la ciudad espantosa, hubo un exiguo silencio, maravilloso, igual a un origen; un diminuto silencio que pareció llenarse con el rumor de los gérmenes de todas las creaciones. Y en el pequeño silencio escuché, como si fuera una grávida palabra que nunca ha de terminar de decirse, una alada palabra de sugerencias interminables, una prolongada palabra exacta que se dijera al principio de la vida y de la muerte... escuché, sueño, suavi-

dad encantada, el sonido de la nieve cayente. Eternidad fugaz, dulce segundo eterno que, de los enormes basureros del ruido recogió a mi oído, lo limpió de la suciedad fragosa y lo abrió a los santos sonidos de la tierra...

La ciudad es personaje viviente, entidad que vive y muere, que amanece y anochece, que tan pronto es sonido como silencio. Este fragmento evoca y se enlaza —por su similitud descriptiva— con el texto en prosa de Calvino, *Ciudades invisibles*, cuando con referencia a las ciudades creadas destaca: las de la memoria, de los signos, del deseo, etc. Calvino estructura las metáforas «del hollín», «del chirriar de las ruedas» y, en otras páginas, con el afán de resaltar lo gigante, lo abrumador, lo inmenso, alude a la «biblioteca» en tanto que en Granizo se encuentra el mismo juego con la palabra «rasca-cielos» o «ciudades sobrevoladas por cometas».

Cuando Granizo (1982) exalta a Nueva York, «parecería nacer y crecer hasta el alarido apocalíptico de los jets invisibles» (p. 7). Entre Granizo y Calvino se encuentran alusiones confluyentes: «ciudad de los grandes cementos» en Granizo y en Calvino (1988) «Metrópoli de piedra gris» (p.14). El objetivo vital es personificar y retratar en la palabra a la ciudad, con entretelones y subterfugios que descarnan al habitante de la noche, del trasfondo, en suma, a la ciudad misma pintada de mil maneras como ya lo hiciera Dos Passos (1925) en su inolvidable *Manhattan Transfer*.

New York es ombligo del universo, es escenario de los más horrendos y maravillosos trajines humanos. El sonido y su ejercicio sinestésico deambulan desde lo visual a lo auditivo o, desde lo auditivo a lo visual, rozando las otras proyecciones sensoriales. La dimensión signifiante en Granizo parte de una bifurcación significativa entre la realidad y el sueño, entre conciencia e inconsciencia, en la perspectiva de lo erótico y de la muerte. La imagen asume una dimensión especial, elaborada, y en el ensayo, nutrida igualmente de simbología generosa y profunda.

Esta poesía y su texto en prosa constituyen el lugar de confluencia del sueño y de la realidad, del hombre y del animal; es el espacio insondable de la creación infinita, en donde la palabra rescata su significación y el sonido o los ruidos anuncian un nuevo e ilimitado espacio, una realidad diferente, un nuevo ser.

Referencias bibliográficas

Bousoño, C. (1976). *Teoría de la expresión poética*. (6.ª ed.). Gredos.

Calvino, I. (1988). *Ciudades invisibles*. Siruela.

Carvajal, I. (2005). *A la zaga del animal imposible*. Centro Cultural Benjamín Carrión.

Dos Passos, J. (1925). *Manhattan Transfer*. Harper.

Granizo, F. (2007). *Poesía junta*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Rodríguez Castelo, H. (1979). La lírica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX: Panorama generacional, tendencias, temas y procedimientos. *Cultura* 3, 201-262.

Poesía concreta, poesía de síntesis: una nueva poética

Andar Navegar Volar
¿Existen los silencios?
Pero por ti se calla el mar
por ti la tierra
el cielo los espacios
Silencio los silencios.
Rafael Alberti

Esta forma de poesía, europea en su origen, se ha extendido al continente americano como una respuesta al ritmo de vida actual, del mundo en general y del poeta en particular. El hombre contemporáneo vive a saltos y en lucha permanente con el tiempo; por ello, una época nueva exige una poesía nueva. El poeta actual destruye los límites de la tradición; lo desconocido, lo inédito, lo nuevo son el objetivo primordial del arte de toda época y hoy, particularmente, de la nueva poesía; libre de limitaciones, el poeta incursiona en formas originales de expresión. Esta nueva poesía demanda un nuevo lenguaje, el mismo que debe evolucionar al unísono del progreso y del mundo de la tecnología; para que el lenguaje alcance este nivel, deberá liberarse de las ataduras idiomáticas del lenguaje literario e inventar una terminología nueva acorde con sus necesidades. Este lenguaje conduce, más que nunca, a una poesía de síntesis en dos sentidos: conceptualmente y como amalgama e impulso totalizante.

El hombre contemporáneo vive en lucha constante con un tiempo desdoblado que reviste dos modalidades: por un lado, está el instante, que es el tiempo de plenitud, de totalidad y por otro, opuesto al anterior, está la sucesión de minutos, horas y días, que

es el tiempo cronológico en el cual se hace posible y se propicia el absurdo y el caos. El hombre vive, pues, en lucha constante con el instante, tal como plantea Paz (1950), en su poema *¿No hay salida?:*

este instante soy yo, salí de pronto
de mí mismo...

(p. 159).

El tiempo para el poeta contemporáneo pierde su carácter fáctico, ya no constituye una medida cronométrica; es una manera de dimensionar el interior del hombre.

¿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. Y algo más: el poeta contemporáneo no solo ha intensificado su creación, sino que, advirtiendo su compromiso con el mundo en el cual vive inmerso y con los hombres que le rodean, quiere reivindicarlo y restaurarlo por medio de la palabra, logrando, también, la reconciliación del hombre consigo mismo.

La palabra constituye para su creador el punto de unión, el enlace necesario entre un mundo caótico en crisis y un hombre que es el producto de esa crisis. La palabra deberá sellar la unidad de aquello que se mantiene dividido. Ante la realidad que se desintegra, ante una angustia entrañable, ante una sensación de vacío, ante el absurdo y el caos no hay disyuntiva. El único canal de transmisión es el de la poesía actual que se levanta como un acto de fe en la vida más que en el arte. Es esta tónica de desamparo e incertidumbre la que reviste a la poesía actual; tal es el caso de Vallejo (1980) en *Trilce*, poema XIX:

Quemaremos toda las naves!
Quemaremos la última esencia!

(p. 113).

La poesía para el hombre (poeta) es el único camino capaz de despejar el acceso a lo desconocido, de recobrar lo perdido, de desenrañar realidades insospechadas, de purificarse. La gracia aparece de pronto y se hace realidad, como se manifiesta en *Estrella, hija de estrella* de Huidobro (1976):

Había signos en el aire
Había presagios en el cielo
Tenía que brotar la gracia de repente
Con su paso de gloria
Con todos sus gérmenes sagrados
Con su aliento de vida o muerte

(p. 604).

El poder de significación del poeta contemporáneo es extraordinario. El lenguaje, su instrumento expresivo, no es el lenguaje usual de estructuras lingüísticas; surge un código diferente que incluye ruidos, onomatopeyas, sonidos disonantes y cacofonías. De aquí el punto de vinculación con la música, cuyo material sonoro proviene de la realidad concreta de los fenómenos acústicos ya existentes: sonidos de instrumentos tradicionales y exóticos, la voz humana y toda aquella amalgama de ruidos producidos por la vida diaria, por la máquina, por la fábrica, por la industria y por la naturaleza misma.

El texto moderno es concebido casi como una partitura de música serial, Jara (1978). Un ejemplo típico de lo que se acaba de enunciar es el poema *Sollozo por Pedro Jara*, donde desaparece el escritor para convertirse en director. Si la música es concreta por los elementos a través de los cuales se articula, la poesía contemporánea

tiene, asimismo, que optar por esta misma dirección, que no es otra que la que le exige una época nueva, unas nuevas necesidades, en suma, un nuevo hombre, creador y ejecutor de su propia vida.

El resultado es una poesía de síntesis que utiliza el estilo telegráfico, la simplificación total de la sintaxis, el uso exagerado de la expresión elíptica a la manera de un flash fotográfico, fundamental dentro de la naturaleza breve y sintética de la poesía. Sin embargo, de ninguna manera excluye el esteticismo en la creación. El autor contemporáneo elabora su poética forjada con extraordinaria sensibilidad y belleza en un delicado equilibrio de fondo y forma. Será una verdadera comunión entre creador y recreador, potenciada a nivel afectivo, impresivo y estético.

La poesía contemporánea huye del discurso, de la regularidad métrica, de la puntuación y se presenta en forma de fragmentos e instantáneas; igual cosa sucede en la música con la desaparición progresiva de las coherencias tonales y de la lucha contra la melodía. Poesía y música, entonces, son una clara consecuencia del cubismo que, como «arte de lo discontinuo», se ha proyectado en estos campos. Es necesario advertir que el trabajo del poeta contemporáneo no está ni remotamente libre de los tropiezos que todo trabajo intelectual supone. Es más, el poeta moderno se ha convertido en un artesano que ejecuta su obra con verdadero tesón y constancia; el escritorio es su taller y el diccionario, su instrumento de labranza, siempre guiado por su inspiración poética. «El texto moderno se concibe como un laboratorio para la producción del sentido», según Kristeva (citada por Pérez, 1981, p. 5).

El mérito del poeta contemporáneo es doblemente difícil: debe concebir una nueva poesía y, a la vez, valorizarla para que sea perdurable. Es aquí donde surgen los insatisfechos y se ciernen en el espacio un sinnúmero de preguntas sin respuesta respecto del arte contemporáneo en sus diferentes manifestaciones: música, pintura o poesía, por citar solo algunas. La falta de comprensión hacia el arte contemporáneo y su rechazo, acusándolo de no tener un punto

de contacto con la realidad circundante, se deben, en gran parte, a la falta de educación estética y por ello Mallarmé (citado por Pérez, 1981) se pronuncia airado: «yo prefiero, ante la agresión, replicar que algunos contemporáneos no saben leer» (p. 10).

Los espectadores de la plástica, los oyentes de la música y los lectores de la nueva poesía, y aun de la narrativa actual se sienten defraudados y burlados ante este arte que no les satisface plenamente. No se tiene en consideración que el artista, el poeta y el músico, al poseer una sensibilidad delicada y exigente como en ninguna otra época, están en constante búsqueda de originalidad. Todos pretenden rehuir la trascripción directa de la realidad y por ello se dice que en el arte actual se da una «desrealización» o un «antirrealismo» en el objeto creado.

La deshumanización en el arte se ha producido a todo nivel, no solo en el campo de la plástica; así, en la música, Debussy creyó necesario despojarla de la personalización sentimental, depurándola en el sentido de esencializarla en su aspecto objetivo. En poesía sucedió igual; el poeta se dio cuenta que una cosa es la vida y otra, la poesía. Mallarmé fue el primer lírico que suprimió en el poema toda resonancia vital. En el campo de la lírica no hay procedimiento más adecuado que el de la metáfora, este no es el único, pues las técnicas del superrealismo o infrarrealismo logran la versión estética sobre o bajo lo real.

El cubismo participa, por extensión, de la teoría de la «deshumanización» o «antirrealismo», según Apollinaire (citado por De Torre, 1967), puesto que no es una reproducción de los elementos reales, sino una creación. De esta manera, un pintor cubista no puede por ningún concepto hacer un retrato, ya que este le impondría hacer una copia de un ser de la naturaleza y su cometido es la abstracción. El poeta cubista busca una nueva emoción en la poesía. Su estética es recrear la vida en sus obras. Según Reverdy (citado por Huidobro, 1976), el cubismo «no se contenta con describir una

sensación, sino que pretende crear una sensación de modo directo» (p. 127).

Yurkievich (1973), en su estudio sobre la nueva poesía latinoamericana, al hablar de César Vallejo señala: «para captar su poesía necesitamos abandonar nuestros hábitos literarios, nuestras costumbres mentales y colocarnos en una nueva actitud receptiva, en otra longitud de onda, no podemos oír música serial o electrónica ateniéndonos a los principios de la polifonía tradicional» (p. 27). Si el lenguaje es, en general, un comportamiento humano automatizado, la nueva creación literaria es un producto de la desautomatización de la lengua, es decir, la poesía es una creación verbal que rompe el automatismo de la lengua gastada por el uso cotidiano. Por lo tanto, si el lenguaje está desautomatizado, ya no es comunicación, sino simplemente una manifestación de sí mismo.

El lector gusta de la lectura, interpreta a su manera, pues el código que se ofrecía en forma abierta y amplia ya no existe y el lenguaje está decodificado. Según Kristeva (citada por Pérez, 1981) dentro de la teoría del semánsis, el objeto literario debe concebirse como un texto en el que emisor y receptor enfrenten un «proceso de producción de sentidos» (p. 40). El lenguaje, entonces no es comunicación sino la expresión de sí mismo, lo que ratifica la poética de Jara (1980) cuando dice: «como escritor, no soy sino lenguaje que tienta realizarse a plenitud» (p. 20).

¿Y por qué una desautomatización? Magis (1978), en su estudio sobre Octavio Paz, responde al plantear que el semantismo tradicional, la sintaxis y el léxico en uso son cánones dados de baja en la poesía actual. Aparecen nuevas exigencias, nuevos requerimientos, que colman nuevas necesidades, por lo mismo, es indispensable una restauración semántica o actualización de significantes ya gastados o sin uso, como se observa en la poesía *La mezcla* de Gironde (citado por Yurkievich, 1973):

*No sólo
el fofo fondo
los ebrios lechos légameos telúricos entre fanales senos*
(p. 148).

Se puede analizar diferentes mecanismos y procedimientos que hacen posible esta desautomatización del lenguaje; entre ellos cabe mencionar el uso reiterado de neologismos que no son otra cosa que la creación de nuevas formas del lenguaje que satisfacen nuevas intuiciones y nuevas vivencias: son palabras nuevas, muchas veces sin contenido objetivo preciso. El neologismo se forma, en ocasiones, por derivaciones de vocablos comunes: «*montañendo*», «*campanuido*», «*auriciente*», palabras cuyo origen y significación son extraños, rayando en onomatopeyas y aliteraciones: «*oraranía*», «*arorasía*», «*auronida*» (Huidobro, 1976, p. 436). Hay neologismos que se logran mediante una metamorfosis; de adverbios se obtienen verbos: «*todaiiza*», o exclamaciones sustantivadas, «*obs*» de «*ayes*» (Vallejo, 1980).

El neologismo, evidentemente, es una rebelión de la palabra tradicional con miras a incrementar el léxico, en búsqueda de un verbo puramente poético. También el «cosismo» o enumeración de cosas vulgares, anodinas, con tono agrio y despiadado, es otro recurso comúnmente usado en la poética contemporánea, tal es el caso de Borges (citado por Yurkievich, 1973):

*Estrellas, pan, bibliotecas orientales y occidentales,
naipes, tableros de ajedrez, galerías, claraboyas y sotanas.
Un cuerpo humano para andar por la tierra*
(p. 123).

El proceso de desautomatización de la lengua recurre, además de los recursos ya expuestos, a otros que complican la significación y la sintaxis como aquellas formas de reiteración estructural: anáfora,

reduplicación, aliteración y aun la paranomasia, figuras que contribuyen a lograr una atmósfera peculiar y alcanzar un ritmo ágil y cortante en los versos:

*Pueblas la soledad del solitario
y en el arrobo aíslas al hombre encadenado*
(Paz, 1950, p. 187).

En el plano de la reiteración conceptual se usan figuras como la parequesis, que consiste en un desequilibrio en el uso de las formas verbales y de las personas gramaticales, Paz (citado por Magis, 1978): «Yo está aquí, echado a mis pies» (p. 253) o entre las formas verbales y los adverbios de tiempo, por citar solo algunos casos, como el de Vallejo (1980) en *Trilce*, poema VI: «El traje que vestí mañana» (p. 100).

Igualmente, en el plano de la reiteración conceptual la poesía contemporánea aprovecha frecuentemente estructuras bimembres: paralelismo, antítesis y quiasmo, tal es el caso de Huidobro (1976) en *Altazor*:

*se me caen las ansias al vacío
se me caen los gritos a la nada
se me caen al caos las blasfemias*
(p. 389).

Otra técnica común en la creación literaria contemporánea es el uso de sinónimos o asociaciones poéticas que implican una modificación de significados como se aprecia en Jara (1978):

*Todo se ahonda
se hunde
se refunde*
(p. 20).

Este es el caso, también, de Alberti (1980):

*rosa
espina
llanto*

(p. 16).

La poesía contemporánea se nutre de forma constante, de elementos simbólicos por medio de los cuales el poeta quiere autorrepresentar su universo, independientemente de las formas de representación del mundo, que han sido heredadas de generaciones primigenias. Estos elementos o formas simbólicas se componen de un referente, por ejemplo, «luz», que puede aparecer bajo diferentes significantes: sol, día, alba, luna, llama, resplandor, relámpago, transparencia, chisporroteo, etc.

El nivel simbólico se vislumbra cuando el poeta presenta su queja dolorida por la insustancialidad e invalidez de la palabra. He aquí un ejemplo en el *Canto III*, de Huidobro (1976):

*Todas las lenguas están muertas
Muertas en manos del vecino trágico
Hay que resucitar las lenguas
Con sonoras risas*

(p. 408).

La violencia polisémica o plurivalencia de la materia lingüística llega a su máximo alcance en la desautomatización del lenguaje cuando se incursiona en las llamadas «asociaciones libres»; estas engendran un grado muy elevado de ambigüedad e incertidumbre, siendo evidente que es el lector el colaborador directo del creador, pues en su agilidad de lectura, en su intuición radica el éxito de la poesía contemporánea. Anteriormente se afirmó que la obra poética consiste

en una verdadera comunión entre creador y recreador, potenciada a nivel afectivo, impresivo y estético.

En las llamadas «asociaciones libres» la sucesión de vocablos se vacía de conexiones lógicas; las palabras se aíslan y recobran su potencial semántico; no conllevan solo un significado, sino que se recargan de plurivalencia; muchas veces no están ligadas por ideas, sino por el ritmo, por la musicalidad, por el sentimiento; los poemas se articulan por medio de la expresividad. La irregularidad de forma y extensión prima en la poesía actual. El poema quiere dejar de ser un hilo temporal e incorpora el espacio a la significación, enriquece sus dimensiones, se vuelve polimorfo. La disposición de los poemas suele ser ideográfica; el espacio en blanco cobra especial valor, las palabras se disponen en forma irregular, bien sea en párrafos diagonales o verticales y las mayúsculas aparecen en lugares inusuales. Es el caso de Vallejo (1980), en el poema *II, Trilce*:

*¡Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombrE.*

(p. 96).

Huidobro es el primer poeta en introducir recursos ideográficos en lengua española. Paz, et al. (1966), en cambio, asegura que el precursor es el mexicano Juan José Tablada, quien «revela a los contemporáneos un nuevo sentido del paisaje, el valor de la imagen, el poder de concentración de la palabra» (p. 144). Dicho poeta viaja al Japón en 1900 y toma contacto directo con los cultores del *haikú* y lo aplica al español. Escribe poemas ideográficos al mismo tiempo que Apollinaire.

SOL

Que despierta a París

S		S
O	<i>Sobre la torre de Eiffel</i>	O
L	<i>Un gallo tricolor</i>	L
El más alto orill ^a á ^a m ^o de la	<i>Canta batiendo alas</i>	
	<i>Ya algunas plumas caen</i>	
	(Huidobro, 1976, p. 224)	

En este proceso de alteración de la lengua de comunicación, la metáfora juega un papel primigenio. Esta figura contribuye a tensar la atmósfera poética; innumerables veces esta figura, además de elemento técnico para lograr combinaciones novedosas y alteraciones en el significante, sirve para trastocar el significado, ahondar en él, ir más allá, a lo trascendente, a lo metafísico. Las metáforas se producen de formas insospechadas, audaces, como la poética de todos los contemporáneos. Huidobro, en el Prefacio de *Altazor*, ejemplifica magistralmente:

*Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo;
 nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos
 del calor. Tenía yo un profundo mirar de pichón, de túnel
 y de automóvil sentimental. Lanzaba suspiros de acróbata.
 Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que
 la noche.*

*Amo la noche, sombrero de todos los días.
 La noche, la noche del día, del día al día siguiente...*

(p. 381)

En este párrafo introductorio al poema *Altazor*, se confunden objetos comunes y objetos grandiosos, aquellos del micro y macrocosmos: de lo pequeño a lo inconmensurable. Todo se vuelca a la exaltación de *Altazor*. Huidobro se esfuerza por extraer a las imágenes y a las metáforas todo su poder semántico para llegar a su máxima tensión. Sin embargo, al llegar a este punto se produce un problema que es el de la impertinencia que la metáfora conlleva, es decir, el irracionalismo de la poesía moderna. «Confunden las ideas de las cosas y hablan de las cosas corporales espiritualmente y de las espirituales, corporalmente», Pensées (citado por Le Guern, 1978, p. 21).

Magis (1978), al estudiar a Paz, habla de una desautomatización del lenguaje producido por la sintaxis, la cual se reencarna en una novísima estructuración en la que se acusa un desvío de la norma gramatical y que, a veces, marca un camino de agilizar el discurso poético. En los siguientes versos se observa una anormalidad sintáctica que consiste en la introducción del complemento directo «a»:

*me repite a mi rostro, un rostro
 que enmascara a mi rostro*

(p. 137).

La deslexicación de antiguas formas y, finalmente, una transposición de técnicas pictóricas, abren nuevos campos en el discurso literario. La yuxtaposición de sintagmas, morfemas o hasta fonemas, constituyentes del «collage» literario a la manera de André Breton y sus caminos dadaístas, constituyen verdaderos experimentos; cabe mencionar aquí a Salvador Novo, especialmente a Villarrutia. En *Sollozo por Pedro Jara* se advierten técnicas aglutinadoras, generalmente de corte metafórico, yuxtaposiciones, técnicas de fundido, elipsis llevadas a juegos insospechados, recursos que tienen plena vigencia en la poesía contemporánea:

Pedrocalcetines al revés
Pedroojoseplomados
Pedrochaquetasestrafalarias

(Jara, 1978, p. 90).

Alberti (1980) logra ritmo y musicalidad a través de las figuras de repetición en los siguientes versos:

Mar miromar abeja
mar amor miromar
mar miro mar estrella
estrellamarpolar

(p. 184).

Los contemporáneos impregnan al poema de presencia personal, de subjetividad patética, inaugurando una nueva actitud poética. Proponen una experimentación del lenguaje, despojándolo de su habitual contexto psicológico, ideológico, sociológico; intentan aquello que, actualmente, las nuevas ciencias como la semiología, la teoría de la información, la lingüística estructural y la cibernética están realizando de forma programada y coordinada.

Referencias bibliográficas

Alberti, R. (1980). *Fustigada luz*. Seix Barral, S. A.

De Torre, G. (1967). *Apollinaire y la teoría del cubismo*. Edhasa Editorial.

Huidobro, V. (1976). *Obras completas*. Andrés Bello.

Jara, E. (1978). *Sollozo por Pedro Jara*. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

____ (1980). *El mundo de las evidencias*. Universidad de Cuenca.

Le Guern, M. (1978). *Metáfora y metonimia*. (2.^a ed.). Cátedra, S. A.

Magis, C. (1978). *La poesía hermética de Octavio Paz*. Colegio de México.

Paz, O. (1950). *La Estación violenta: Piedra de Sol*. Fondo de Cultura Económica.

____ Chumacero, A., Pacheco, J., Aridjis, H. (1966). *Poesía en movimiento: México 1915-1966*. Siglo XXI Editores.

Pérez, C. (1981). Producción del sentido en la poesía de Efraín Jara Idrovo. *Guacamayo y la Serpiente, Revista de la Sección de Literatura de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay*, 21, 38-71.

Vallejo, C. (1980). *Obra poética completa*. Oveja Negra.

Yurkievich, S. (1973). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Gironde, Neruda, Paz*. (2.^a ed.). Barral Editores, S. A.

La metáfora, cimiento de la poesía de todos los tiempos

La fuerza poética es el alma de la imagen literaria.

José Luis Martín

¿Por qué la metáfora? Porque ella es el punto de contacto entre la realidad y el significado lingüístico que reside en la mente del poeta, del creador. Si se considera las dicotomías de Saussure (1973) que diferencia dentro del lenguaje un ingrediente social, la lengua, y otro individual, la palabra, se puede afirmar que la metáfora se insubordina contra la lengua y su sistema de normas. He aquí las motivaciones de la metáfora:

1. Se recurre a la metáfora debido a la pobreza de los medios del lenguaje, es decir, a la limitación de la mente humana. Bally (citado por Le Guern, 1978) señala al respecto:

Cuántas veces podemos remontarnos a la fuente de una imagen, tropezamos con alguna limitación de la mente humana o con una de las necesidades a las que obedece el lenguaje. La mayor imperfección de la que adolece nuestra mente es la de la incapacidad de abstracción absoluta, es decir, la de poder aislar un concepto, concebir una idea fuera de todo contacto con la realidad concreta. Se aíslan las nociones abstractas a los objetos de nuestras percepciones sensibles porque es el único medio que se dispone para llegar al conocimiento de ellas y hacerlas inteligibles a los otros. Este es el origen de la metáfora, que no es otra cosa que una comparación en la que la mente, engañada por la asociación de dos representaciones, confunde en un solo término la noción caracterizada y el objeto sensible tomado como punto de comparación. (pp. 77, 78)

Al querer designar una realidad para la que no existe un término preciso, se recurre a una denominación figurada, pero no es la metáfora la que desempeña este papel, sino más bien la metonimia, la sinécdoque o la perífrasis: «¿Qué has hecho de esta bestia universal?» (Huidobro, 1976, p. 390).

Es esta una metonimia que va del género a la especie; bestia incluiría el concepto de hombre en tanto que animal. La metáfora, al igual que otros tropos, puede en ausencia del término preciso desempeñar en la denominación esta función suplente en ausencia del término preciso. Así se dice «ojo de buey» para designar una ventana redonda. En otros casos, la metáfora, por una razón de economía, esfuerzo y tiempo, tiende a generalizarse con bastante rapidez; por ejemplo, en lugar de fila de espera se dice «cola». Estas metáforas se lexicalizan frecuentemente y son consideradas no como el término apropiado, pero sí como el término corriente.

2. Según Cicerón (citado por Le Guern, 1978), «la expresión metafórica aclara lo que queremos hacer comprender y esto se produce gracias a la comparación con el objeto expresado por medio de una palabra que no es la apropiada» (p. 79). El uso de la metáfora se apoyaría, entonces, en una necesidad de mayor explicación o identificación y, también, como objeto de adorno o para intensificar la energía de nuestras expresiones. En el caso de los poetas contemporáneos, el uso de la metáfora se explica por la necesidad de una mayor intensificación del lenguaje y, además, por un nuevo uso.

La metáfora y las funciones del lenguaje

La retórica tradicional y, especialmente, la latina de Cicerón y la cristiana de San Agustín (citados por Le Guern, 1978) atribuyeron tres funciones al lenguaje: *docere*, *placere* y *movere*:

Docere: Transmisión de una información.

Placere: Expresión de una función estética.

Movere: Dar cuenta de la función persuasiva o conativa.

1. *Docere*: Información lógica en un plano de economía. Simultáneamente con esta función, la metáfora tiene otra: la de denominación, es decir, dar nombre a realidades para las que la lengua no tiene un término apropiado. La creación de estas metáforas, unida al proceso de lexicalización, es una forma de enriquecimiento del vocabulario de una lengua. La metáfora es importante porque da nombre a una realidad que aún no tiene uno propio y designa las realidades que no pueden tener un término propio. La metáfora rompe las fronteras del lenguaje y dice lo indecible en el plano de la mística, del amor, la aprehensión del universo que excede a toda lógica, etc.
2. *Placere*: Es la función del lenguaje con la cual se espera encontrar las motivaciones más importantes del empleo de la metáfora. Las metáforas son imágenes y, por lo tanto, adorno del estímulo. Se puede tener la impresión de que esta función se relaciona únicamente con la expresión literaria y ver en ello la diferencia entre lo que es literario y lo que no lo es. Habría, entonces, el peligro de considerar la obra literaria como una simple expresión adornada con diversidad de figuras y, entre ellas, la metáfora como principal. Sin embargo, la realidad del lenguaje es compleja y trasciende esta explicación tan simple.

La función estética del lenguaje no se limita a la expresión literaria, sino que abarca la preocupación del habla y su calidad sin limitarse a tomar al lenguaje como «arte por el arte». En el fondo, siempre hay algo de utilitario en el lenguaje. Entre los medios que sirven para presentar una imagen, la metáfora tiende a poner de manifiesto lo inge-

nioso de la analogía en que se funda y, al ser captada intelectualmente, ya no será metáfora, sino símbolo. Una metáfora nueva y original produce un efecto estético, pero este es un resultado y no una motivación.

3. *Movere*: Es la tercera función del lenguaje que significa persuadir, conmover, provocar una reacción en el lector o en el oyente; para convencer es necesario el razonamiento, la argumentación lógica, es decir, activar el intelecto y para persuadir hay que activar la sensibilidad, provocar una reacción afectiva (exactamente contraria). Para persuadir será tanto mejor cuanto menos se toquen las bases lógicas y para ello nada mejor que la metáfora. Al ser introducida la imagen, esta persistirá como asociada e incorporada a la sustancia del mensaje, pero ajena al plan lógico de la comunicación.

Las metáforas más apropiadas para persuadir, es decir, las que provocan con mayor seguridad la reacción afectiva buscada, son las metáforas dinámicas; estas están marcadas por un movimiento que las transforman. Lejos de convertirse en alegoría o símbolo por medio de las correspondencias captadas por el intelecto a fin de suscitar una apreciación de orden estético, la imagen dinámica genera, en virtud de su movimiento, un encadenamiento de imágenes:

*Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos*

(Huidobro, 1976, p. 406).

La diferencia entre alegoría e imagen dinámica radica en que cada metáfora añade una nueva carga afectiva a la impresión producida por la anterior. El movimiento nos transporta en este ejemplo de Pascal (citado por Le Guern, 1978):

*Nos quema el deseo de encontrar un asidero firme y
una última base constante, para construir sobre ella
una torre que se eleve hasta el infinito, pero sobre todo
nuestro sistema se desmorona y la tierra se abre hasta
los abismos.*

(p. 86)

La metáfora en esta imagen brota espontáneamente y provoca un sentimiento, logra producir una emoción. Al darse una reacción afectiva se origina un juicio de valor. Una función implícita de la metáfora es aquella que expresa un sentimiento y logra que este sea compartido: he ahí la más importante de las motivaciones de la metáfora. Estas se basan en la función emotiva del lenguaje según la clasificación de las funciones del lenguaje de Jakobson y Halle (1980), centrada en la función conativa, que es la que gira en torno al destinatario. Se puede afirmar que la metáfora sirve para expresar una emoción o un sentimiento a fin de que sean compartidos.

Metáfora y comparación

Existe mucha cercanía entre estas dos figuras y lo que desaparece de la comparación para transformarse en metáfora es la parte de la palabra que procura la relación de los dos términos: como semejante a, exactamente a, totalmente como, etc. La metáfora sería una comparación sobrentendida sin términos de enlace. Según Vianu (1967), el proceso intelectual sería el mismo, tanto en la comparación como en la metáfora, diferenciándose solamente por la forma exterior y los valores estéticos. Esta opinión no es del todo exacta, puesto que los procesos intelectuales varían, ya que en la comparación hay una simple relación entre dos cosas y en la metáfora se da previamente un proceso de abstracción de la mente para luego obtener la metáfora.

Dice Elster (citado por Vianu, 1967) al respecto: «Al expresarnos con las mismas palabras, pero eliminando términos intermedios, obtenemos, sin duda, con esta abreviatura de la expresión, un cierto encanto estético» (p. 378). Ejemplo: un niño ha bebido de un sifón de soda por primera vez y responde al ser preguntado si le había gustado el líquido: «tiene gusto a pie dormido» (por el cosquilleo que se experimenta). Entre las dos impresiones y los dos términos correspondientes, el espíritu establece una comparación y, por abstracción, se obtiene la metáfora. Al elaborar las metáforas de comparaciones, algunas se producen entre impresiones plenamente organizadas y otras desorganizadas; estas no limitan el espíritu, pues las palabras son inagotables en cuanto a su uso y combinación y de un alto valor sugestivo.

Toda comparación tiende a establecer una especie de ecuación. Según el teórico inglés Richards (1978), los elementos de la comparación serían el tenor, el vehículo y el fundamento. Para Dámaso Alonso (1966) los dos primeros planos de la comparación, esto es, lo que comparo y aquello con lo que la comparo, son el plano real y el plano irreal, respectivamente:

*Me despertaron los rayos como un ruido de mudanzas
y de rodar de muebles en un piso de arriba*
(Cardenal, 1980, p. 75).

Diferencias entre metáfora, metonimia y sinécdoque

Según Dumarsais (citado por Le Guern, 1978), «tropo es la figura por medio de la cual se hace que una palabra tome un significado que no es propiamente el significado preciso de esa palabra» (p. 13). Es «una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente» (p.14).

La metonimia, según Fontanier (citado por Le Guern, 1978):

Consiste en la designación de un objeto por el nombre de otro objeto que forma como él un todo absolutamente aparte, pero que le debe, o a quien él debe, más o menos, o por existencia o por su manera de ser. (p.14)

Sin embargo, este concepto no alude a todas las clases de metonimias.

Dumarsais establece la siguiente clasificación para el estudio de la metonimia:

1. La causa por efecto.
2. El efecto por la causa.
3. El continente por el contenido.
4. El nombre del lugar o la cosa por la propia cosa.
5. El signo por la cosa significada.
6. El nombre abstracto por el concreto.
7. Las partes de cuerpo consideradas como albergue de los sentimientos o de las pasiones por esas pasiones y sentimientos.
8. El apellido del dueño de la casa por la propia casa; el antecedente por el consecuente (a esta última le da el nombre de metalepsis).

La sinécdoque es otro tropo que suele identificarse con la metonimia para algunos autores con excepción de Dumarsais, (citado por Le Guern, 1978), que establece claras diferencias:

La sinécdoque es, pues, una especie de metonimia, por medio de la cual un significado particular a una palabra que, en sentido propio, tiene un significado más general; o, al contrario, se da un significado general a una palabra que, en sentido propio, solo tiene un significado particular. (p.14)

En resumen, en la metonimia se toma un nombre por otro mientras que en la sinécdoque se toma el más por el menos o el menos por el más.

La clasificación de la retórica tradicional opone a la metáfora las otras tres figuras: metonimia, metalepsis y sinécdoque. Esta clasificación se mantuvo hasta que un grupo de escritores dirigidos por Jacques Dubois y otros, publicaron *Retórica general*, en la cual se presenta la metáfora como el producto de dos sinécdoques. Esto se apreciará de mejor forma a través del siguiente ejemplo de *Altazor*, de Huidobro (1976): «Tenía yo un profundo mirar de pichón» (p. 381). Es necesario para captar la metáfora un proceso de abstracción que implica un traslado de una sinécdoque particularizadora que traspase «mirar» o «tierno» (elemento común) a una sinécdoque generalizadora que traspase «tierno» a «pichón».

El hecho de relacionar así la metáfora y la sinécdoque crea una oposición muy clara entre esta y la metonimia que, a su vez, se definirá, al menos parcialmente, como un cambio de sentido no percibido como sinecdótico ni como metafórico. Se establece, entonces, no una relación binaria entre metonimia-sinécdoque y metáfora, sino una relación de tres elementos. Por lo tanto, la distancia entre metáfora y sinécdoque es menor que la distancia entre sinécdoque y metonimia.

La metáfora y la afasia

La teoría expuesta es incompatible con los resultados obtenidos por Jakobson (citado por Le Guern, 1978) en la observación clínica de los casos de afasia, que consiste en una alteración de la facultad de selección y sustitución o de la de combinación y contextura. La primera produce un deterioro de las operaciones metalingüísticas y suprime la relación de similaridad; la segunda altera la capacidad de mantener la jerarquía de las unidades lingüísticas y suprime la relación de contigüidad. La metáfora ya no es posible en la alteración de la similaridad ni la metonimia en la alteración de la contigüidad.

Afasia

Alteración facultad	Alteración facultad
Selección y sustitución	Combinación y contextura
Deterioro operaciones metalingüísticas	Altera jerarquía unidad lingüística
Suprime similaridad	Suprime contigüidad
No metáfora	No metonimia

En relación con estas posibilidades de semejanza o contigüidad se pueden marcar dos directrices semánticas; es más adecuado hablar de desarrollo metafórico y metonímico. Cualquiera de estos procedimientos se ve restringido o imposibilitado por la afasia; se suele usar, con cierta preferencia, uno u otro procedimiento según el influjo del ambiente cultural, estilo personal o preferencias verbales.

Existe un test psicológico en el que se presenta a los niños algunos nombres con el fin de que manifiesten la primera respuesta verbal que se les pase por la cabeza. Este experimento muestra invariablemente que existen dos predilecciones lingüísticas opuestas: la respuesta es un sustituto o un complemento del estímulo. Aquí se obtiene una verdadera construcción sintáctica, una frase completa en muchos casos. Así, por ejemplo, se presenta el estímulo «choza» y contestan «se quemó» o «casa pobre». Son reacciones predicativas; en el primer caso, es puramente narrativa y en el segundo, se da una semejanza semántica. Reúnen y contrastan semejanza posicional y contigüidad semántica.

La simultaneidad del uso de los dos elementos metafóricos y metonímicos (semejanza y contigüidad) y la alternancia de ellos producen una suerte de paralelismo entre versos sucesivos. En la poesía, el uso de cualquiera de estos dos elementos se da por varias razones y, con frecuencia, se encuentran los dos casos, contigüidad: «Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve» (Huidobro, 1976, p. 387) en lugar de «un millar de hombres», y semejanza: «Colgado al paracaídas de sus propios prejuicios» (p. 387). En este

ejemplo, se da una semejanza entre «paracaídas» y «prejuicios» por «estar suspendidos».

En las escuelas literarias románticas y simbolistas se usó el proceso metafórico mientras que, en la corriente realista, que ocupa una etapa intermedia entre el decadente romanticismo y el renaciente simbolismo, y opuesto a ambos, se rige por el predominio de la metonimia. La corriente pictórica cubista se decidió siempre por el uso de la metonimia, convirtiendo cualquier objeto en un conjunto de sinécdoques. Los pintores surrealistas optaron por la metáfora. En el teatro se optó por los montajes metonímicos y primeros planos en sinécdoque. Charles Chaplin, en cambio, usó los fundidos superpuestos o metafóricos.

La poesía se centra en el signo y la prosa en el referente. El principio de semejanza rige la poesía: el paralelismo métrico de los versos o la equivalencia fónica de las palabras que riman suscitan la cuestión de la semejanza y el contraste semánticos; en cambio, el principio de contigüidad rige la prosa. Para Jakobson y Halle (1980), la contigüidad es una relación externa que permite componer una teoría lingüística de la metonimia. Por el contrario, la similaridad es una relación interna que permite componer una teoría lingüística de la metáfora, ofreciendo la posibilidad de reconstruir una semántica coherente.

Semema, lexema, sema

Le Guern con base en estos conceptos constituye una teoría de la metáfora y de la metonimia, fundándose en algunas concepciones de Greimas:

Semema: Manifestación del lexema en un contexto dado; puede ser estudiado dentro del marco de las dos relaciones establecidas por Jakobson y Halle (1980): similaridad y contigüidad. El semema presenta también una relación externa con el objeto a cuya de-

signación contribuye. No se considera al objeto en su objetividad sino a través de la representación mental del objeto material en tanto en cuanto este sea percibido. Así, la palabra «mesa» o «silla», está en relación con la representación mental de «una mesa» o de «una silla». A esta relación externa se le da el nombre de relación referencial o referencia. Esta relación referencial es la función denotativa o cognoscitiva. El semema presenta una relación interna entre los elementos de significación, es decir, entre los semas que lo constituyen.

Lexema: Punto de manifestación y encuentro de semas que proceden de categorías y sistemas sémicos diferentes y que mantienen entre sí relaciones jerárquicas o hipocráticas.

Semas: Diferentes acepciones semánticas o unidades mínimas de significación implícitas en un sustantivo no considerado como lexema, sino semema (es decir, en un contexto dado). Dentro de estas acepciones o semas, el semema escoge los rasgos pertinentes y deja de lado los impertinentes. Los tres conceptos se aclaran mejor con el siguiente ejemplo tomado de *Altazor* (Huidobro, 1976):

«La nebulosa de la angustia»

(p. 384).

«nebulosa»		«angustia»
sombría		invisible
triste	—	triste
confusa	—	confusa
incomprensible	—	incomprensible
nublada		incertidumbre
borrosa		intangible
	oscura	

Con este ejemplo se confirma la posibilidad sémica de un lexema que necesariamente debe escoger una de esas posibilidades o «semas» para incorporarlo en un contexto dado.

Relación externa e interna en la metáfora y en la metonimia

El sentido de un sustantivo no considerado como lexema sino como semema, podrá analizarse según los dos tipos de relaciones analizados por Jakobson y Halle (1980): relación externa (contigüidad) y relación interna (similaridad). El semema presenta una relación externa con el objeto a cuya significación contribuye, es decir, registrará la relación de contigüidad como se observa en el siguiente cuadro:

Relación interna	—	flor	—	Relación externa
Similaridad		semema		Contigüidad
Organización sémica (en un contexto)				Representación mental
Semas				Referencia

El proceso metafórico correspondería a la organización sémica (relación interna) y el proceso metonímico a la relación referencial (relación externa).

Al decir «se debe leer a Cervantes» no hay modificación interna del sentido de la palabra «Cervantes». Se da una metonimia al emplear el nombre del autor para designar una obra (el más por el menos) y opera sobre un deslizamiento de la referencia del autor al libro, pero no se modifica la organización sémica.

En César Vallejo (1980): «No tiene plural su carcajada» (p. 229), «carcajada» no cambia de contenido sémico (relación interna); «carcajada» representa la felicidad y solo se registra una modificación de la referencia (relación externa). La relación entre «carcajada» y felicidad y la relación existente entre Jakobson y su libro es ajena al hecho puramente lingüístico por apoyarse en una relación lógica o en un aspecto de la experiencia que no modifica la estruc-

tura interna del lenguaje. Existe solamente un desplazamiento de la referencia, esto es, una metonimia en la cual la parte por el todo se aclara en el contexto.

Tanto la metáfora como la metonimia tienen un mecanismo especial. En el caso de la metonimia hay un desplazamiento de la referencia y en el de la metáfora la supresión de una parte de los semas constitutivos del lexema empleado. La interpretación de la metáfora es posible debido a la exclusión del sentido propio cuya incompatibilidad con el contexto orienta al lector o al oyente hacia el proceso de abstracción metafórica. La incompatibilidad semántica constituye una señal que lleva al destinatario a seleccionar entre los elementos de significación constitutivos del lexema a aquellos que no son incompatibles con el contexto. La incompatibilidad semántica es la que permite explicar el efecto cómico o ridículo producido por algunas metáforas. Esto se constata en el siguiente ejemplo de Vallejo:

*Existe un mutilado, no de un combate sino de
un abrazo, no de la guerra sino de la paz*

(p.195).

En esta metáfora del plano de la comicidad se pasa más bien a lo paradójico y contradictorio. El mecanismo de la metáfora es opuesto al de la metonimia ya que opera sobre la sustancia misma del lenguaje y sobre la relación del lenguaje y la realidad. El caso de la sinécdoque es el mismo que el de la metonimia. En la metáfora, el lexema que constituye el término metafórico ya no se refiere a esa misma realidad indicada por la palabra porque rompe su relación. La interpretación metafórica es posible solo gracias a la exclusión del sentido propio de la palabra y es esta imposibilidad con el contexto lo que orienta al lector y al oyente hacia el proceso particular de la abstracción metafórica.

La metáfora del sustantivo, adjetivo y verbo

La metáfora y la metonimia tienen un proceso diferente según se trate de sustantivo, adjetivo y verbo. Todo lo anteriormente expuesto es con relación al sustantivo; es necesario analizar a la metáfora cuando incide sobre el verbo y el adjetivo. En el caso de la metáfora verbal, la situación es muy compleja. El verbo con el sustantivo puede, de una manera general, formar una misma metáfora. Hay casos en los que una metáfora incide solamente en el verbo, por lo tanto, la incompatibilidad surgirá con el sujeto o con sus complementos. Aquí un ejemplo de Huidobro (1976): «Silencio la tierra va a dar a luz un árbol» (p. 399).

Se produce una personificación de «tierra»; el uso del verbo que es la metáfora obliga a que el sujeto «tierra» sea considerado como ser animado, por lo tanto, en el plano de la comunicación lógica se produce la mutación de los elementos de aceptación propia. Otro ejemplo: «La muerte se ha dormido en el cuello de un cisne» (p. 399). Así mismo, por medio de la metáfora se logra la personificación de la «muerte». La metáfora se caracteriza por la suspensión de elementos de significación, es decir, se trata de un proceso de abstracción que no se encuentra en la metonimia.

La metáfora del verbo y del adjetivo se diferencian de la metáfora nominal por poseer otras características. En la metáfora verbal y adjetival los elementos de significación se encuentran suspendidos a nivel de la denotación y en la metáfora nominal a nivel los «semas nucleares» (Greimas, 1966, p. 36). En la metáfora del adjetivo y del verbo existe una suspensión «clasemática», o sea, un abandono de presiones combinatorias. Así, en el ejemplo «mariposa errante», por ser metáfora de sustantivo, se produce una suspensión de semas del lexema «mariposa»: lepidóptero, insecto, etc. Se ha hecho necesario pues, una abstracción propia de la metáfora.

La proliferación de elementos de significación es menor en la metáfora tanto verbal como adjetival y mayor en la metáfora nomi-

nal. La potencia de connotación de la metáfora crece a medida que disminuye la potencia de denotación. Por lo tanto, esta oposición de connotación y denotación juega un papel muy importante en el funcionamiento de la metáfora.

La denotación es la información lógica del lenguaje; se trata de aquella función referencial que se centra principalmente en el mensaje y la connotación es el sentido asociado de una palabra o frase según el contexto (Jakobson y Halle, 1980). Por ejemplo, en *La Metamorfosis* de Kafka existe un sistema de símbolos que se cierne en el trasfondo: el absurdo de la vida, la cosificación de los hombres, etc. Igual simbología puede encontrarse en *La Peste* de Camus.

La particularidad de la metáfora está en unir una denotación, marcada por un proceso de selección sémica, a una connotación psicológica obligada. Esto conduce a la explicación de la metáfora desde el punto de vista de la desviación de la norma o impertinencia. La connotación opera en un doble plano: en la metáfora en general, es decir, en el poema, y en cada palabra en particular. En un poema bien logrado cada palabra tiene su función en un todo compacto en el que nada es superfluo.

La metáfora tiene el poder de concretizar toda abstracción. Esta es percibida por el lector intelectual y emocionalmente. La metáfora no es de ninguna manera solo un elemento de embellecimiento del estilo sino, sobre todo, ideas y experiencias transmutadas en imágenes. La metáfora, en consecuencia, es el poeta. En este sentido subjetivo, Aristóteles (1973) dijo: «la metáfora es lo único que no se puede tomar de otro» (p. 190). Responde a una necesidad expresiva desde la intuición individual.

La metáfora desde el punto de vista de la impertinencia semántica

Según Cohen (1970), nos servimos del lenguaje para expresar el sentimiento individual. Las combinaciones que ofrece el lenguaje

son limitadas y el límite radica en el sentido del mensaje. Interesa que sea entendido por el destinatario.

El lenguaje debe presentar dos requisitos, toda palabra debe tener:

1. Sentido propio aceptado por la comunidad lingüística.
2. Función semántica específica.

Ejemplo: «Los tiburones son cuadrúpedos» (la oración no tiene lógica; si bien desde la semántica es inaceptable, desde la gramática es aceptada). Sostienen Jakobson y Halle (1980) que una frase tiene sentido si se la puede someter a la prueba de la verdad. Así: «Un tiburón es cuadrúpedo». ¿Es verdad? No. Según esta teoría la oración es falsa; sin embargo, para un lógico no es falsa, sino carente de sentido.

En toda frase predicativa el predicado debe ser pertinente al sujeto según Cohen (1970). La gramática rige la asociación de las palabras de acuerdo con un valor general, pero además de la gramaticalidad el texto debe tener pertinencia semántica, es decir, que el predicado convenga al sujeto y tenga sentido. Ejemplo: «Del río brota entonces la conciencia» (p. 247). El sentido se determina por el contexto. De acuerdo con la teoría contextual o funcional de la significación, el sentido de la palabra radica en el contexto. Significado es el conjunto de combinaciones permitido a un término dado. Así, por ejemplo, a «gato» no le conviene «pensar» o «florecer», pero sí «maullar», «trepar», «morder», etc.

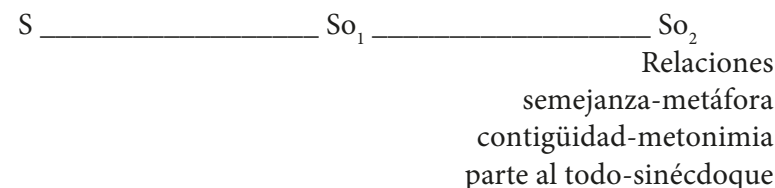
La pertinencia de un verbo se puede detectar por el sentido lingüístico que nos da la experiencia. Sin embargo, en el lenguaje poético se encuentran frases en las que los predicados no convienen al sujeto. Esto es frecuente en la poesía vanguardista y contemporánea, como en el caso de Vallejo (1980): «Gallos cancionan escarbandando en vano» (p. 96).

El lenguaje poético rompe la norma; los predicados son impertinentes, absurdos. La metáfora, por lo tanto, es una desviación del código de la lengua. En el ejemplo anterior existe una desviación de la norma si se toma en sentido literario, pero el papel de la metáfora es reducir esa desviación a través del cambio del sentido de la palabra. Por ejemplo: «El hombre es un lobo para el hombre», Hobbes (citado por Cohen, 1970, p. 112).

En sentido literal: el hombre es animal (se rechaza).

El sentido metafórico: el hombre es cruel.

Significante	Significado	Significado
	literal	metafórico



Entre el significado literal y metafórico se dan tres relaciones: de semejanza (la metáfora), de contigüidad (la metonimia), y de parte al todo (la sinécdoque). La metáfora tiene su razón semántica porque produce la desviación creada por la impertinencia. Esta violación del código de la lengua se sitúa en el plano paradigmático o de asociación de sentidos. En la metáfora hay dos tiempos: inversos y complementarios.

1. Primer tiempo, planteamiento de la desviación: impertinencia.
2. Segundo tiempo, reducción de la desviación: metáfora.

Ambos son inversos y complementarios a la vez. ¿Es posible medir la impertinencia y la desviación causados por la conveniencia? Sí, por la resistencia que opone a la desviación y encontrando el ele-

mento o elementos comunes que están implícitos en los dos significados. Ejemplo: «cola».

So ₁ cola de gente	So ₂ cola de animal
a). forma longilínea	a). forma longilínea
b). larga	b). peluda
c). abundante	c). caliente
a). Elemento común a So ₁ y So ₂ .	

En un significado pueden darse no solo componentes reales, sino metafóricos procurados por el uso reiterado de la gente. Así, en el concepto de «zorro» está implícito el de «astuto»; en el de «toro», el concepto «fuerte», etc. Se obtiene: «zorro» = animal + astuto + etc. Es el rasgo metafórico del contenido el único constituyente subjetivo del sentido que está al margen de una computadora.

En todo concepto se pueden encontrar sus componentes o unidades menores de sentido. En todo concepto utilizado en su contexto se encuentran sememas pertinentes o no al contexto. De Neruda (1982) el siguiente ejemplo: «vestido de durazno» = tela + rosado + delicado + etc. La impertinencia es parcial.

Existen otros predicados impertinentes o datos empíricos, no descomponibles y que no se pueden definir, tales como «sonido oscuro», «perfume negro», etc., verdaderos datos sensoriales a través de los cuales se llega a un signo semánticamente primitivo, verdaderos átomos semánticos que constituyen el límite del análisis semántico. Todos los otros elementos parten de ellos por ser los elementos últimos de significación; estos dan la posibilidad de tomarlos como términos de metáforas motivadas. La explicación no se logra dentro de esas palabras sino, necesariamente, fuera de ellas. Por ejemplo, si se analiza la palabra «yegua» se obtiene caballo + femenino (es posible una explicación); «negro» = color + nada (es necesario transportarse fuera de la palabra).

Frente a sinestesias, asociaciones sensoriales de los sentidos, se puede citar a Neruda (1982): «naranja enlutado» (gusto, olfato y vista):

ácido negro
oloroso
amarillo

La metáfora se explica por una asociación de sentidos; esta se da de manera subyacente en el contexto.

Tipos de impertinencia semántica

La impertinencia, según el grado de desviación, puede ser de dos tipos:

1. Cuando la relación es de interioridad entre los dos significantes existe en la metáfora una impertinencia de «primer grado». Ejemplo: «trenzas de oro».
2. Cuando la relación es de exterioridad y se basa, por lo tanto, en signos semánticamente primitivos, la impertinencia es de «segundo grado». Ejemplo: «perfume negro».

A la impertinencia limitada de uno de los elementos del significado y reductible por simple sustitución de ese elemento Cohen (1970) llama «desviación de primer grado». Para la retórica tradicional neoclásica del siglo XVIII ya existían los dos grados de la metáfora. Así a la desviación de primer grado se le llamaba metáfora «próxima» o «clara» y a la metáfora de segundo grado, metáfora «alejada» u «oscura», según la terminología de Barry y Fontanier, respectivamente.

La negatividad

En el lenguaje poético, las relaciones que existen entre significante y significado, y significados entre sí, se caracterizan por la negatividad, es decir, por la destrucción de la norma del lenguaje. El lenguaje poético utiliza procedimientos que no son del lenguaje común. La metáfora, metonimia y sinécdoque violan la norma del lenguaje. No basta violar el código del lenguaje para que haya poesía. La frase absurda, sin poesía, viola el código del lenguaje, pero existe una diferencia entre todo aquello que viola el código del lenguaje y constituye poesía y aquello que no constituye poesía. La frase poética es absurda, pero enseguida se logra una corrección que conduce a un sentido. Estructuralmente, ambas frases son semejantes en la negatividad por cuanto violan el código del lenguaje, pero en un segundo tiempo se logran diferenciar.

La construcción de la metáfora

El mecanismo de la construcción de la metáfora contempla dos tiempos inversos y complementarios:

1. Planteamiento de la desviación.
2. Reducción de la desviación.

Solo el primer tiempo es negativo y absurdo, pero esencial al poema; no es gratuito, le sirve de apoyo para llegar al significado definitivo. El segundo sentido no es exacto, es fruto de una metamorfosis. De Huidobro (1976), se cita el siguiente ejemplo:

«Me duelen los pies como ríos de piedra»
(p. 390).

S : Significante
So₁ : Planteamiento de la desviación:
piedra dura
pesada
áspera
So₂ : Reducción de la desviación:
Me duelen los pies como se golpean las piedras en
el río.

La sinestesia

Es la correspondencia apreciada entre las percepciones de los diferentes sentidos con independencia del empleo de las facultades lingüísticas y lógicas. En otras palabras, consiste en la transferencia de las palabras de un sentido a otro: del tacto al oído, del oído a la vista, etc. Para el simbolismo, estas correspondencias o transposiciones constituyen una verdadera «doctrina estética». Así, Baudelaire (1963) dice: «los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden» (p. 34). Esta correspondencia se observa más claramente en el soneto al color de las *Vocales*, de Rimbaud (citado por Le Guern, 1976): «A, negro corsé velludo, E blanca, I roja, U verde, O azul» (p. 58).

El mecanismo de la sinestesia en este soneto de Rimbaud radica en la equivalencia entre vocales y colores. Estas analogías no están fundadas en ningún elemento aprehensible por medio de un proceso deductivo. Metafóricamente una vocal puede ser calificada por una forma que evoca su grafía o por una sonoridad que recuerda su timbre. La relación de una vocal con un color no es ni lógica ni lingüística sino un hecho puramente individual y subjetivo, pues se puede dar a las vocales colores distintos del que Rimbaud les da. Según Le Guern (1978), esta relación puede considerarse un signo de la comunicación, que utiliza cada escritor para familiarizarse con

el lector. El proceso sinestésico se basa en la función emotiva del lenguaje que se centra en el destinatario o remitente.

La metáfora sinestésica tuvo su origen en una antigüedad muy remota. Entre los clásicos griegos, Homero y Esquilo usaron sinestesias. Del poeta latino Virgilio también se han podido registrar innumerables construcciones sinestésicas, al igual que sucede con Milton en la poesía inglesa del siglo XVII. El clasicismo rechazó totalmente este tipo de figuras; en el Renacimiento se prefería usar las alusiones directas, como el color de la naturaleza, y abunda en epítetos; así, Garcilaso de la Vega, en sus *Églogas* escribe «verde prado», «blanco lirio», etc. En la época barroca se usaron las referencias coloristas, pero ya no de forma directa, sino más bien alusiva. Comienza a tomar cuerpo la verdadera metáfora de color.

En el siglo XIX los románticos también hicieron uso de la metáfora de color con su gama preferida: colores opacos, rojos intensos que permiten penetrar en la subjetividad del poeta y traducirlos en figuras sinestésicas, o, como se llamarán posteriormente, «desviaciones metafóricas de segundo grado». Víctor Hugo usó sinestesias, pero como todos los románticos lo hizo de forma limitada y dentro de la esfera visual. La metáfora de color toma verdadero impulso con el movimiento simbolista a finales del siglo XIX y con los presimbolistas: Verlaine, Mallarmé y Rimbaud atribuyen colores variados a las cosas. Van contra el sentido normal de la realidad y otorgan a los objetos colores que, en la realidad, no existen: «crepúsculos blancos» o «hierba azul». Los simbolistas también acostumbraron a dar color a lo que, de por sí, no lo tiene. Por ejemplo, en Rimbaud (1976) se encuentra: «negros perfumes» o en Mallarmé (1879) «blanca agonía».

Los escritores modernos no tienen ningún problema en entremezclar o confundir totalmente los diversos sentidos, entre ellos Oscar Wilde y Marcel Proust; este último tiene una visión de todos los colores manteniéndolos erectos unos al lado de los otros en

bloques separados. Los surrealistas, entre ellos Paul Éluard, crean imágenes sinestésicas de gran alcance, llegando a sostener que los olores pueden visualizarse. Sartre (1964) habla de olores verdes y amarillos.

La elaboración de las metáforas sinestésicas estaría, en buena parte, determinada por la personalidad y experiencia del autor, su ambiente, sus lecturas, sus contactos humanos y factores similares. En el caso de Proust, de no tener curiosidad y una cultura enciclopédica, jamás habría podido crear las imágenes precisas y detalladas que pudo extraer de las diversas ciencias, de las bellas artes, de la música, del teatro y de otras esferas. De acuerdo con las diferentes investigaciones, hay que afirmar que el movimiento de las metáforas sinestésicas no es fortuito, sino que se ciñe a un modelo básico.

La metáfora sinestésica o «desviación de segundo grado» es muy violenta y pone de manifiesto una tendencia de la poesía contemporánea: su irracionalismo, que no es otra cosa que hablar de experiencias que están fuera de la comprensión del hombre.

Referencias bibliográficas

Aristóteles. (1973). *Obras*. (F. Samaranch, Trad.). Aguilar.

Baudelaire, Ch. (1963). *Correspondencias, flores del mal*. (A. Lázaro, Trad.). FAMA.

Cardenal, E. (1980). *Nueva antología poética*. Siglo XXI Editores.

Cohen, J. (1970). *Estructura del lenguaje poético*. Gredos.

Dámaso, A. (1966). *Obras completas*. Gredos.

Greimas, A. (1966). *Semántica estructural*. Gredos.

Huidobro, V. (1976). *Obras completas*. Andrés Bello.

Jakobson, R. y Halle, M. (1980). *Fundamentos del lenguaje*. Ayuso-Aloma.

Le Guern, M. (1978). *Metáfora y Metonimia*. (2.ª ed.). Cátedra, S. A.

Mallarmé, S. (1879). *Obra poética*. Colibrí Clásica.

Neruda, P. (1982). *Residencia en la Tierra*. (3.ª ed.). Bruguera, S. A.

Richards, J. (1978). *Teoría del lenguaje*. (2.ª ed.). Cambridge University Press.

Rimbaud, A. (1976). *Iluminaciones, cultura*. El mundo.

Sartre, J. P. (1964). *El ser y la nada*. Iberoamericana.

Saussure, F. (1973). *Curso de lingüística general*. (12.ª ed.). Editorial Losada, S. A.

Vallejo, C. (1980). *Obra poética completa*. Oveja Negra.

Vianu, T. (1967). *Los problemas de la metáfora*. Eudeba.

Hermann Hesse y su producción literaria

*Hay que estar orgulloso del dolor;
todo dolor es un recuerdo de nuestra condición.*

Hermann Hesse

Hermann Hesse, conocido como el «peregrino de la mañana», más que novelista y poeta es un «narrador poético». Nace en Kahl, Württemberg (Selva negra, Alemania), en 1877 y adopta la nacionalidad suiza en 1920. Es uno de los escritores más representativos de Europa en el siglo XX. Fue continuador al principio de la línea del neorromanticismo alemán e intérprete, al mismo tiempo, de los problemas de la sociedad moderna. Hesse (1985) afirma: «como escritor se me considera un «neorromántico» porque mi técnica es irrealista y porque mis obras intentan actuar sobre el alma» (p.12).

Su patética visión de Alemania constituye una tentativa por salvar lo honroso de su patria en medio del terror nazi. Durante la Primera Guerra Mundial, Hesse se dedica a ayudar a los prisioneros alemanes con material de lectura; hasta aquí su gran sensibilidad. Hijo de un pastor protestante de origen báltico, Johannes Hesse y de Marie Gundert, ingresa en 1891 en el seminario de Mulbraun para estudiar teología, abandonándolo al año siguiente.

Continúa, entonces, un período de conflictividad tras un intento de suicidio y una etapa de nomadismo en la que, aparte de sus ocupaciones preferidas, escribir y leer, trabaja en una fábrica de relojes de torre de su ciudad natal y, más tarde, como aprendiz de librero entre 1895 y 1898. A finales de año, aparece su primer libro, el poemario: *Canciones románticas*. Por aquel entonces, comienza a colaborar con artículos y críticas en un diario suizo y, posteriormente, en 1904, prepara su primera novela *Peter Camenzind*, que

obtendría éxito inmediato. En este año contrae matrimonio con María Bernoulli, con quien tendrá tres hijos, instalándose junto al lago Constanza.

Hesse es un viajero incansable: recorre Italia, Grecia, la India y otros países. En 1946 es condecorado con el premio Nobel de Literatura. Es el único de los escritores alemanes contemporáneos que alcanza la altura de Thomas Mann, sitio que será compartido, posteriormente, con Gunther Grass.

Las raíces espirituales de Hesse se encuentran en el «pietismo» religioso inculcado por sus padres, reforzado con sus experiencias en el lejano Oriente. Sus obras son, en gran parte, confesión de su interior, permanentemente influenciadas por las religiones orientales. En su edad madura intenta armonizar los valores éticos y estéticos con la sabiduría de Occidente y Oriente. Utiliza un lenguaje sencillo y musical a través del cual logra expresar los más variados matices del sentimiento.

Hesse lleva una vida en constante pugna con su yo. Sus novelas constituyen un claro reflejo de su evolución y un verdadero andamiaje de contemplación y meditación ya que pudo sustraerse del contacto con el mundo exterior y sumergirse en el aislamiento de una soledad reparadora. No es Hesse un poeta profundamente excitado como Thomas Mann; él es un hombre soñador que lleva una vida de profunda reflexión. Amante de la naturaleza, romántico y a veces sentimental, se nutre de las leyendas de su tierra natal. Siente pasión por contemplar cuadros, caminar y leer libros; admira una sola virtud en el ser humano: la obstinación al estilo de Jesús o Sócrates.

La vida de Hesse se desarrolla a partir de dos experiencias: la sensualidad y la espiritualidad. En su obra se encuentran dos tipos de hombres: el que vive a partir de una disciplinada espiritualidad y de una ascesis ética y el que crea, peregrina y vagabundea disfrutando con plenitud la vida. El poeta mismo se mueve entre este par de opuestos: espiritualidad-sensualidad, manifiesta en el impulso

originario de todo lo humano. El poeta sostiene que lo sensual espiritualiza y lo espiritual se alimenta continuamente de lo sensual. He ahí la perspectiva ideal para el conocimiento del novelista alemán.

El espíritu es, según Hesse, el principio del orden cósmico. Por medio de la capacidad cognoscitiva, que responde a la «contemplación intelectual» de los románticos, se abre paso hasta el centro de todas las contradicciones. Hesse se considera el heredero directo del pensamiento de Goethe. Alcanza los lindes de la filosofía idealista empalmándose en este campo con Thomas Mann. El mundo, para Hesse, es una mezcla de lo demoníaco y lo divino. La historia no es solo un impulsivo suceder sin sentido, sino que está estructurada por un gran sentido oculto.

La imagen del hombre no tiene solo rasgos dolorosos, sino también felices. Así, la producción literaria de Hesse contagia alegría y penetra especialmente entre aquellos que desean sustraerse de las atormentadoras impresiones del presente. La muerte de Hermann Hesse se produce en Montagnola (Ticino, Suiza) el 9 de agosto de 1962, dejando una extensa obra libertaria a la posteridad.

Producción literaria

Hermann Hesse presenta una producción literaria muy extensa que destaca, sobre todo, en la novela contemporánea. Este autor se revela como literato con *Demian*, obra publicada tras la Primera Guerra Mundial como una naturaleza creadora de gran tensión sentimental e intelectual, uniendo vaguedad y claridad, el pensamiento oriental y occidental, confrontándolos y, a la vez, integrándolos. Individualista radical, enemigo de toda uniformidad, ronda cual «lobo de la estepa» el cercado de lo burgués; esta es una de las caras de Hesse, quien se somete a las leyes de la alta forma artística y a la jerarquía de los servidores del espíritu. Le embriaga una mitología erótica arrebatada, pero, a la vez, utiliza una actitud apolínea. Aspira a una

literatura que sea un canto a la vida y que supere la actitud del europeo ansioso de morir.

La obra de Hesse, en su conjunto, se debe considerar como una «confesión», una descripción de su manera de pensar y de vivir, por ello llama a su trabajo «biografías del alma». No se trata tanto de crear historias, intrigas y tensiones, sino monólogos en los que una sola persona se contempla en sus relaciones con el mundo y el propio yo. En este sentido, la obra de Hesse ha sido desde el principio, una especie de «juego e intento» por superar y ordenar las propias experiencias y sensaciones.

Para Hesse comenzaba siempre una nueva producción literaria en el momento en que vislumbraba un personaje que, durante algún tiempo, podía constituirse en el símbolo y portador de su experiencia, de sus pensamientos, de sus problemas. En este sentido, todos sus personajes son esbozos de su yo interior, desde Hermann Lauscher, Hermann Helner, Harry Haller hasta Joseph Knecht, trasmutados en la figura mítica del yo de Hesse por su forma de servir, obedecer y protestar.

La obstinación es la virtud de todo ser humano exigida por Hesse. Supone la obediencia hacia uno mismo y la desobediencia hacia la ley humana. El espíritu gregario de los hombres exige de cada cual su adaptación y subordinación. De esta actitud surge la protesta que aparece, de manera constante, a lo largo de toda su obra contra todo lo estandarizado, la mediocridad, el consumo, el egoísmo y el lucro; contra el estado, la burguesía, la Iglesia y el sistema educativo. Plantea la rebeldía del hijo contra el padre y sus métodos de educación, el enfrentamiento de la generación más joven contra la mayor. Es evidente, pues, dónde radica la actualidad de Hesse y la importancia de su obra.

Su vasta producción literaria se inicia en sus años juveniles con un tono sentimental y esteticista que impregna sus primeros títulos: *Una hora después de media noche* (1899) y *Hermann Laus-*

cher (1901) para continuar con *Peter Camenzind* (1904) con un lenguaje y temas más personales. Esta última obra exterioriza la historia de un vagabundo en el que destaca rasgos autobiográficos y pone de manifiesto la psicología de la juventud. Se destaca el personaje del «buscador» del hombre que aquí encara la figura de un joven, hijo de campesinos, que abandona su pueblo natal para recorrer el mundo. Al final, vuelve desilusionado y se instala como bodeguero. Esta, como muchas novelas de Hesse, pertenece a la llamada «novela formativa alemana». Es de filiación netamente romántica, opone el sentimiento a la naturaleza y al mundo de la cultura y civilización urbanas calificadas como decadentes.

Otra de sus obras, *Bajo la rueda* (1906), es una crítica de autoeducación escolar en la que un distinguido estudiante es llevado a la autodestrucción. Constituye una exploración del conflictivo y huidizo mundo de la adolescencia; los dos personajes principales se presentan como contrafiguras del propio Hesse, ilustrando otro de sus temas esenciales: la antinomia entre lo angélico y lo diabólico, el bien y el mal, así como la total ambivalencia de sus tendencias eróticas, que carga la amistad masculina con un marcado sentimiento homoerótico ya presente en *Peter Camenzind* (1904). La crisis en la cual se ve envuelto Hans, el protagonista, lo llevará finalmente al suicidio.

Rosshalde (1914) se centra en la crisis matrimonial de un pintor que, tras la muerte de su hijo menor, único vínculo que lo unía aún a su mujer, opta por separarse y emprende un viaje a la India. El autor hace referencias inequívocas al viaje a Oriente que él mismo realizara en compañía de un amigo.

Gertrud (1910) exterioriza el conflicto entre arte y vida, el renunciamiento a esta última para conseguir la realización de la esfera artística (muy usual en la literatura de principios del siglo XX). Su

verdadero protagonista es un músico, pese al personaje femenino —muy desdibujado e inconsistente, como casi todos los personajes femeninos de Hesse— que da nombre al libro.

Knulp (1915) destaca la figura de un vagabundo, soñador y apátrida, que es como una metáfora de la existencia del artista y de su incapacidad para integrarse en el mundo de los valores burgueses.

Siddhartha (1922) es una novela de carácter lírico, basada en las primeras épocas de la vida de Buda; retoma gran variedad de mitos indios. El protagonista, hijo de Brahman, intenta diversas vías de búsqueda personal: ascetismo, riqueza, amor y placeres.

Demian (1923) es una novela de mayor complejidad estructural que las anteriores. Esta obra inicia una nueva etapa en el quehacer literario de Hesse, al articularse sobre una generosa trama simbólico-religiosa en la que la realidad se mezcla con el mito del hijo prodigo, de la madre primigenia, de la divinidad gnóstica, etc. Esta obra es la anunciadora de los postulados fundamentales del existencialismo de Sartre y Camus: el absurdo, la angustia, la libertad.

Demian retrata el desconcierto de la juventud después de vivir la Primera Guerra Mundial. Es la historia de un joven en busca de su destino que existe parcialmente en sueños y se constituye en el *alter ego* del problematizado joven Emil Sinclair. A través de esta novela, la fama de su autor se extendió por Europa. En esta obra, sus biografías del alma empiezan a ganar profundidad y sutiliza. Se refuerza el interés en la problemática de Jung acerca de la introversión y extroversión del ser humano, la inconsciencia colectiva y el idealismo; la dualidad de la naturaleza humana se mantiene como permanente preocupación de Hesse.

En los años precedentes a la aparición de *El lobo estepario* (1927), Hesse publica *En el balneario* (1925), una especie de autoa-

nálisis realizado durante una cura en un balneario de Baden. *Libro de estampa* (1926) comprende una serie de descripciones y recuerdos de viaje.

Narciso y Goldmundo (1930) está ambientada en un escenario medieval en el cual el joven Narciso aconseja a su amigo y discípulo *Goldmundo*, personaje vital e imaginativo, que no se quede en el convento y siga su verdadera vocación.

El juego de abalorios (1943), obra también llamada *El juego de las perlas de cristal*, es la novela que permite a Hesse, el acceso al premio Nobel. Utiliza un lenguaje altamente especializado. Sintetiza la utopía de una clase de hombres espirituales dedicados a la contemplación. Supone la tentativa de configurar una imagen del mundo cuyo centro sea una vida regida por el espíritu.

En la provincia de Castalia, que recuerda la provincia pedagógica de *Wilhelm Meister* de Goethe, los personajes, perfectamente ubicados dentro de la jerarquía, llevan una vida dedicada a la música, las matemáticas, la filosofía y la meditación, centrada en el llamado «juego de abalorios». Según su autor, funciona a partir de todos los contenidos y valores de la cultura con los cuales se juega de la misma manera que un pintor juega con los colores de su paleta.

Entre sus publicaciones últimas figuran *Poesías* (1942), *Berthold* (1945), ensayos sobre política titulados, *Guerra y paz* (1946), *Prosa tardía* (1951) y, póstumamente, *Correspondencia* (1973) y (1979).

La obra literaria de Herman Hesse presenta claros rasgos autobiográficos. Se comprueba que hay un desdoblamiento de sí mismo en los personajes de sus obras. Es la narración de alguno de sus viajes o experiencias personales; constituye la descripción de aquellas preferencias o rechazos concebidos o sentidos por el mismo au-

tor. Leer sus obras permite al lector adentrarse en la personalidad del autor a modo de autorretrato.

Géneros literarios

Hermann Hesse aborda, a lo largo de su carrera literaria, diferentes géneros: poesía, ensayo y con mayor despliegue, la novela. En el género lírico se registra una obra publicada con el nombre de *Canciones románticas* (1898) y otra intitulada *Poesías* (1942). En el ensayo, además de piezas breves, destaca *Guerra y paz* (1946) por su fundamentación estrictamente de carácter político. Dentro de la narrativa cultiva la llamada «novela lírica», prosa poética y musical de evocación idílica como los *Relatos de aquende* (1907), *Vecinos* (1908) y *Rodeos* (1912). Luego continuarán todas sus novelas, menores y mayores que hicieron del escritor Hesse un extraordinario novelista que alcanzó — pese a su excesiva sencillez — altos premios del mundo literario.

Hesse y su tendencia literaria

Mucho se ha comentado sobre los intentos de circunscribir a Hermann Hesse tanto en la tradición romántica como en la existencialista. En el primer caso se le identifica con el «idealismo mágico» de Novalis y, en el segundo, con Sartre e incluso con Camus. Frente a estas tentativas de encasillamiento, los críticos insisten en que hay un solo «ismo» en el que cabe colocar a Hesse: el individualismo o inconformismo, posturas vitales desencadenantes de su producción.

Antes que determinar posibles identidades de orden histórico-literario, conviene rastrear las constantes que surgen en su obra. Quizás la tendencia más difundida es aquella que se inclina por la autobiografía presente desde sus primeros textos. La turbulenta ex-

perencia de Hesse como adolescente en el seminario de Maulbraun ha quedado reflejada en la recreación literaria de novelas como *Bajo la rueda* (1906) y de forma menos naturalista, en *Demian* y en *Narciso y Goldmundo*. Con razón se ha escrito que todas las obras del novelista son, en suma, fragmentos de un gran autorretrato.

Con Thomas Mann, Hermann Hesse se mueve desde la tradición realista —que se concreta en los pequeños detalles del mundo exterior— hasta la línea impresionista, corriente que evoca un modo o estado de la mente. Pone énfasis en la impresión causada por un objeto y su observador. Es un tipo de ficción que remite, más que a una problemática vital, a un estilo de vida.

La narrativa germánica, no especialmente adscrita a la corriente llamada «la nueva objetividad» (años 1930), continúa y aumenta su actividad en la época de entreguerras. Se destacan, en esta época, los hermanos Mann (Thomas y Heinrich) y Hermann Hesse, entre otros.

El lobo estepario

Novela escrita cuando el autor cumplía 50 años y que coincide con el primer estudio biográfico importante sobre Hesse, realizado por su amigo, Hugo Ball (1927). Es esta una de sus novelas más creativas. El conflicto de la obra radica en la aceptación de la burguesía y su instintiva rebelión. Describe una comunidad fantasmagórica de intelectuales al modo de Occidente que son, a la vez, místicos. Recoge en esta obra la experiencia de toda su vida; es una novela que señala una época crucial en la mentalidad y conducta humana. «El lobo de las estepas» es la corporización del hombre arrastrado y zarandeado por su propio yo, desconocido por él mismo. Es esta la novela más desenfadada de Hesse, llena de angustia, histeria y deslumbrantes sofismas, que hacen del héroe, Harry Haller, un juego de los espíritus irredentos de lo profundo y de una sensualidad no sublimada, no espiritualizada.

Considerando que la doctrina de Hesse se sustenta en el sometimiento de la bestia al propio yo, intenta apresar al enemigo interno y desenmascarar sus fuerzas impulsivas. En el «teatro mágico» aparece el héroe angustiado por su propio yo con relación a la psiquiatría, el psicoanálisis y el misterioso y oculto placer sexual. En esta obra se busca el esclarecimiento del lado tenebroso de la naturaleza humana.

Visión argumental

En *El lobo estepario* (1927) destaca el tema de la burguesía y de su permanente rebelión hacia ella expresada por el propio autor:

Porque esto es lo que yo más odiaba, detestaba y maldecía principalmente en mi fuero interno: esta autosatisfacción, esta salud y comodidad, este cuidado optimismo del burgués, esta bien alimentada y próspera disciplina de todo lo mediocre, normal y corriente. (Herman Hesse, 1967, p. 29)

Harry Haller, personaje maduro, cercano ya a los cincuenta años, habita en tierras basilesas en completa soledad. Alquila una pequeña habitación y apenas establece contacto con la dueña y su sobrino. Gusta mucho de la lectura y de la buena música; el vino y el tabaco son sus compañeros permanentes. Huraño, solitario, desconfiado —un verdadero misántropo— pretende ser «el lobo de las estepas», una acertada definición de su personalidad que comprende las naturalezas humana y lobuna.

Lucha insistentemente por no contaminarse con el tipo de vida de la gente común. Rechaza los conformismos sociales y las demandas del mundo del consumo sumido en un universo de lecturas, meditación y aislamiento. Haller constituye «la neurosis de aquella generación a la que él pertenece, enfermedad de la cual no

son atacadas solo las personas débiles e inferiores sino, precisamente, las fuertes, las espirituales, las de más talento» (Hesse, 1967, p. 25). Su vida transcurre en esta simple rutina, en la misma lucha, hasta que un día encuentra a su profesor de juventud, quien le invita a cenar con su esposa. Haller acepta, dudoso siempre de encontrar la posibilidad de fraternizar con otro ser humano, cosa que en efecto sucede. Se ratifica, entonces, en su intento de individualidad y asilamiento. Desorientado, llega a un bar y allí conoce a una muchacha que muestra interés por él y lo saca del mundo en el que está sumergido. Sin embargo, hay una lucha interna por retirarse o mantenerse a su lado; Armanda, con astucia le convence de que se adentre en su ambiente. Placeres de todo tipo le son propuestos hasta el punto de llegar a necesitar la presencia y los encantos de una mujer.

La obra concluye en largas páginas de gran simbolismo en que se presenta a Harry inmerso en el universo de un gran teatro mágico. Advierte la escena de amor entre Pablo y su amiga Armanda, a quien introduce un cuchillo en el pecho. Petrificado, contempla el cuerpo inmóvil. Luego, quiere marcharse y ve a Pablo sonreír ante la muerte. El tribunal, sin embargo, ajusticiará a Harry. La obra concluye dejando entrever el desdoblamiento de la realidad de Harry, en Pablo como hombre y como lobo y, lateralmente, aquella del mundo del teatro con la cual es posible iniciar cualquier juego.

La secuencia narrativa

Externamente, esta novela no cuenta con capítulos que enmarquen su desarrollo narrativo; propone una diferente concepción tanto a nivel formal como significativa, a tono con las circunstancias espacio-temporales de la obra. *El lobo estepario* contiene algunas partes que, si bien mantienen el enlace lógico en cuanto a la trama secuencial, rebasan la organización sistemática de la obra narrativa. Se ini-

cia el libro con una introducción que, a manera de prólogo, informa al lector sobre aquello que ha de desarrollarse posteriormente. Un narrador en tercera persona, conocedor de la mente humana, entrega una primera información sobre el personaje protagónico, recurriendo siempre a una proyección temporal en pretérito imperfecto.

La segunda parte de la obra se intitula *Anotaciones de Harry Haller. Solo para locos*. Esta asume un giro totalmente diferente. Es el protagonista quien se convierte en narrador de su propia vida, de sus horas en medio de ese mundo paradisíaco en soledad, presentada a través de largas descripciones.

La tercera parte, *Tractac del lobo estepario. No para cualquiera*, permite al lector adentrarse aún más al universo tan especial en el que vive sumido Harry Haller. Un narrador omnisciente presenta una visión completa del «lobo de la estepa»:

Nos despedimos de Harry. O le dejamos seguir solo su camino. Si ya estuviese con los inmortales, si ya hubiera llegado allí donde su penosa marcha parece apuntar, ¡cómo miraría asombrado este ir y venir, este fiero e irresoluto zigzag de su ruta, ¡cómo sonreiría a este lobo estepario, animándolo, censurándolo, con lástima y complacencia! (Hesse, 1967, p. 92)

Siguen las anotaciones de Harry Haller. Solo para locos es el título de la cuarta parte, donde el protagonista asume nuevamente el desarrollo de la narración; incorpora un fragmento poético para destacar aún más su condición de hombre-lobo. Se observa ya una declinación del lobo y una apertura o superación del hombre cuando accede a compartir su tiempo con el profesor y con Armanda, la chica del bar, lo que supone la apertura al mundo de la convivencia humana.

Herman Hesse a través de la óptica crítica

Ball (1927) es considerado uno de los mejores críticos sobre Hesse. Logra interpretar la obra escrita del autor alemán, así como entender su personalidad polifacética. Habla sobre una acusada bipolaridad que aparece como el fundamento del carácter esquizoide del «lobo estepario». Collin (1956) coloca a Hesse al nivel de Sartre y Camus, pues los personajes de sus novelas constituyeron los paradigmas del hombre desplazado. Benjamin (2003) destacó una vena norteamericana debido a sus enlaces comunes: el amor a la naturaleza, el puritanismo protestante, el culto a la independencia y libertad, las orientaciones filosóficas orientales, el alejamiento de los conceptos de clase, etc., con vistas a profundizar en el conocimiento del ser humano.

Hesse se interroga acerca de las verdades fundamentales y de su lugar en el mundo. En su obra deja traslucir su espíritu rebelde y su dimensión cultural, social y de esperanza de la época. Estas características de su narrativa le han hecho trascender y vincularse con las jóvenes generaciones de nuestra época.

Referencias bibliográficas

Ball, H. (1927). *Die Flucht aus der Zeit*. München: Duncker & Humbolt.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductividad Técnica*. (A. Weikert, Trad.). Itaca.

Collin, W. (1956). *Outsider*. Cambridge Massachussets: The Riverside Press.

Hesse, H. (1967). *El lobo estepario*. Alianza Editorial.

___ (1985). *Obstinación, escritos autobiográficos*. Alianza Editorial.

14 novelas claves de la literatura ecuatoriana, Antonio Sacoto

*No te rindas que la vida es eso, continuar el viaje,
perseguir tus sueños, destrabar el tiempo,
correr los escombros y destapar el cielo.*

Mario Benedetti

Novela viene del término italiano *novella* que significa noticia, novedad, crónica. El término adquiere una nueva connotación de carácter literario con Cervantes en el s. XVII. Iniciase así la novela moderna, género que se ha identificado a sí mismo y a su historia con la crítica. El Quijote es una obra animada por el principio contrario: la ironía, ruptura de la correspondencia que subraya la distancia entre lo real y lo ideal.

Con Cervantes se inicia la crítica de los absolutos: comienza pues, la libertad. En este marco, el hombre se presenta como ser complejo, habitado por fantasmas, acosado por apetitos, perseguido por el deseo. Cada hombre es un ser singular y cada hombre se parece a todos los hombres. Cada ser humano es único y, a la vez, es muchos hombres que él no conoce. El yo es plural y, desde esta perspectiva, Sacoto permite descubrir y redescubrir esa pluralidad y las posibilidades ilimitadas del novelista ecuatoriano en su obra titulada *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*, segunda edición (1992). En ella, el autor se sumerge en la selva enmarañada de la novela ecuatoriana abarcando un trayecto amplio que comprende desde 1863, con *La emancipada* de Miguel Riofrío, hasta 1979, con *Porqué se fueron las garzas* de Gustavo Alfredo Jácome. Realiza un abordaje detenido, conciso y profundo de aquellas novelas que,

de acuerdo con su visión crítica, constituyen un pilar fundamental en el andamiaje de la narrativa ecuatoriana: *La emancipada*, *Cumandá*, *A la Costa*, *Vida del ahorcado*, *Don Goyo*, *Los Sangurimas*, *Huasipungo*, *Juyungo*, *El éxodo de Yangana*, *El chulla Romero y Flores*, *Siete lunas y siete serpientes*, *Entre Marx y una mujer desnuda*, *Polvo y ceniza*, y *Porqué se fueron las garzas*.

Ha transcurrido más de un siglo en el que se ha producido el género de la novela, comprendida esta como un testimonio directo de la realidad social y, por lo tanto, de la expresión de un mundo extremadamente violento que condiciona los procedimientos de nuestra narrativa. En ella, según Araujo (1980) el autor tiene algo de hombre-orquesta: es sociólogo e historiador, panfletista y fotógrafo, caricaturista, pensador y, por supuesto, poeta. Alberga furia, elemental reacción moral contra la realidad que se revela en la risa devastadora de Palacio, en las imprecaciones de Icaza o en las voces desgarradoramente violentas del grupo de Guayaquil.

Sacoto es el primero o uno de los primeros representantes de una crítica renovada y verdadera en el mundo de nuestra literatura. Ha escrito intensamente y sus artículos se recogen en nuestras escasas revistas literarias y, sobre todo, en las numerosas de las universidades extranjeras, especialmente en las de Nueva York, en dos de las cuales ha sido profesor de literatura ecuatoriana y latinoamericana por largos años. Además, Sacoto es autor de algunos libros de crítica literaria que se constituyen en consulta obligada para todos quienes intentan adentrarse en la amplia panorámica de la literatura ecuatoriana: *La novela ecuatoriana de 1970 al 2000*, *El indio en el ensayo de la América española*, *El ensayo hispanoamericano del siglo XIX*, *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*, etc.

En Sacoto se cumple lo que Kayser (1961) sostiene: «ser un crítico con sensibilidad, receptibilidad y comprensión» (p.13). Esto es superado por Sacoto porque posee un conocimiento sistemático de la literatura tanto nacional como universal. De ahí se explica la

posibilidad de aplicación de cualquier método de análisis supeditado a la problemática y a diferentes perspectivas de cada obra y de cada autor.

¿Cuál es el proceso de selección o ejes determinantes que aprovecha Sacoto en su trabajo, a fin de poder establecer las 14 novelas claves de nuestra literatura? Con sólida fundamentación, el autor sostiene cuatro premisas clave:

1. El valor histórico en el desarrollo de la novela.
2. El valor testimonial en la novela.
3. El proceso sociológico de la novela supeditado al literario.
4. La forma y estructuración de la obra.

Esta perspectiva está sujeta a coincidencias y discrepancias, puesto que cada crítico e incluso cada lector, tiene sus propias preferencias. Por lo tanto, es inevitable que existan puntos de vista que se compartan y otros que difieran en torno al esquema establecido por el autor de *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*.

La emancipada

El valor que se destaca en *La emancipada* de Miguel Riofrío (1992) es su carácter de precursora de la reivindicación de los derechos de la mujer que permanecieron relegados durante mucho tiempo en el país. Su personaje protagonista, Rosaura, es el ícono de la rebeldía que rompe los esquemas de la sociedad de la época e intenta superar la postergación de la mujer ecuatoriana. Constituye un alegato ferviente en favor de sus derechos. Con *La emancipada* el Ecuador se adscribe al concierto de la narrativa latinoamericana de la época y rompe con el criterio de que el despliegue de la novela se da con la aparición de *Cumandá* veinte años después. Es aquí donde radica su valor.

Cumandá

En la Historia de la literatura ecuatoriana era usual citar a *Cumandá*, de Juan León Mera (1984), como la primera novela de nuestro país. *Cumandá* expone la problemática de una raza y ahí radica su valor documental intrínseco al reseñar la sublevación indígena en Chimborazo (1871) debido a la presión del blanco sobre el indio manifestada en los obrajes. Se constituye, así, como iniciadora de la novela indianista y abanderada del romanticismo de la época, sin embargo, carece de mayores logros en el plano literario. Cueva (1981) sostiene que esta obra literariamente es una tentativa sin mañana.

A la Costa

En virtud de los valores que presenta, tanto históricos, testimoniales como sociológicos y literarios, *A la Costa*, de Luis A. Martínez (1988), ocupa por derecho propio un puesto señero en la narrativa ecuatoriana como lo sostiene tan acertadamente Sacoto. Según Adoum (2000), es la primera expresión de la voluntad de ver y explicarse el país. Es la obra que abre la perspectiva del realismo de los años 30 del siglo XX. Presenta un contrapunto entre liberalismo y conservadorismo, y entre Sierra y Costa, lo que imprime vitalidad a la obra. Las descripciones se enmarcan en la hostilidad y agresividad de la denuncia, y su manejo técnico constituye un avance para la época, sobre todo, por el uso del narrador o punto de vista.

Vida del ahorcado

En la línea del realismo, pero esta vez en una modalidad diferente, en la del realismo abierto, se inserta Pablo Palacio quien construye «otra realidad» (Donoso, 1985) que proviene de lo «real», no como reflejo ni sustitución, sino como artificio; es una construcción hu-

mana de las palabras. *Vida del ahorcado* es conocida como una novela subjetiva y es la primera aproximación a la novela moderna.

Palacio (1964) siente que la realidad debe ser desacreditada. La fragmentación de su narrativa responde en gran parte a que él mismo es un ser fraccionado desde su origen, así como lo es la sociedad. Desequilibrio, inestabilidad, locura, angustia existencial son las claves de la novela. La concepción de la obra, de sus personajes, y el valor simbólico del «cubo» hacen de *Vida del ahorcado*, una obra superior.

Don Goyo

Demetrio Aguilera Malta (2000) y su obra *Don Goyo*, novela de corte épico, constituye un anticipo de *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra y las dos, a su vez, del realismo mágico latinoamericano. Alegría (1979) sostiene que son un claro antecedente de la novela garcíamarquiana por dar forma a una realidad en la que la tendencia mítica, lo hiperbólico, lo cómico y lo extraordinario juegan un papel fundamental.

Don Goyo se centra en la tradición y en la novedad. Sintetiza el pasado y el mito. La perspectiva temporal no logra un avance por los permanentes retrocesos que se impregnan de un ambiente mágico: la vida y la muerte, con sus apariciones y desapariciones. El autor maneja una técnica invertida en cuanto a la perspectiva temporal: inicia por el final, creando un antecedente de la novela moderna ecuatoriana.

Los Sangurimas

En *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra (1934), se incorpora el mundo mágico y primitivo del montubio a la narrativa ecuatoriana. El éxito de la novela radica en que muestra en la ficción lo que nues-

tra cultura es en la realidad. El destino de la sociedad se pretende ubicar entre el mito y la historia, de ahí lo creíble y no creíble que da lugar a lo que Paz (2003) llamara la «otredad». Así, surge como la «otra voz», esto es, la voz del «yo» o la interioridad; luego, la voz de los demás y finalmente, la conciencia de la finitud, el elemento mágico de la novela que comprende múltiples puntos de vista y niveles narrativos diversos; en esta maraña es donde radica lo mítico y lo primitivo, logrando un nivel estético de notable desarrollo.

Huasipungo

Con *Huasipungo* de Jorge Icaza (1983) se instaura desde la Sierra la etapa del realismo social que, según Lukács (1976), es la reproducción poética de la realidad, denominada, en este caso, indigenismo. Esta novela recoge dos de los determinantes establecidos por Sacoto: el valor testimonial y, sobre todo, el abordaje sociológico centrado en el problema de una estructura social injusta que favorece con sus prejuicios y resortes legales a los fuertes y sojuzga a los humildes. La mujer indígena se presenta como víctima permanente y ocupa el nivel más bajo del estrato social.

El valor literario es muy restringido, ya que se han planteado varios reparos con relación a su estructura, estilo, caracterización de personajes, etc., Adoum (2000) señala que se puede considerar a *Huasipungo* solamente como un documento sociológico.

Juyungo

Siguiendo en la misma línea del indigenismo se halla Adalberto Ortiz (1976) con *Juyungo*, quien va de la mano del grupo de Guayaquil. Encuentra camino abierto por *Los que se van* de Gallegos Lara, Gil Gilbert y Aguilera Malta (1930). Su temática se centra en la negritud y aprovecha algunos elementos míticos: origen oscuro,

fuerza física, conciencia de fatalismo, muerte heroica, etc. Su gran valor radica en la trilogía: lenguaje, poesía y mito que confluyen en permanente explosión metafórica.

El éxodo de Yangana

El éxodo de Yangana, de Ángel Felicísimo Rojas (1983), es una de las grandes novelas ecuatorianas y, por ende, clave en nuestra narrativa. Tanto su temática como la caracterización de personajes son relevantes, pero sobre todo destaca su andamiaje o construcción estructural. Esta se halla integrada por tres partes sustanciales; cada una de ellas se encuentra precedida o seguida por un preludio, interludio o postludio.

La adecuada utilización de la lengua y de recursos literarios permite una fácil lectura y una profunda recreación estética. Entre estos últimos, sobresale la reiteración *viene* o *vienen* con la que presenta a los personajes importantes de la obra, imprimiéndole su característico tono solemne.

El chulla Romero y Flores

En *El chulla Romero y Flores*, de Jorge Icaza (1989), sobresale la búsqueda de identidad del individuo de un país en general, Ecuador, y de una región en particular, Quito. Se pretende disimular o soterrar la herencia india materna y destacar la sangre española para lograr el ascenso social y económico. El protagonista es el abanderado del oportunismo, práctica tan acentuada entre los ecuatorianos.

Es la obra más lograda de Icaza por los méritos temáticos y formales; entre estos últimos resaltan: la ruptura lineal de la estructura por medio de acercamientos y retrocesos permanentes, el uso de vasos comunicantes, la incorporación de elementos mágicos-realistas, etc. Se trata de una novela de técnicas modernas que conlleva la máxima preocupación artística en su elaboración.

Siete lunas y siete serpientes

Cierra el ciclo de la narrativa montubia y el trayecto del realismo maravilloso presente en *Siete lunas y siete serpientes*, de Demetrio Aguilera Malta (1970). El éxito de esta obra radica en la incorporación de modernas técnicas narrativas. La consustanciación de lo real con lo mítico procura un ambiente mágico a la obra, cuyo registro alegórico es constante. La perspectiva en zigzag es permanente y la categoría temporal es elástica, un tiempo sin tiempo que confiere especial categoría a la obra ficcional. De ahí su incorporación entre las 14 novelas claves de nuestra literatura, según Antonio Sacoto.

Entre Marx y una mujer desnuda

Uno de los textos más destacados de nuestra literatura nacional es, sin lugar a dudas, *Entre Marx y una mujer desnuda*, de Jorge Enrique Adoum (1987). Constituye el hito determinante de la novela contemporánea ecuatoriana por su estructura narrativa de estilo arquitectónico. Esta novela asume una forma nueva que se deslinda de la forma usual de novelar. Collages literarios, paráfrasis, enumeraciones indebidas hacen este texto muy particular, impidiendo asumirlo como modelo literario. El hecho de que el lector se vuelva cómplice o parte sustancial de la novela, constituye el primer justificativo para integrarla en el plano mayor de nuestra narrativa.

Adoum y Eco permiten que el lector complete los textos abiertos, les otorgue significado y se produzca una lectura dialéctica. El autor conjuga lo estructural con el desborde temático hasta alcanzar los niveles de denuncia de carácter social y político. Con esta novela el autor entra en el concierto internacional narrativo, ubicándose cerca de Cortázar, Palacio o Carpentier. Logra, además, configurar una teoría de la creación literaria que se convierte en una fuente indispensable de apoyo para todos quienes están inmersos en el campo literario.

Sacoto (1992) denomina a esta obra «carnaval» o «festín literario», mereciendo una lectura hedonista, pero muy aguda. IncurSIONa en todos los desplazamientos del texto: testimonios, cartas, avisos, periódicos, acrósticos, epígrafes, narraciones caprichosas, formas romboides, uso de paréntesis, etc.

Finalmente, las alusiones de tipo político impregnan la obra de un cariz realista, sin dejar de matizarla con grandes dosis de fina ironía, permitiendo que la literatura ecuatoriana cuente con una obra de óptima calidad.

Polvo y ceniza

Polvo y ceniza, de Eliécer Cárdenas (1993), es una obra cuyo *leit motive* es la frontal denuncia social; refleja la manera cómo el autor pretende exteriorizar las diferencias sociales existentes. Conviven en la obra leyenda y ficción, mito y realidad. De alguna manera, el autor pretende poner de manifiesto la relación del mito con la realidad latinoamericana y la desmitificación de figuras políticas, como ya lo reflejara Juan Rulfo, en su momento, en *Pedro Páramo*, o en la novela ecuatoriana, Velasco o Veintimilla de Vera y Dávila Vázquez, respectivamente.

Es necesario destacar —como lo hace tan acertadamente Sacoto— el valor estructural y temático de esta obra de nuestra literatura. El monólogo interior del protagonista se confunde con los planos reales y evocados. Las superposiciones que recuerdan las formas cinéticas, *close ups*, acercamientos y anticipaciones son frecuentes, especialmente en torno al protagonista. Alusiones históricas a Eloy Alfaro, al poeta azuayo coronado, Remigio Crespo Toral, a la matanza de los trabajadores (15 de noviembre 1922), además de las de tipo literario, al nombrar a Pablo Palacio y su obra *Un hombre muerto a puntapiés*, son componentes importantes de la novela.

Porqué se fueron las garzas

El neindigenismo llega con Gustavo Alfredo Jácome (1979) a través de su obra *Porqué se fueron las garzas*. Los temas del indio y de la denuncia social siguen en pie y la diferencia con las anteriores radicarán en las formas narrativas y el abordaje temático en sí. Técnicas como el monólogo interior, la multiplicidad de puntos de vista, el uso de recursos cinéticos, la renovación del lenguaje por medio de quichuismos o neologismos, etc. otorgan a la novela un lugar especial en la narrativa.

En esta novela se observa cierta dispersión de capítulos que pudieran ser eliminados sin alterar la secuencia narrativa (*José Farinango y la monja*, por ej.), recordando el caso del *Curioso impertinente* en el Quijote. Esta obra anticipa temáticamente el gran problema social de los años 80 y 90 del siglo XX en nuestro país: el éxodo migratorio a Estados Unidos, el desarraigo y la falta de identidad del habitante ecuatoriano que se pregunta, conjuntamente, con el personaje Andrés Tupatauchi, ¿quién soy?, ¿de quién vengo?

En conclusión, si bien Antonio Sacoto considera con profundos y esclarecedores razonamientos las ya 14 novelas analizadas como las fundamentales de la narrativa ecuatoriana de las dos últimas décadas, se debería incluir otras tres que merecen figurar en el canon literario nacional: *Nuestro Pan*, de Enrique Gil Gilbert (1942), *Las cruces sobre el agua*, de Joaquín Gallegos Lara (1946), y *María Joaquina en la vida y en la muerte*, de Jorge Dávila Vázquez (1976).

Nuestro pan

Gil Gilbert (1942) ocupa el segundo lugar en el concurso *Farar and Reinhardt* con la novela *Nuestro pan* en el que triunfa *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría (1979); de por sí admite ya un valor sustancial pese a algunos reparos enunciados. Se ha de considerar

esta obra como fundamental en el desarrollo de nuestra literatura, sobre todo por la denuncia y protesta que nutre la obra de Gil Gilbert y por la intención política que pareja a su actitud militante.

El autor expresa su aguda sensibilidad para captar el drama humano y su extraordinario conocimiento sobre la problemática montubia. Además, armoniza y entrelaza hábilmente los hechos históricos con el mundo novelesco. A pesar de cuestionarse la falta de unidad de la obra, este libro —conocido como la «epopeya del arroz»— ocupa un lugar importante en la narrativa ecuatoriana de los años 30 del siglo XX; por tanto, no puede dejar de considerarse como una de las novelas señeras de nuestra literatura.

Las cruces sobre el agua

La novela *Las cruces sobre el agua*, de Joaquín Gallegos Lara (1946), fue escrita en memoria de la Sociedad de Panaderos de Guayaquil, cuyos hombres vertieron su sangre por un nuevo Ecuador el 15 de noviembre de 1922. Es una novela de denuncia; por este motivo, y por la acertada utilización de recursos literarios, debe considerarse como una de las grandes novelas de América Latina. Es esta una obra de corte lineal y espacio cerrado que destaca un marcado simbolismo entre la vida y la muerte por medio del contrapunto río-tierra. Alfredo Baldeón encarna el «nosotros popular» frente al «ellos institucional» representado por el ejército que, tras consumir la masacre, permite que las cruces negras se yergan sobre el agua.

María Joaquina en la vida y en la muerte

María Joaquina en la vida y en la muerte, de Jorge Dávila Vásquez (1976), se constituye en una novela relevante de nuestro quehacer literario. Se justifica por la recreación de personajes históricos, por las innovaciones lingüísticas y por la utilización de modernas técnicas narrativas. El uso del monólogo interior, fluir de la conciencia,

imágenes superpuestas y montajes frecuentes de estilo cinematográfico —con aprovechamiento de la categoría temporal por medio de avances y retrocesos— permiten mayor agilidad al corpus narrativo. Además, incursiona en las posibilidades de un tiempo subjetivo y de una perspectiva o punto de vista múltiple. Anticipaciones, reminiscencias, datos escondidos hiperbáticos y elípticos son otros recursos hábilmente utilizados.

El estilo de la novela es barroco y mantiene un cuidado lenguaje, que linda con lo poético por nutrirse de imágenes y símbolos dentro de una perspectiva musical permanente. Esta novela refleja una profunda sátira hacia la clase social dominante de la época, la aristocracia criolla; por todo ello, se erige como una novela de consideración en nuestro concierto narrativo.

Referencias bibliográficas

Adoum, J. (2000). *Ecuador: Señas particulares*. Eskeletra.

___ (1987). *Entre Marx y una mujer desnuda*. El Conejo.

Aguilera, D. (1970). *Siete lunas y siete serpientes*. Fondo de Cultura Económica.

_____ (2000). *Don Goyo*. (Vol. 155). Libresa.

Alegría, C. (1979). *El mundo es ancho y ajeno*. Ercilla.

Araujo, D. (1980). *Para una lectura del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Centro Virtual Cervantes.

Cárdenas, E. (1993). *Polvo y ceniza*. (Vol. 88). Libresa.

Cueva, A. (1981). *Entre la ira y la esperanza*. Cámara Ecuatoriana del Libro.

Dávila, J. (1976). *María Joaquina en la vida y en la muerte*. (Vol. 107). Libresa.

De la Cuadra, J. (1934). *Los Sangurimas*. (Vol. 52). Libresa.

Donoso, M. (1985). *Realismo abierto: Los grandes de la década de los 30*. El Conejo.

Gallegos, J. (1946). *Las cruces sobre el agua*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Gil Gilbert, E. (1942). *Nuestro Pan*. (Vol. 54). Libresa.

Icaza, J. (1983). *Huasipungo*. (3.ª ed.; Vol. 5). Libresa.

_____ (1989). *El chulla Romero y Flores*. (2.ª ed.; Vol. 1). Libresa.

Jácome, G. (1979). *Porqué se fueron las garzas*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Kayser, W. (1961). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos.

Lukács, G. (1976). *La novela histórica*. Casa del libro.

Martínez, L. (1988). *A la Costa*. (Vol. 2). Ediciones Ecuador. Libresa.

Mera, J. (1984). *Cumandá*. (Vol. 6). Ediciones Ecuador. Libresa.

Ortiz, A. (1976). *Juyungo*. Seix Barral.

Palacio, P. (1964). *Obras completas*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. (3.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.

Riofrío, M. (1992). *La emancipada*. (Vol. 77). Libresa.

Rojas, A. (1983). *El éxodo de Yangana*. (Vol. 4). Libresa.

Sacoto, A. (1992). *14 novelas claves de la literatura ecuatoriana*. (2.ª ed.). Departamento de Difusión Cultural de la Universidad de Cuenca.

La nueva novela: Entre Marx y una mujer desnuda, Jorge Enrique Adoum

*Llenaba páginas del cuaderno con tu nombre, sin separaciones,
sin puntos, para que no sea como una pared de ladrillos
ni como un grupo de columnas, sino para siempre como un río.*

Jorge Enrique Adoum

La novela es producto de la conciencia moderna. Su aparición, entre los siglos XVI y XVII, se enlaza con la transición de un orden feudal del mundo a un orden basado en las relaciones sociales entre individuos. Con este retroceso en la historia, se observa que la novela del siglo XX no solo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una nueva dimensión metafísica. Soledad, absurdo, muerte, esperanza, desesperación son, entre otros, los temas permanentes de la gran literatura. Es evidente que ha sido necesaria una crisis general de la civilización para que la novela adquiriera extraordinaria vigencia. La novela contemporánea, por ser la novela del hombre en crisis, es el género que reproduce los grandes y pequeños problemas del hombre y ha adquirido un profundo nivel filosófico y cognoscitivo. Cabe aquí preguntarse con Ernesto Sábato si se debe hablar de una «crisis de la novela» o de una «novela de la crisis». Según el escritor argentino, esta última es la opción adecuada, en virtud de que:

el arte de nuestro tiempo, ese arte tenso y desgarrado, nace invariablemente de nuestro desajuste, de nuestra ansiedad y de nuestro descontento. Una especie de intento de reconciliación con el universo de esa raza de frágiles, inquietas y anhelantes criaturas que son los seres humanos. (Sábato, 1978, p. 468)

La narrativa actual se caracteriza por su tratamiento poético. El enfoque de la realidad es diferente y la multiplicidad de técnicas que emplea permiten que la novela moderna tome un nuevo giro dentro de la narrativa. Si se pregunta ¿por qué? se repara en que durante los últimos sesenta o setenta años, la imagen del mundo se ha vuelto totalmente inquietante y, por ende, ha provocado un resultado diferente en el arte de novelar. La diferencia radicará en el maquinismo, como señala Amorós (1976):

Las computadoras y cerebros electrónicos. La «Rebelión de las Masas». Unos americanos en la luna. Fidel Castro en Cuba. La bomba atómica. La persecución de los judíos. Dos guerras mundiales. La China de Mao. Un Concilio y el «aggiornamento de la Iglesia». Vietnam. El existencialismo. Los beatnicks, los «hippies», etcétera. La formación de los dos bloques, el tercer mundo. El «boom» demográfico y la píldora «anti-baby». La «Primavera de Praga», Hitler, Stalin, los Kennedy, Juan XXIII, Che Guevara, De Gaulle... Después de todo esto ¿podría ser la novela actual como la del s. XIX o aún como la de las primeras décadas del s. XX? (p. 49)

La nueva novela se caracteriza por el rechazo no tanto de formas como de los elementos que habían constituido desde siempre la obra literaria, tales como la anécdota, la historia y el relato, base sobre la que se construía la novela tradicional. Según Robbe-Grillet (citado por Bolch-Michel, 1967), (*Nouveau Roman*), «la novela no debe contar una historia. Como consecuencia, esta novela no debe contener ningún «personaje», lo que significa que los seres humanos que en ella figuran, no deben ser tratados como sujetos o protagonistas» (p. 21). Para alcanzar esta objetivación del ser humano en la novela, esta debe rechazar igualmente la psicología. Una novela no es la historia sucedida, sino la aventura de crear una novela y, para el lector, la de leerla. Este es justamente el desafío que se impuso Jorge Enrique Adoum: no escribir una novela, sino hacerla por

medio de un proceso especial. Para Eco (1985), la obra narrativa típicamente contemporánea es una obra abierta, expresión según la cual se propone al lector una suma de posibilidades de interpretación. Así, el lector de *Rayuela*, por ejemplo, disfrutará tanto completando la novela como lo hiciera el lector de las obras del Siglo de Oro Español, al reconocer alusiones clásicas en poemas de Virgilio, Garcilaso o Góngora desde la mitología griega.

Práctica frecuente del escritor en la narrativa contemporánea es permitir que el destinatario se constituya en cómplice o elemento sustancial de la novela. Jorge Enrique Adoum y su obra se encuentran, por este motivo, dentro del concierto narrativo latinoamericano. Adoum y Eco permiten que el lector complete y dé significado a los textos abiertos para que se produzca una lectura dialéctica. Aquí cabe destacar la denominación introducida por el propio autor: la novela es un «texto con personajes» porque se va haciendo, va saliendo gradualmente como parte de su proceso constitutivo.

Otra innovación que se registra en la novela moderna es la desaparición del autor en el sentido de que este no cuenta, sino muestra y no describe, sino presenta. La nueva novela de la crisis no se escribe para el divertimento sino para el cuestionamiento; la realidad cambia, por tanto, cambia la novela.

La crisis de la novela tradicional adviene, como ya se ha dicho, después de la crisis vivida por el hombre como consecuencia de la crisis de la sociedad. La fragmentación de la vida y de la sociedad originan la fragmentación de la novela conocida como la «novela rompecabezas». Permite al autor aprehender instantes y chispazos para novelarlos y ello conduce a una ruptura de la trama, alterando la tradicional concepción temporal, espacial e incluso gramatical. Esta fragmentación de la vida y del hombre posibilita, como sostiene Sábato (1979), que si se ve

a una persona, un momento, luego a otra, contemplemos un puente, nos cuenten algo sobre un conocido o desconocido, oigamos los restos dislocados de un diálogo; y a estos hechos actuales en nuestra

conciencia se mezclen los recuerdos de otros hechos pasados, sueños y pensamientos deformes, proyectos del porvenir. La novela que ofrece la mostración o presentación de esta confusa realidad es realista, «realista» en el mejor sentido de la palabra. (p. 107)

En este proceso de «hacer novela» la tradición ha muerto y se han quebrado las creencias *a priori*; se parte del hecho de que cada ser es poseedor de su verdad individual como única norma de conducta. Aquí sería aplicable, aquella frase de Gide (1960) que, en su tiempo, constituyera un verdadero lema revolucionario: «Natanael, tira ese libro» (p.12); es decir, busca tu propia verdad o, en este caso, tu propio estilo o forma de novelar. ¿Será esta frase aplicable a Adoum y a su obra?

Elementos de la nueva novela

La narrativa contemporánea contiene una serie de componentes que reproducen la evolución registrada por el hombre, el mundo y la sociedad y que han trastocado la factura tradicional de la novela. Así, se pueden citar, entre otros muchos recursos, monólogos interiores, discontinuidad cronológica, pluralidad de puntos de vista y de narradores, alteración de la forma novelesca, utilización de técnicas de cine (*flashbacks*, *close-ups*), miradas paralelas o simultáneas, cambios de planos, elipsis, visión panorámica, creación de palabras, uso de interpolaciones en el relato a modo de paréntesis, etc.

Entre *Marx y una mujer desnuda* (1976), de Jorge Enrique Adoum (Premio Javier Villaurrutia, México, 1977), constituye un hito en el desarrollo de la novela contemporánea ecuatoriana por una doble consideración: por un lado, su constitución formal, y por otro, sus reflexiones teóricas en torno al lenguaje. El hilo conductor de la novela y del autor es, indudablemente, la búsqueda insistente del amor como respuesta al dolor producido por una sociedad en crisis y como última posibilidad de salvación para el hombre.

Su estructura narrativa corresponde a un estilo arquitectónico extremadamente complejo en el cual los elementos están desconectados y desgonzados, impidiendo considerar «un texto con personajes» como modelo literario. Según Laura Hidalgo (1987), esta obra, por su concepción misma, requiere de «un proceso de elaboración poética» (p. 69), ya que esta no supone solamente un intento de inspiración, sino, sobre todo, un trabajo de elaboración detenida y planificada. La novela se encuentra entonces, más cercana de la escultura que de la pintura, pues el modelar requiere de un trabajo detenido.

Temática

Entre Marx y una mujer desnuda plantea la búsqueda de identidad de una generación frustrada y los conflictos de una sociedad en crisis. Esta novela constituye «la dolorosa búsqueda de autorrealización del hombre ecuatoriano que se desgarrará entre el individualismo y una sociedad de violencia, de injusticia y depresiones alienantes» (Hidalgo, 1987, p. 66), por su parte, Rodríguez Castelo (citado por Sacoto, 1992) habla de «una radiografía dura, amarga, acre, de las frustraciones de toda una generación en búsqueda de la identidad» (p. 355).

En relación a su abordaje temático, y luego de una atenta lectura, se puede concluir que esta novela se orienta por un doble cauce que va desde la perspectiva social y sus diferentes facetas hasta una perspectiva individual con su propia problemática. Cabe puntualizar que Adoum es un escritor que hace suyos los problemas del país y del continente y a través de ellos incursiona en la realidad, pero no con el mismo lente con que el escritor realista reproduce fielmente la realidad, sino que, en este caso, retoma «la otra realidad», no la externa o visible, sino la invisible. Vargas Llosa (1971) se refiere a las obsesiones que persiguen al escritor y son los demonios perso-

nales, históricos y culturales, siendo los primeros los más decisivos que cuando son exorcizados por el autor, se transforman en temas narrativos.

La temática adoumniana se centra en dos polos, sociedad e individuo, los mismos que se exteriorizan en el título de la novela: *Marx*, desde el ámbito político y *una mujer desnuda*, desde la perspectiva individual y en clara alusión a la *Maja desnuda* de Goya. De lo social a lo individual, de lo latinoamericano a lo ecuatoriano como polos temáticos definidores de los cuales se derivan múltiples temas que irán desgranándose en las 309 páginas de la novela. Así, la problemática del escritor y los alcances de la creación literaria constituyen el tema fundamental complementado con aquellos de origen social: la relación padres-hijos, la mujer y su usual consideración como ente absolutamente doméstico, el bajo nivel educativo, el racismo, el indio, el oportunismo de los partidos políticos, los regímenes militares, mentalidad nacional, alusiones de carácter histórico, la responsabilidad de los poetas, etc. Esta gran diversidad temática deja traslucir fundamentalmente la postura desgarradora del hombre de nuestro continente, víctima de la injusticia y la violencia. Esta amplísima temática se desarrolla desde la perspectiva del escritor obligado a sufrir la subestimación que implica desempeñar tareas que no le competen para poder subsistir. Adoum (1978) así lo plantea en el siguiente texto:

Entonces te vuelves, porque te vuelven, mozo de salón, empleado de ferrocarril, funcionario municipal, profesor, para merecer vivir entre tus semejantes, y tienes que aceptarlo para poder escribir después de haber comido, como esas mujeres que se casan con Pedro para que las mantenga, pero buscan a Pablo para amar. De modo, que esta es tu pasión, pero no es tu oficio, pero es tu profesión. (p.12)

La relación padres-hijos es un tema importante. Adoum hace hincapié en el padre ausente y, de manera más marcada aún, en la madre dominadora y posesiva, a la que alude el narrador: «yo me desmadré hace tiempo, pero ella no se deshija nunca» (p. 30). Se observa la toma de conciencia del hijo, de su derecho a la propia vida y se produce una directa alusión al *Ulises* de Joyce cuando el protagonista expresa: «No, madre, déjeme ser, le dijo *Stephen Dedalus*». (p. 30)

El tema histórico se aborda desde una postura crítica como una disección de muchos héroes venidos a menos cuando se implanta la República. Adoum incorpora en sus páginas una actitud de rechazo y de crítica y ella apoyada en el uso maestro que da el autor a la sátira y a la ironía para destacar grandes errores como se puede ver en muchos pasajes, donde su alcance acusatorio llega a los partidos políticos de izquierda por su oportunismo e inoperancia, a los regímenes militares del Ecuador y de América Latina, al racismo entendido no como el color de la piel, sino como la opresión del hombre a sus semejantes. Ataca a la burguesía que, de manera mojigata, esquiva hablar de sexo o pronunciar malas palabras; el autor da rienda suelta a su rechazo ante una sociedad falsa, postiza e insulsa:

Mueran los liberales porque aún no había comunistas. Después vinieron los mazinipofilofalangofascistas. Esos rostros cubrían cien años de arbitrariedad gamonal desde el gobierno, y en clase, debíamos aprender ¿con orgullo? sus nombres y sus fechas y enumerar los hechos de su gestión administrativa. Después, se supo que esta era más bien, prontuario. Precoces jugadores de póker, atisbábamos apenas una esquinita de la estampa que venía junto a un confite nauseabundo, para verle el número y adivinar el gobernante, pero Reyes, Damas o Caballos, nada supieron nunca ni quisieron saber de nosotros. Y yo-nosotros, que sabíamos de nuestros niños compatriotas, envejecidos por la miseria como quien madruga de-

masiado a trabajar, y este es el caso: pastorcillos empavorecidos por la pérdida de una oveja, limosneros insultados por las personas gordas. (p. 280)

En conclusión, los múltiples temas planteados en la novela de Adoum no son diferentes a los vividos por el hombre común tal como sostiene Lukács (1972), «todo gran arte desde Homero en adelante es realista, en cuanto es un reflejo de la realidad» (p. 13). *Entre Marx y una mujer desnuda* se constituye en una novela de compromiso social por ponerse cara a cara con la propia circunstancia del hombre y su universo. El mismo autor la denomina «casa de citas» (p. 52) por ofrecer de todo, un panorama amplísimo relacionado con obras, autores y hechos, dejando entrever su aplaudida erudición.

Adoum conjuga el tratamiento estructural con el desborde temático que alcanza los niveles de denuncia, tanto social como política. El escritor entra con esta obra en el concierto internacional de novelar y se ubica próximo a Cortázar, Palacio, Carpentier o De la Cuadra. Se constata un deseo de cambiar no la novela, sino la realidad. La revolución estructural de la obra entraña, por lo tanto, una dimensión filosófica y social.

Estructura formal de la novela

La temática del libro, con su extraordinaria complejidad, urde un plan trabajado y definido; presenta tres niveles narrativos de conformación *sui generis*; cada uno de los niveles se inserta en el otro, logrando así una perspectiva única. La estructura normal de la novela se ve alternada por la incorporación del prólogo en la mitad de la obra, en el cual saluda y exalta a su amigo Joaquín Gallegos Lara —de alguna manera, el inspirador de la obra—. Este recurso otorga a la novela una fuerza musical notable hasta el punto de considerarse como una verdadera sinfonía.

Primer nivel: Adoum escribe su novela y pone al descubierto el duro trance de la creación que se exterioriza en la segunda persona gramatical. Su lenguaje elevado corresponde a un nivel cognoscitivo e intelectual. La categoría temporal es la del presente. La incorporación del autor en calidad de personaje cambia la dinámica tradicional de la novela: obra-autor-lector.

Segundo nivel: Corresponde al del narrador-personaje que, igualmente, intenta escribir un libro en el cual relata todas sus vicisitudes amorosas expresadas en tercera persona gramatical y enmarcadas en un tiempo pretérito, por medio de un lenguaje emotivo y sensorial.

Tercer nivel: Se centra en el hecho de la escritura del libro del narrador concebido en forma autobiográfica desde sus primeros años hasta el presente utilizando la primera persona gramatical.

La concepción de la obra y su desarrollo ya lo anticipa Adoum (1978) en las primeras páginas de su libro, toda una teoría sobre la literatura, cuando dice:

tú escribes un libro sobre un escritor que piensa escribir un libro sobre un escritor —por fortuna este último escribe algo sobre sí mismo y no sobre otro colega—, e incluso cada situación o circunstancia está dentro de otra que a su vez otra contiene: en lugar del relato lineal o angular o cuadrado, un poco los círculos concéntricos, lo que no significa que sea mejor o peor. (p. 26)

La narración del libro se va presentando en forma de espiral porque las partes se van engarzando sucesivamente.

El tratamiento o perspectivismo de los personajes

En el primer nivel narrativo se encuentran dos personajes: el autor, Jorge Enrique Adoum, y el personaje Bichito, quienes ven la vida y el amor sin prejuicios ni ataduras, sin limitaciones ni cortapisas desde la total realización del otro. Bichito logra desplegar sus posibilidades amorosas hacia un ser no ecuatoriano para destacar con fina ironía que su estilo y forma de pensar no calza con la de nuestro mundo femenino. Bichito se mantiene al margen de la narración y se incorpora al texto cuando termina la obra.

En el segundo nivel, aparecen el narrador y Rosana, quien está casada con el Cretino y mantiene una doble relación amorosa: en libertad con el uno y en clandestinidad con el otro. En el tercer nivel está el escritor paralítico, Galo Gálvez, quien se adentra en los tres niveles de la narración. Se compenetra con Margaramaría, su imaginaria esposa infiel. Es este un personaje símbolo.

Tiempo y espacio

Son los ejes directrices en la novela contemporánea. Hoy, la novela elimina la linealidad temporal e introduce una doble posibilidad: el tiempo de la historia y el de la narración. En el caso que nos ocupa, a la primera clasificación corresponden más o menos cuarenta años de duración de la novela registrados sin orden cronológico alguno y demarcados por dos alusiones históricas: 1930, con la impostura de un régimen dictatorial en Guatemala por Estados Unidos y 1973, con Salvador Allende en Chile. La segunda clasificación es la modalidad que exige la lectura de las 309 páginas de la novela que muchas veces se vuelve pesada e inabordable por los criterios ya expuestos. En cuanto a la perspectiva espacial, es abierta y cinética; esto es, en completa y permanente movilidad. Hay cambios de escenario a cada momento, aunque no se mencionen nombres concretos de lugares, con excepción de un caso aislado: Palmira o Licán.

El lenguaje

Elemento fundamental de toda obra literaria es el lenguaje y para Adoum es solamente un reflejo de su concepción sobre el hombre y la vida y, por tanto, de su angustiada obra creadora. Desde esta perspectiva, el nivel del lenguaje agota sus posibilidades normales y el autor hace estallar toda norma lingüística en sus distintos planos: morfológico, sintáctico, ortográfico, semántico, etc. Los procedimientos aglutinantes, de composición o yuxtaposición son usuales: «desemejantes», «desmadre», «pirandelianamente», «antiunamuniano», «unagransiete», «ladrido-mugidolúgubre», «embueneciera», etc., o el uso de mayúsculas para potenciar la expresividad como se observa en el siguiente texto:

Ella llegó apresurada y solícita como si lo quisiera mucho o como una enfermera nueva, mediosonriendo culpable, y cuando él le dijo Creo que será mejor que nos marchemos inmediatamente para que no te dejes de ser en una noche lo que has sido toda la vida, ella le dijo Pero cariño si eso no tiene ninguna importancia, no seas ridículo. (p. 103)

Esta nueva codificación del lenguaje implantada por el escritor impacta al lector; esto supone familiarizarse con los nuevos significantes y significados que el autor imprime en su obra creadora.

Personajes

Galo Gálvez es el protagonista que vincula toda la obra a través de los distintos niveles narrativos; constituye un símbolo en la novela. Alcanza un nivel cercano al Quijote, pero mutilado a través del escudero Falcón de Alaquez, ambos en representación del pueblo. Gálvez representa a Joaquín Gallegos Lara, el inspirador de la obra

adounniana. El autor construye el texto y es portador de la visión crítica desarrollada en el libro a nivel sociológico y literario. Los aspectos intelectual, poético y crítico son de gran importancia para el autor.

El narrador mantiene las características del autor en el sentido de un cierto anonimato, pero a la vez, hace un gran despliegue de actuación y relación con los demás personajes. El aspecto emotivo y sensual son aspectos sobresalientes en este personaje. El Cretino, Fabián Golmés, es el personaje antagonista de la obra: gamonal, salvaje y criminal. Falcón de Alaquez y Viviña son los personajes del pueblo y mantienen especial relación con Gálvez. Bichito, personaje femenino, marginal en la escritura, que se hace presente de forma frontal solo al final del libro. Mantiene una relación bilateral de amor, deseo y ayuda con el autor, determinando su humanización. Se identifica en su personalidad con Potrilla, siendo ambas antagonicas u opuestas a Rosana y Margaramaría.

Por lo anteriormente expuesto, *Entre Marx y una mujer desnuda* es considerada como la novela que marca una línea divisoria entre novela tradicional y novela contemporánea ecuatoriana. Esta obra no es otra cosa que un profundo y extenso monólogo interior, un continuo fluir de la conciencia en el que Adoum piensa en voz alta y deja entrever su vida, su concepción sobre ella en un juego alternado de conocimiento y erudición maravilloso.

Referencias bibliográficas

Adoum, J. (1978). *Entre Marx y una mujer desnuda*. Siglo XXI Editores, S. A.

Amorós, A. (1976). *Introducción a la novela contemporánea*. Cátedra, S. A.

Bolch-Michel, J. (1967). *La nueva novela*. Guadarrama.

Eco, U. (1985). *Obra abierta*. (2.^a ed.). Ariel.

Gide, A. (1960). *Los alimentos terrenales*. (A. Caballero. Trad.; 2.^a ed.). Aguilar, Editor, S. A.

Hidalgo, L. (1987). Décimas Esmeraldeñas. En *Cultura*, 3. Banco Central del Ecuador.

Lukács, G. (1972). *Polémica sobre el realismo*. Tiempo Contemporáneo.

Sábato, E. (1978). *Sobre héroes y tumbas*. Seix Barral, S. A.

____ (1979). *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral, S. A.

Sacoto, A. (1992). *14 novelas claves de la novela ecuatoriana*. (2.^a ed.). Universidad de Cuenca.

Vargas Llosa, M. (1971). *García Márquez: Historia de un deicidio*. (2.^a ed.). Barral Editores.

Una proyección vindicativa, Emma Zunz, Jorge Luis Borges

*Es pobreza de espíritu obstinarse
en devolver el daño que se ha recibido.*

Friedrich Nietzsche

Característica fundamental de la narrativa de Jorge Luis Borges es aquella de presentar una perspectiva particular integrada por historias múltiples, a modo de espiral. Engarza diversas situaciones argumentales insertas unas en otras —datos evidentes y datos escondidos— y una fuerte concentración conceptual expresada, contrariamente, en muy contadas palabras, confrontando un estilo de «doble textualidad».

Emma Zunz es uno de los relatos más consistentes de su autor por la cultura libresca en su más elevada expresión, tanto en forma como en contenido y circunscrito a su peculiar proyección ficticia. Rescata la imagen del laberinto, tan usual en Borges, pero en vez de presentarlo sustentado en la mitología clásica lo hace desde una dimensión mental y espacial; así, se abre al mundo de los complejos freudianos a través de correspondencias y símbolos. Estimula la imaginación del lector hacia la búsqueda de variados referentes que no afloran, necesariamente, en una primera lectura, como aspira la moderna literatura.

Borges es el maestro de la elipsis (aquello que no se dice); *Emma Zuns* devela —desde el principio— un comportamiento extraño, con una serie de entretelones que el lector irá descubriendo progresivamente mientras confronta la muerte del padre, Emmanuel Zunz, personaje que, posteriormente, adoptará el nombre de Manuel Maier debido a la situación de los judíos patente en una

carta firmada el 14 de enero de 1922 en Brasil. Esta alusión abre la puerta a una serie de sucesos y de interrogantes que permitirán una analepsis en la narración.

A partir de la muerte de su padre, Emma evoca las experiencias gratas e ingratas de su infancia: los veranos en la casita de Lanús y su estancia en la chacra, con sus amarillos losanges (rombos de cuatro ángulos que implican un juego de signos en la trayectoria de la protagonista) en las ventanas. Recuerda con detalle el ambiente del prostíbulo en donde se llevará a cabo su encuentro con un marinero desconocido; esta secuencia está expresada a través de una prolepsis. La idea fija de la violación se mantiene latente en su mente: «la cosa horrible que su padre le había hecho a su madre» Borges (1974, p. 564).

La protagonista deja entrever la duda —acaso— ella es producto de esa violación asumida como un acto de ruptura que se cumple en cuatro ocasiones (número simbólico), según la versión de críticos y psicólogos, se considera la del padre a la madre y la del marinero a Emma —mediatizada por su entrega— y otras dos imaginadas por la protagonista: la de su padre y la de Loewenthal a ella. La idea de ruptura es reiterativa: al recibir la carta con la noticia de la muerte de su padre a causa de una ingesta excesiva de veronal procede a destruirla violentamente. Después, cuando Emma toma los billetes que el marinero le deja en la mesa como pago por su relación los rasga con desprecio, actitud de la que luego se arrepiente.

La herida que tiene Emma frente a su padre ha generado en ella, paulatinamente, un rechazo a los hombres; nunca tuvo novio y solo mantenía amistad con mujeres; después, procura una relación precipitada en un prostíbulo con un marino nórdico que está de paso, en una condición mediatizada. La preferencia por el hombre mayor «más bajo que ella y grosero, para que la pureza del horror no fuera mitigada» (p. 566) tiene el propósito de entablar correspondencia con la figura paterna, cumpliéndose el complejo de Electra que, según Freud, subyace en el inconsciente. Esta viola-

ción se prolongará imaginativamente hasta la llegada de Loewenthal, con quien ejecuta su acto de venganza por todo aquello que el judío le hiciera a su padre en la fábrica de tejidos, ante un alarmante desfalco.

En la entrega voluntaria y el homicidio cometido en la persona del gerente de la fábrica, según Tedio (2007), se faculta «la unión de Thanatos y Eros, íconos de su atracción y repulsión por el padre» (p. 7). Emma es una mujer perseguida por un complejo que trasunta un trauma sexual, un miedo fálico. ¿Será la violación del padre a la madre la que produce una reacción sexuada? Cuando Emma sostiene la carta con la noticia del envenenamiento de su padre siente «malestar en las piernas y en las rodillas» (Borges, 1974, p. 564). Y, en el momento en que se enfrenta al marino —en claro sacrificio de su virginidad— no deja de pensar en dicha violación: «y se refugió, en seguida, en el vértigo» (p. 566). Emma, al recurrir a esta acción, logra cierta catarsis por el pecado cometido y establece una vinculación de utilidad de uno al otro: «ella sirvió para el goce y él para la justicia» (p. 566). La violación le servirá de máscara protectora para justificar su indebido proceder al acceder al universo de la justicia, cumpliéndose aquella máxima de Maquiavelo «el fin justifica los medios».

La cuentística de Borges asume una directriz detectivesca al estilo de los primeros cuentos de Poe, género del que rescata elementos como el misterio, el suspenso, la fuga, la persecución, la muerte, etc., tal como se recaban en la disposición narrativa del relato analizado. A partir de dicha trama, Borges hilvana un laberinto diseñado para que el lector se pierda. El mundo y su proyección laberíntica, con su eterno retorno o repetición de acontecimientos expresados en la simultaneidad del pasado, del presente y del futuro, el reencuentro del hombre con sus antepasados y la prolongación en sus descendientes permiten el tránsito por un verdadero despenadero o laberinto que, en vez de afirmar la identidad del hombre, la niega o la destruye, verbigracia en el caso de Emma Zunz.

Otro aspecto importante que plantea el texto es el relacionado con el tema de los principios filosófico-jurídicos inherentes al relato. Emma Zunz protagoniza una acción que su destino demanda, por tanto, están en juego la justicia metafísica o trascendente (la de Dios) y la justicia humana o jurídica (la de las leyes del hombre), acabando por imponerse esta última cuando ella venga a su padre en la persona de su socio y compañero Aaron Loewenthal. Emma anticipa su plan a través de una llamada para informarle sobre la huelga en la fábrica de tejidos, sintiéndose por ello «delatora».

El tema de la temporalidad es un aspecto de vital importancia en este relato. La dimensión narrativa parte del 14 de enero de 1922 y, retrospectivamente, se remonta hasta 1916, año en el cual se produce el desfalco de la fábrica de tejidos cuya autoría se debate entre Emmanuel Zunz y Aaron Loewenthal y, la otra, cuando Emma recibe la noticia del suicidio de su padre en el Brasil. Este enmarque temporal de la narración se sustenta sobre permanentes reiteraciones de carácter anafórico que incorporan variadas flexiones del verbo «recordar» como recurso frecuente en la narrativa de Borges. La protagonista tendrá que sumar seis años a su calendario particular: desde los ingenuos trece años del primer acontecimiento hasta los diecinueve, edad que marca ya su personalidad de mujer capaz de asumir las acciones que determinarán su vida y que la introducen en una dimensión insólita. A través de un «bosque de símbolos» el personaje se convierte en «juguete en manos de un destino adverso» (Quintana, 2001, p. 3).

Emma se propone llevar adelante su martirio como reproducción de aquello que su padre hiciera con su madre. Luego, voluntariamente, ella se entrega al marinero desconocido de forma momentánea y furtiva. Esto ratifica el destino predeterminado y omnímodo, consignéndose así una proyección en cuatro ángulos como el de los rombos de las ventanas: cuatro signos que marcarán la vida de Emma Zunz, quien aplica «el principio de la duplicación (o elevación al cuadrado)» (Ivanovich, 1999, p. 156).

Todas estas acciones establecidas de una u otra manera en la vida de la protagonista determinan un tiempo diferente. No es el tiempo lineal ni el tiempo alternado: es tan solo el devenir de un «tiempo sin tiempo» registrado a través de acciones inconexas que no encuentran organicidad por sí mismas, sino por el propio destino; este, de algún modo, induce a Emma Zunz a actuar y buscar una víctima que se convierta en el enlace real con el victimario, a vengar una afrenta que está ya encubierta por el paso del tiempo pero que, deberá llevar adelante pese a cualquier limitación prevista. El propio narrador explicita: «En aquel tiempo fuera del tiempo» (Borges, 1974, p. 566). El manejo de la atemporalidad en Borges conlleva una particular significación: buscar el momento perfecto de la acción. Para Emma será el instante a través del cual administra venganza, conforme a un plan preconcebido.

Se percibe una nueva perspectiva que hilvana la secuencia narrativa desde el inicio con el título del relato *Emma Zunz* y que está relacionada con los gentilicios: Emma es la apócope de Emmanuel, cuyo significado es «Dios con nosotros» (Tedio, 2007, p. 5). Emma Zunz sanciona su propia acción en el prostíbulo rompiendo los billetes que le deja el marinero. Al entregarse un sábado —día sagrado en el calendario judío—, siendo ella misma judía, en su mente no podía haber cometido un mayor acto de arrogancia o impiedad ni haber transgredido el culto sagrado. La terrible venganza cometida contra la persona del judío Lowenthal, realizada también un sábado, la somete a una situación, doblemente deplorable.

El narrador recoge su reflexión: «Emma se arrepintió apenas lo hizo. Un acto de soberbia y en aquel día...» (Borges, 1974, p. 566). Además, la terminología del cuento conlleva una serie de signos de carácter religioso: sacrificio, revelación, ceguera, culpa, rezo, justicia de Dios, impiedad, arrepentimiento, infernal. Este listado enlaza con aquello que se conoce como el «vocabulario de la abominación» (Tedio, 2007, p. 5) y que, en la narrativa de Borges, incluye otros registros: repudio, infamia, horror, atrocidad, vértigo, asco,

venganza, ultraje, oprobio, deshonra, obscenidad, odio, etc. Emma propicia el desenlace narrativo al usar a Loewenthal como «chivo expiatorio» para saldar una cuenta pendiente con su padre.

Un asunto que conviene atender en toda proyección narrativa y, en particular, en la del presente relato de Jorge Luis Borges, es la figura del narrador. ¿Asume este una perspectiva en primera o en tercera persona? No es fácil responder, pues la tercera persona interviene como relatora o informante, pero, en este caso se confunde con una primera persona que a ratos se traduce en la conciencia de Emma y, en otros, asume la perspectiva omnisciente según Tedio (2007), «el narrador se ubica como extraheterodieético» (p. 212). En algunas ocasiones asume incluso la condición de una primera persona en plural: «nos consta que esa tarde fue al puerto» (Borges, 1974, p. 567), así como una pronunciación apreciativa como aquella que sostiene: «Yo tengo para mí que pensó una vez» (p. 567).

En la estructura de un relato policial se dejan cabos sueltos quedando a la iniciativa del lector vincularlos entre sí, extrayéndolos de su condición elidida como señala el propio autor: «solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios» (p. 567). La máscara es la simbología de la protagonista pues tras ella se encubren diversas presentaciones: prostituta junto al marinero, mujer violada frente al judío Loewenthal o vengadora de Emmanuel Zunz para tranquilidad de sí misma. Las suposiciones y los acercamientos a la verdad constituyen uno de los legados del gran Jorge Luis Borges.

Referencias bibliográficas

Borges, J. (1974). *Obras completas*. EMECE Editores.

Ivanovich, V. (1999). *El mundo de la nueva narrativa hispanoamericana*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Quintana, L. (2001). *Historia de una venganza: Entre la justicia trascendente y la justicia humana. Emma Zunz de Jorge Luis Borges*. Espéculo, 18. www.ucm.es/info/especulo/numero18/bo_quint.html

Tedio, G. (2007). *Emma Zunz o el laberinto sicótico*. Espéculo, 21. www.ucm.es/info/especulo/numero21/e_zunz.html

El arte en las vanguardias: La «desaturación» en Julio Cortázar y Huilo Ruales

La belleza podrá convertirse en un sentimiento inútil para la humanidad y el arte ocupará entonces (abriéndose paso en el quadrivium) un lugar intermedio, entre el álgebra y la música.

Flaubert

En la amplísima panorámica de la creación artística, la trayectoria de la obra literaria constituye un particular interés; no obstante, desde la reflexión filosófica y estética establecida por Benjamin (2003), en *La obra de arte y su reproductibilidad técnica*, se elude su particularización. Ya Heidegger (1992) determina en el s. XX los parámetros que enlazan la filosofía con la literatura. Esta conexión ha roto con antiguos moldes concebidos por determinados escritores tanto clásicos como modernos. En otra perspectiva, Lukács (1920), en su *Teoría de la novela* plantea una tesis canónica: la proyección de un rostro humano novelado como metaforización del universo.

El cantar épico, anónimo y colectivo fue la expresión de la Edad Antigua o la génesis de legendarias historias. La novela que narra la historia de un héroe en conflicto con sus circunstancias es la palabra de la Edad Moderna, la del protagonismo del individuo; posteriormente, Goldman (1964) hablará de la evolución del héroe novelesco. De un primer tiempo moderno —el de la iniciativa particular y de las conquistas individuales— se pasa a otro caracterizado por el debilitamiento de la presencia humana. El mundo novelesco refleja esa debilidad al imponer el protagonismo de las cosas frente al de los hombres. Personajes y anécdotas, sentimientos y valores desaparecen en beneficio de los objetos inanimados, infundidos de vida. El objeto, por tanto, se traduce en la instancia que permite el correlato de la percepción: una nueva objetividad.

La novela se convierte, entonces, en el reflejo de un mundo que elimina al hombre, cuyo lugar permite una instancia de renovadas dimensiones: la de las relaciones e identidades «reificadas», en terminología de Benjamin. En un mundo cambiante, las expresiones artísticas se modifican, así como las percepciones y, consecuentemente, su recreación. Surge la idolatría de la novedad: en todo lo nuevo siempre hay un descubrimiento.

En el arte se reitera la misma convicción: más que bella, la obra de arte debe ser original; el desafío para el artista será crear una obra que, inconfundiblemente, lo identifique. Adviene el momento de la canonización del objeto artístico que Benjamin denomina lo «aurático» en términos tradicionales y culturales hasta llegar a una «desaturación» del arte. No se refiere a la percepción cultural del arte religioso, sino a una dimensión renovada, desde una ruptura de la cotidianidad, de lo «imaginario», de aquello que deviene la dimensión desacralizante, apocalíptica, de conformidad con sus propias categorías.

Lo «no aurático» supone, en cambio, una ruptura de la integración entre lo terrenal y lo celestial. Es así como la presencia de lo subliminal, de aquello que está escondido, es de fundamental importancia, dejando atrás lo clásico, lo establecido, lo «aurático». Plantea, además, «el eterno regreso hacia lo nuevo». Este tipo de arte es fugaz, irreplicable, pero puede ser reproducido hasta la saciedad para efectos del consumo masivo y de la existencia misma de la obra de arte concebida para ser expuesta y recreada a través de la experiencia estética o de la contemplación.

El arte nuevo y su tratamiento, lo «no aurático», reclama nuevos códigos. Por lo tanto, desde la ruptura en su forma de expresión, rompe con lo establecido, con los conceptos tradicionales de lo bello, de lo formal y de lo significativo. Asume nuevas dimensiones de lo lúdico. En esta proyección, la segunda técnica de la reproductibilidad del arte, según Benjamin, aquella que juega con la naturaleza, establece un contrapunto con la primera, la del dominio y defensa

de esa naturaleza que la preserva y la proclama. Entonces, se apropiará —desde su dimensión lúdica— de lo negativo, del deshecho, del abandono, de la incompletitud, de aquello que no habría sido «celebrado» como anteriormente, en la dimensión del arte cultural. Adviene lo desacralizante y se asume una actitud de «provocación», un rompimiento de la integración entre lo terrenal y lo celestial.

Adorno (2004) sostiene que se debe «romper las ataduras asumiendo una actitud de resistencia» (p. 1). Este «arte nuevo» busca encontrar en medio de lo absurdo y apocalíptico su originalidad, identidad y reconocimiento. El hombre, al haber dejado su espacio, asumirá muchas veces una dimensión cósmica y será reemplazado por el objeto. Esta proyección ha encontrado un renovado desarrollo en el arte literario, abriendo opciones ilimitadas tanto en la creación como en la recreación y, a su vez, nuevas dimensiones en el proceso «celebratorio».

La literatura y sus obras, en sus géneros narrativo y dramático, sus personajes y circunstancias, constituyen un apropiamiento imaginario del mundo exterior, sujetos a innovadores procesos de reproducción, alteración, afectación y contemplación. Un hecho literario y estético bien puede constituirse en referente para el análisis y la recreación en circunstancias en que este genere reflexión, estudio, valoración. Además, su expresión lúdica constituirá —en esta mira— una instancia fundamental.

No se culpe a nadie, de Julio Cortázar

El cuento, según Cortázar (citado por Yurkievich, 1994), es «una organización integral, una esfera plena y autónoma, tan desligada de su genitor que da la impresión de que se autogenera» (p. 40). Así se siente y se recrea al protagonista de *No se culpe a nadie*: un hombre de pulóver azul, y a su entorno narrativo. En búsqueda de una salida se ayuda de sus brazos, manos y uñas. El pulóver, la lana azul, su baba, también azulada, lo conducen a un encierro, una maraña.

Tiene una dimensión críptica, hermética, apabullante, centrípeta. Plantea un universo personal —el de un marido presto a salir con su esposa a comprar un obsequio— que sufre un entrapamiento con su pulóver convertido, luego, en cubierta, encierro, laberinto, muerte. ¿Esta perspectiva reproduce, acaso, una imagen panóptica? El tema del laberinto en este relato cortaziano se identifica con otros de Borges en los cuales se encuentra igualmente un laberinto del tiempo, tal como estableciera Cortázar en *Rayuela*: «tiempos diferentes, aunque paralelos» (Ramírez, 1978, p. 40).

Borges (citado por Yurkievich, 1994) ya contraponía un tiempo categorial frente al criterio de vitalidad en el cuento que se analiza. El tiempo del relato se reduce «a la condición de juguete» (p. 41). El desarrollo del juego se da con el tiempo, con la naturaleza. Desde el principio se intenta eliminarla, luego, se continúa jugando a través de variadas formas: la guerra, la silla eléctrica, la guillotina para destruir el mundo, recreándose con su propio exterminio.

En *No se culpe a nadie*, el hombre, que se agita en su mismo entorno exhibe un desarrollo metonímico perturbador. En ciertos momentos solo aparecen algunas de sus partes: un brazo, una mano, unos dedos, unas uñas que revelan la existencia soterrada de un todo, de un cuerpo enmascarado, encubierto, en lucha obstinada por salir de su encierro. Este relato describe una representación ritual de la realidad: un sujeto y un pulóver. Luego, establece una relación diferente entre el ser y el objeto, entre lo subjetivo y lo objetivo. Su relato se presenta como una expresión autógena y centrípeta.

¿Cómo dimensionar el vínculo entre la percepción estética y la percepción lúdica? La dimensión lúdica se genera en los hechos de la vida diaria y desarrolla, consecuentemente, una prosa lúdica que se traduce en «pasajes fantasiosos». Se pone el pulóver, intenta sacárselo, hala la manga; siente que lo está apretando, atrapándolo; sigue abriéndose paso, su propia baba lo está mojando... con sus mismas uñas se araña y lastima en su fallida pretensión. Las circunstancias restrictivas en el relato «provocan reacciones exci-

tantes, figuraciones por las que la subjetividad concibe su apropiamiento imaginario del mundo exterior, ilimitada dimensión o expresión de lo estético. Estas prosas lúdicas constituyen esos puentes o pasajes fantasiosos», según Yurkievich (1994, p. 37).

El juego, en el relato de Cortázar, imprime ironía y contrapunto desde el sobresalto. El hombre enredado en su pulóver ¿no revela acaso pequeñez y su propia flaqueza en su juego diario con la vida, con el mundo, un juego entre el yo y los otros, entre la identidad y la alteridad? El juego del pulóver reproduce, por tanto, el juego humano, la esencia del ser y del mundo, del ser en el mundo, en términos heideggerianos. Este proyecto lúdico se enlaza con lo estético y con cierto aire de arrebatamiento: mangas, lana azul, baba igualmente azul, manos y uñas determinan el nivel lúdico que se genera en el laberinto del pulóver como las fibras de hilo sisal en *Rayuela*: «una macromaraña defensiva», Cortázar (citado por Yurkievich, 1994, p. 186).

En el cuento cortaziano el «*fatum*» llega hasta el final. En *No se culpe a nadie* acaba con el sujeto, prisionero de su pulóver, en un contrapunto entre lo jovial y lo lúdico dentro de la escala trágica. En el juego de sacar y meter el brazo de la manga azul del pulóver, hay una búsqueda instintiva. El jugador se siente extrañado ante esta acción que asume como un ritual de «culto» que lo conduce a una mitopoética al vincularse con el misterio cósmico, según la orientación establecida por Yurkievich (1994).

Se pierden las categorías tempo-espaciales y, en esa ausencia, se establece la «conexión entre juego y culto», como en *Rayuela*. El esposo inicia un ciclo, un mito, un rito y un ritmo, en los cuales siente un trance tanto humano como animal. Se encuentra sin luz, sin norte: entontecido. Es el momento de procurar una nueva dimensión «reauratizada» para este sujeto que, dentro de su pulóver, sucumbe, pero que emerge fuertemente del texto para irradiar desde el hecho creado hasta el creador. Se percibe un proceso «cultural» no en la dimensión religiosa, sino en otra ajena a la contemplación.

Son aquellos actos secuenciales los que ratifican la existencia, la libertad o su privación. Es un intento de reconocimiento a la vida o a la muerte.

La «inacercabilidad», en el caso presente, se traduce en una característica de la imagen de culto. Por tanto, no se registra un proceso «aurático», sino, más bien, una «reauratización». En este proceso cultural se evidencia el esfuerzo, la lucha, la búsqueda de algo tras de la onírica sensación de la babosa lana azul: un hilo de vida. Este relato se constituye en una alegoría del enigma humano.

Los locos amores de una lechuga, de Huilo Ruales

En este segundo relato se descubre un ciclo narrativo de alcances circulares: de inicio y de vuelta, de apertura y de cierre, de dimensión centrípeta y centrífuga, de *yin* y de *yan*. Rito y mito son realidades inseparables. El mito de la carroña, del basureo, se traduce en un rito, en una ceremonia ritual, cultural. El mito y el rito son, en otras palabras, relato y ceremonia. La niña y el hombre que, al abrirse a la vida, están «engendrando la totalidad», como diría Paz (2003), «de ritmos contrarios, alternantes y complementarios» (p. 59) acogidos al *yin* (ritmo femenino de las sombras, de lo cerrado) del basurero y al *yan* (ritmo masculino, de la luz, de lo abierto) del potrero.

Se destaca una repetida acción ritual. Es ceremonial y lúdica, pero, a la vez, escalofriante y apocalíptica. Es este un cuento del lumpen, del desperdicio, de la carroña; cuando la desprotección y el abandono procuran a una niña de escasos años un único espacio de sobrevivencia: el basurero.

Dos símbolos o referentes se generan en las páginas de este relato: por una parte, el de la energía identificada con los seres y las cosas próximas a la niña. Lo poco de lo que dispone constituye su todo: Faraón —el negro que la hace mujer—, el gato y su manta de plástico; por otra parte, el otro símbolo del desperdicio o del dese-

cho, del abandono: papeles, plásticos, cartones y trapos. De estos dos últimos elementos están elaboradas las faldas de esta niña que crece y se hace mujer en el fondo umbrío de un basurero. Ella entiende la vida identificada con sus variados fetiches: hombre, gato, manta de plástico o cuanta pequeñez pueda acompañarla y ratificar su existencia.

Para dilucidar los intersticios del texto existe un proceso, como ya señalara Georgescu (1972) a propósito de la narrativa cortaziana; se asume una de aquellas metodologías: «ciframiento por metáfora y símbolo» (p. 76) para avanzar en este propósito. El relato de Ruales, a través de una cadena de semejanzas y continuidades, irrumpe en lo que sería una «metáfora simbólica». Frescura-acartonamiento, verdor-palidez, redondez-delgadez son, entre otros, los signos alternantes que caracterizan su dimensión alegórica: metáfora y símbolo. El basurero, la pesadilla o el carrusel no son sino símbolos metafóricos extraídos del mundo del lumpen para cifrar la vida y sus espirales.

El proceso de «ciframiento» o «desciframiento» del lenguaje simbólico nos lleva de la mano al fondo mismo del destino humano: una niña nacida a la vida en un basurero. Conoce en encuentros sucesivos al hombre; concibe un hijo que lo siente «como una cosa pegajosa, como guagua o como pulpo» (Ruales, 1994, p. 117). Se abre a nuevas tentativas, se cubre de sarna, pero la vida le depara el retorno a sus orígenes. Faraón —su negro compañero de los puentes— vuelve a su lado en reemplazo de la sarna que carcome sus entrañas.

Como dijeran los futuristas, «la guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras» (Benjamin, 2003, p. 97). En esa provocadora perspectiva, exacerbante, incitadora, «una niña en el basurero también es bella porque permite rescatar de ella la frescura e inocencia de una vida apenas abierta por los oscuros túneles de la carroña» (Ruales, 1994, p. 117).

Más que bella, la obra de arte debe ser original; el escritor ha de crear una obra que, inconfundiblemente, lo identifique. El relato de Cortázar, como el de Ruales, no son bellos, pero trasladan al fondo mismo del enigma humano, a una dimensión metafísica: la vida, el destino, la felicidad, los peligros que conlleva el «ser humano» envuelto permanentemente en la incertidumbre, en el entrapamiento, en la impotencia. En ambos relatos, se registra una ruptura de la cotidianidad, se establece «otro imaginario», aquel que exhibe una dimensión desacralizante y apocalíptica.

En este sentido, Yurkievich (1994) afirma: «El cuento excluye la intervención directa del demiurgo: que el lector tenga, pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido de sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo» (p. 262). Los relatos propuestos permiten adentrarse en su misma interioridad, en su más profunda esencia y percibir ese algo especial que, por su carácter desenfadado, bien puede ser una nueva expresión de «aura», más que una «reauratización».

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Trad. A. Weikert). Itaca.
- Cortázar, J. (1969). *No se culpe a nadie*. Sudamericana.
- Georgescu, P. (1972). Ocho tipos de ciframiento o desciframiento en la obra de Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 525, 69-82.
- Goldmann, L. (1964). *Sociología de la novela*. Ayuso.
- Heidegger, M. (1992). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, G. (1920). *Teoría de la novela*. Godot.
- Paz, O. (2003). *El arco y la lira*. (3.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Ramírez, P. (1978). *Tiempo y narración*. Gredos.
- Ruales, H. (1994). *Historias de la ciudad prohibida*. (Vol. 140). Libresa.
- Yurkievich, S. (1994). *Mundos y modos*. Grupo Anaya.

Modernidades Póstumas

*Prefiero la libertad con peligro
que la paz con esclavitud.*
Jean-Jacques Rousseau

La dimensión postmoderna desde la historia

El ser humano es como un ajedrecista enfrentado a distintas jugadas que deberá asumir con acierto, así como al juego de espejos que le permitirán contemplar el mundo desde varias ópticas para su valoración y autoseguimiento. El hombre está inmerso en la historia, su historia y la historia de los otros, en búsqueda de una felicidad ligada a la figura de la redención, según Benjamin (1955) en su *Tesis de Filosofía de la Historia*; por ello, es importante la perspectiva del pasado que hace suya la historia y posibilita la idea de redención. Desde esta dimensión se presenta la figura del Mesías (redentor y vencedor del Anticristo o figura del mal). El Mesías conlleva una idea de esperanza y el afán de recuperación del pasado como esencia de la historia.

El tiempo-ahora es el verdadero modelo mesiánico; el pasado se afina en el hecho de conmemoración y desencanto del futuro, en el cual cada planteamiento está engrandecido por el principio «redentor». Surge el tema de la «lucha de clases» de Marx (1867) y la consideración que de ella hacen los historiadores. Adviene la figura del vencedor y del dominador, sustento idóneo para el materialismo histórico. Simultáneamente, se debe de tomar en cuenta la idea del «botín», esto es, los bienes de cultura que tiene cada uno, su propia historia como espectador distanciado que no le permite «considerar sin horror» dicha experiencia.

Así pues, Benjamin (1955) propone una figura —en torno a la historia— que suscita horror, como el ángel del cuadro de Klee (1920), *Angelus novus*, con los ojos y la boca abiertos y las alas extendidas. El progreso del mundo es como un huracán que sopla sobre sus alas y se dirige ágilmente hacia el futuro. Marx (1867) sostiene que el trabajo tiene que ser la fuente de toda riqueza y de toda cultura. Desde esta dimensión se traducirá en el «Salvador del tiempo nuevo» ... «En la mejora del trabajo... consiste la riqueza» (*Tesis XI*), no obstante, uno se convierte en esclavo porque se debe al otro, y este, en propietario. El trabajo termina en la explotación de la naturaleza y, paralelamente, se opone a la explotación del proletariado. Marx entendió la revolución como un salto dialéctico en el tiempo y el espacio. En toda dimensión revolucionaria se tomará en cuenta el *continuum* de la historia. Desde esta proyección, un calendario se traduce en un verdadero acelerador histórico del tiempo (Benjamin, 1955) que ha de volver siempre; se sugiere el tiempo circular del «eterno retorno»; en cambio, la teoría socialdemócrata y su praxis conlleva un concepto de progreso ajeno a la realidad con pretensiones dogmáticas: progreso de la humanidad inconcluso e incesante; progreso que no puede perder de vista la historia en su análisis.

La modernidad desde la interpretación y la reflexión

Según la teoría de Casullo (1988), «la modernidad nace de un punto de abandono espiritual, del vacío que queda con el retiro de la historia de Dios» (p. 17) y de la fórmula «yo sin Dios». Son antecedentes para asumir una posición y establecer la necesaria reflexión en torno a los (re)cuentos sociales in(acabados) en el s. XXI. Diderot, junto a otros pensadores en plena era de la Ilustración y del Enciclopedismo, sentenció la necesidad de renunciar a los dioses y volver a lo natural; por tanto, es preciso ampliar el concepto y pensar en la propuesta de lo natural en términos de igualdad en atención a las consiguientes diferencias materiales.

Para proyectarse en la historia y su análisis correspondiente, es preciso reflexionar sobre la categoría «tiempo»; según Aristóteles (1973), «el tiempo ha sido y ya no es o va a ser y todavía no es» (p. 627) y es así que se concibe el tiempo como infinito e indefinidamente periódico. ¿Es el instante una parte del tiempo? La parte es una medida del todo y el todo debe estar compuesto de partes; se admite la continuidad de los instantes, pero no su coexistencia porque se destruirían entre sí. Algunos asumen el tiempo como el movimiento del todo, del universo. El tiempo parece ser movimiento y cambio; este movimiento y este cambio deben estar integrados en la cosa que cambia y se mueve porque el tiempo está en todo, en todos y en todas partes de una misma manera. Se ratifica la idea de existencia del ser porque existe, dura y se mueve; la instancia de los seres inmutables es la eternidad, la de los mutables es el tiempo.

Según la escolástica, el tiempo (*tempo*) es el modo de duración de las criaturas corpóreas; la lentitud y la rapidez están determinadas por el tiempo; lo que se mueve mucho en poco tiempo es rápido y es lento lo que se mueve poco en mucho tiempo. El tiempo no se define ni por cantidad ni por cualidad; no es movimiento, pero, tampoco existe sin movimiento, no obstante, tiempo y movimiento se siguen mutuamente el uno al otro. El tiempo es cambio en la medida en que las cosas o los seres han cambiado; se evidencia en el correr del tiempo. Se llega al conocimiento del tiempo al evidenciar el movimiento en las categorías anterior y posterior. Estas nos permiten captar el instante como una apreciación del tiempo, siempre que este conlleve un número como posibilidad de valoración del más y del menos. Por tanto, el «tiempo es el número (cantidad) del movimiento según lo anterior o lo posterior» (Aristóteles, 1973, p. 88). Los seres y las cosas (no los seres eternos) se desenvuelven en el tiempo, regidos por el movimiento (que conlleva su opuesto, el reposo), susceptibles de medición (cantidad) y sujetos al número par o impar.

El tiempo en potencia y acto existe junto al movimiento. Todo movimiento que conlleva un inicio y un fin, un proceso de construcción y destrucción se asemeja al movimiento de la esfera y, por tanto, sería de un movimiento circular inscrito en un tiempo circular. El «estar después de otro» en la extensión es el espacio, en tanto que el «estar después de otro» en la duración (sucesión) es el tiempo. Esta categoría supone un extenderse continuo del pasado al futuro pasando por el presente. El pasado no existe, pero se retiene en la memoria; el presente es lo que existe ahora y el futuro es lo que sobrevendrá y está alojado en la esperanza. El sentido de la dirección del tiempo es irreversible y está determinado por la relación causa-efecto. La capacidad de medir el tiempo es totalmente arbitraria y se determinará una unidad para tal efecto, por ejemplo, el movimiento pendular. Finalmente, es necesario establecer que el problema del tiempo asume el gran giro copernicano que hizo del espacio y del tiempo las formas *a priori* de la sensibilidad humana.

Kant (1973) sustenta sus reflexiones en la noción del tiempo imaginario concebido por Newton a través de una forma *a priori* de la intuición que posibilita una experiencia ordenada. Bergson (citado por Ramírez, 1978), por su parte, extrajo de la dimensión lineal del tiempo la noción de «especialización» (p.16) y destacó la insuficiencia de esta dimensión lineal para encontrar una explicación de la duración y el transcurso de los fenómenos psicológicos. Para Heidegger (1951), el filósofo que con mayor dedicación ha encarado el problema de la temporalidad —aunque inconclusa—, el tiempo es el presente que se explicita en el ahora, el aquí y el ahora, «*hic et nunc*», del ahora y del instante.

La teoría de la relatividad considera el tiempo como instancia «comprobable». El tiempo imaginario es una categoría evolutiva conceptual que carece de realidad y que se establecerá oportunamente en la dimensión de la creación literaria conjuntamente con la perspectiva de simultaneidad.

Finalmente, para Borges (citado por Ramírez, 1978) «en el tiempo del relato está ya prefigurado el tiempo de la lectura» (p. 207), el tiempo de un lector que se convertirá en el interlocutor del autor, su cocreador. El tiempo es una de las obsesiones del ser humano, aunque sepa de antemano que es inútil perseguir una categoría que se mueve con él.

Se ha pulsado ya una teoría del tiempo, entonces, ¿cómo entender el universo que hoy habitamos desde esta perspectiva? La experiencia del hombre contemporáneo está tejida por las cuerdas de lo tecno-urbano-masivo-consumista; habita un mundo fragmentado y desencantado que ha desarrollado una nueva dimensión: la de la postmodernidad como consecuencia de una sostenida modernidad.

Foucault (2002) proclama la muerte del sujeto y da paso al «mundo objetal», a la nada, al todo vale, al pastiche, al collage, a lo póstumo. Perdomo (1991) manifiesta que los principios del proyecto postmoderno de lo vacío son el resultado de la derrota de la modernidad (racionalismo iluminista, científico positivista); se evidencia un proceso de desacralización que favorece la secularización de la sociedad teocrática. Existe una visión fragmentada de la realidad (invadida por el mundo de los *mass media*), un antropocentrismo relativizador, atomismo social, hedonismo, pluralismo que dé sentido al utilitarismo, pragmatismo y a lo cotidiano; renuncia al compromiso a todos los niveles (familiar, religioso, político, ideológico). No hay espacio para las certezas ni para la utopía; se inaugura el pensamiento vacío y se rechaza «una razón» como sustento del individuo. Sin embargo, para algunos postmodernos, se fundan ciertas «racionalidades» y se recupera la experiencia aleatoria, la subjetividad y el sentimiento.

Cuando la modernidad pierde vigencia cede paso a la era del vacío, se aplica la deconstrucción (Derrida) como un pensamiento que entierra la Ilustración, y surge la postmodernidad, término introducido por Lyotard (1985) que abarca desde el campo filosófico

hasta el dominio del arte. La postmodernidad tiene que aprender de los errores de la modernidad y deberá superarla. Un elemento que se rescata como principio unificador de las dos orientaciones es «el poder dominante». Es preciso distinguir tres actitudes de los postmodernos en este proceso:

1. Aquellos que critican la modernidad por no haber acabado su proyecto y van a la zaga de la escuela neomarxista de Frankfurt: Habermas, Adorno, Eco, etc.
2. Aquellos representantes de un pensamiento débil que defienden un postmodernismo inscrito en la modernidad y en una desesperanzada resignación, pero sin abandonar su confianza en la razón al modo moderno, como Lyotard, Scarpetta, Vattimo, Lipovetsky, etc.
3. Aquellos que someten a crítica la modernidad con un rechazo de la misma, como Steuckers, Fernández de la Mora, Carchi, Ricoer, Locchi, etc.

La esencia de la postmodernidad es la ruptura del mundo simbólico donde la literatura era pedagogía y la moral, política. Sienta las bases positivistas y éticas para el futuro. Las fuentes de la postmodernidad se encuentran en los descubrimientos, ciencias físicas, industrialización de la producción, trastornos demográficos, crecimiento urbano, sistemas masivos de comunicación, estados nacionales poderosos, movimientos sociales en desafío a los políticos y económicos. La postmodernidad se caracteriza por el humanismo (relación hombre-naturaleza), progresismo, (creatividad, experimentalismo, búsqueda de lo nuevo), urbanismo, (el campo frente a la ciudad), individualismo (el yo a solas frente a los otros), economicismo (sujeto que reproduce el capital como producto de la sociedad industrial).

La postmodernidad confronta el desmoronamiento epistemológico y surgen las categorías de pueblo, clase, proletariado,

humanidad; se genera el concepto de «crisis del sujeto» entendida como postmodernismo. El prefijo *post* se entiende como el distanciamiento y relatividad de una forma de vida y conciencia, pero no comprendido como ruptura total. Es un movimiento de reconstrucción y desenmascaramiento de la razón ilustrada como respuesta al proyecto modernista y su consiguiente fracaso.

Luego de la proclamación de Fukuyama (1992), en *El fin de la historia* se prevé el surgimiento postmoderno que conlleva la pérdida de la esperanza, la ética, de la episteme moderna positivista y la imposibilidad de creer en la trascendencia. La postmodernidad fundamenta su acción de ser en la enunciación racional de la verdad y de los sentidos de la realidad, en los proyectos emancipadores de hombres y sociedades, en las incursiones neoplatónicas, cabalísticas y alquimistas hacia el saber prohibido por el poder teocrático.

En América Latina la postmodernidad se hará presente al estilo «jacobino» en revoluciones militares emancipadoras encabezadas por héroes de guerra, en política y en intentos libertarios. Estableció paradigmas para la acción y la reflexión, para la crítica y la utopía. Este continente mantiene una estrecha dependencia de la lógica del mercado mundial y, en este concierto, aflora la constitución de las naciones y la configuración de sus estados, cosmovisiones científicas y positivistas institucionalizadas, modelos y corrientes ideológicas liberales, nacionalistas, comunistas, fascistas y cristianas modernas.

La teoría de Marcuse (1928) gira en torno a la ciencia y tecnología que constituyen la ideología del mundo moderno y encuentra el sustento de la concepción desarrollada por Habermas (continuator de la escuela de Frankfurt). La ruptura entre hombre y naturaleza provocada por la tecnología es una realidad moderna. Es importante destacar que «la razón» reside en el lenguaje y que este conduce hacia la comunicación y la libertad. En Marcuse, la razón se centra en el eros y en los instintos.

Aproximación a los ensayos de Benjamin y Foucault, relatos de Borges y la película, *Vértigo* (De entre los muertos) de Hitchcock

A partir de estos textos es posible rescatar las siguientes perspectivas significativas: tiempo, historia y espacio (el panóptico y la clínica con las consecuencias que se derivan de un mundo complejo y difícil), salud y enfermedad (lepra, locura, amnesia, vértigo) como instancias asumidas desde la antipsiquiatría. La historia se entretiene en la linealidad del tiempo que, en ocasiones, puede desdoblarse simultáneamente a otros tiempos, asumir una retrospectiva sostenida o marcar avances y retrocesos continuados. El hilo de la temporalidad —entendido como duración de las cosas susceptibles de cambio— da lugar a la historia del ser humano. Desde Herodoto, Tucídides y Polibio, entre otros, la historia narra las acciones vividas por un pueblo que constituyen el patrimonio de ese conglomerado humano.

El espacio es entendido como cabida donde se encuentran los objetos sensibles. El ser humano manipula y moldea el espacio a su gusto y conveniencia. Así, en los relatos de Borges *Tlön, Uqbar, Orbis y Tertius* (1940), una sociedad secreta de principios del s. XVII —a la cual se afilia Berkeley— inventa el país de Uqbar en el cual se niega toda dimensión geográfica (espacial) y se recurre a la dimensión histórica (temporal). El mundo de Tlön es sucesivo, temporal y marcará el tiempo en que «los hombres de ese planeta conciben el universo como una serie de procesos mentales. El tiempo será, por tanto, una ficción potenciada» (Ramírez, 1978, p. 31).

Todo es ficción en este texto: la metafísica fantástica de Tlön, la ficción de Uqbar, la sociedad secreta, el narrador. Se presentan naciones —congénitamente— idealistas. Se habla de actos temporales y no de objetos espaciales, a pesar de que se registra también una indefinición temporal. La casualidad implica simultaneidad y esta requiere de la dimensión espacial. Es una fantasía en donde no

hay tiempo, pero, paradójicamente, todo se concibe como tiempo; este círculo dialéctico devora la realidad.

Para Ramírez (1978) los habitantes de este planeta «conciben al universo como una serie de procesos mentales, que no se desenvuelven en el espacio sino de modo sucesivo en el tiempo» (p. 31). Este relato constituye una caja china de ficción que encierra otra ficción; confronta negación, fragmentación, laberinto, verdades parciales y habla de una lengua «conjetural» que excluye al sujeto. Incluso el lenguaje niega a la persona-sustantivo como sujeto de una acción y los verbos se tornan impersonales, por ejemplo: No hay «luna», sino «lunar» o «lunecer». El sustantivo —capaz de referirse a un ser— encuentra valor tan solo en la aglutinación de adjetivos: «aéreo-claro», «hemisferio boreal» y de esa manera multiplica sus posibilidades connotativas. El saber de *Orbis Tertius* —uno de los cuarenta volúmenes de la enciclopedia— es el saber de un mundo ilusorio, dimensión del texto que confluye exactamente con los límites de la postmodernidad.

En *La lotería de Babilonia* Borges (1974) exalta la diversidad en todos los rangos (Beth puede asumir diversos papeles: procónsul, esclavo, omnipotente, encarcelado); fragmentación, desdoblamiento, magia, ritual y simbología están presentes así como algunas señales marcan dispersión y contrapunto permanentes: la jugada feliz permite al beneficiario entrar en el concilio de los magos, otorgar la prisión al enemigo, tener una mujer atractiva, la jugada adversa procura la mutilación, la infamia y la muerte. La historia intenta eliminar el error, pero, sobre todo, persiste la ciudad (Babilonia) sujeta al azar, al juego, la lotería y la cabalística.

La alquimia posibilita el desarrollo de una estructura jurídico-matemática, muestra de postmodernidad que conduce al mundo desacralizado, atomizado, hedonista, develado en la fragmentación, discontinuidad, eclipsamiento del sujeto, en la sorna e ironía ante el desencantamiento de las instituciones tradicionales de la sociedad y el vacío como claros indicios de un mundo postmoderno. «Babilo-

nia no es otra cosa que un infinito juego de azares» (p. 460), es presentada como una nítida alegoría del mundo (relación entre imagen y concepto).

En *Vigilar y castigar*, de Foucault (2002), se conjuga la teoría del antiprogreso con sus retrocesos o variables imposibles de dimensionar: cambio de eje de la física mecánica a la física cuántica. El panóptico es un edificio construido de tal modo que su interior se capta desde un solo punto. Según Foucault, el sueño de Bentham es una figura arquitectónica en forma de «anillo periférico» que genera poder. Ya no se concibe desde la dimensión dual, ver y ser visto. Aquí importa la dimensión de quien establece el sistema coercitivo, prima «el ver» y el ejercicio del poder. La «casa de seguridad» ha sido reemplazada por la «casa de convicción». En palabras de Foucault (1995), «vivimos una sociedad panóptica» (p. 63). Para lograr su creación Bentham hipotéticamente se inspiró en la casa de fieras de Versalles. Se puede, en este punto, aplicar la teoría ambital de López (1977):

El término ámbito —como campo de encuentro— alude a toda realidad... delimitada al modo como son las realidades cósmicas, sometidas a la espaciotemporalidad cotidiana, mensurables por cualquiera... El hombre puede estar en el tiempo y en el espacio de dos modos: por vía de sujeción o por vía de dominio. (p. 247)

En el caso del panóptico predomina la vía del dominio desde un lado y la de la sujeción desde el otro. El tema de la reclusión es también un acontecimiento ambital que ha sido generado por el hombre para llegar a un determinado espacio de encuentro, ¿tal vez de desencuentro?, pero, sobre todo, de poder. De acuerdo con Bachelard (2000) en su *Poética del espacio*, la doctrina del «topoanálisis» se aplica desde el psicoanálisis y la fenomenología, tal como señala Jung (2004): seleccionar un edificio y explicarlo. En este contexto, se sitúa el panóptico. Se puede estudiar el alma humana desde esta

perspectiva y todo lo que concierne a un hombre recluido y «alojado» dentro de él (recuerdos, olvidos, consciente e inconsciente). El hombre es un ser acostumbrado a «morar» y deberá morar en el panóptico como en sí mismo, en busca de los espacios constitutivos de la soledad. El recluso se adentra, se «agazapa» (Bachelard, 2000, p. 30) en un ámbito —en este caso, la celda del panóptico—. Se confronta la dialéctica: abierto y cerrado, exterior e interior. ¡Cuánta psicología bajo una cerradura! Desde esta dimensión, el panóptico reproduce tal dualidad: la naturalista (espacio del jardín) y la psicológica (espacio del laboratorio) como capacidad de penetración en la conducta humana.

El panóptico permite un poder de amplificación y una forma de encierro destinada a la disciplina y puede ser reproducido en otros espacios que mantienen no solo su analogía sino su profunda identidad: cuartel, taller, fábrica, hospicio, clínica, escuela, «esta última cuenta con la ventaja de ser el espacio por el que pasan todas las personas», (Foucault, 1995, p. 63). La Antigüedad fue siempre una sociedad del «espectáculo»; de esta forma se desarrollaba la idea de la unión como idea de «cuerpo». La actualidad genera la posición contraria: la comunidad y la vida pública son negadas mientras que los individuos y el estado reafirmados. Nuestra sociedad ya no es la del «espectáculo», sino la de la «vigilancia». El panoptismo se traduce en un procedimiento técnico de «coerción» y, consecuentemente, de «vigilancia». Se advierte una doble dimensión: en lo disciplinario, lo tecnológico-arquitectónico (el hospital, la escuela, el taller) y lo científico y sociopolítico (medicina, clínica, psiquiatría, psicología del niño, psicopedagogía, racionalización del trabajo y, finalmente, el poder).

Surge, entonces, la paradoja: la prisión es semejante a las fábricas, escuelas, hospitales, cuarteles y todos son similares a las prisiones. Se esboza pues, un esquema circular y aparece una nueva perspectiva ante un proceso de reorganización que permite el advenimiento de otra forma de confinamiento: la clínica, entendi-

da como aquella dimensión de los hospitales destinada al enfermo. Toda forma de encierro conlleva un laberinto físico y otro psicológico, una dimensión fragmentada de la vida humana, no hay una verdad eterna sino tan solo verdades provisionales. El sujeto se encuentra soslayado, cuestionado, alterado en su identidad, en su ser y en su estar. Esto se denomina «panóptico».

Historia de la Locura, Stultifera Navis, de Foucault (citado por Oliveira, 2021), manifiesta que la locura expresada a nivel alegórico como una representación del universo y del pensamiento occidental a finales de la Edad Media y en el primer Renacimiento es entendida como una privación del juicio o del uso de la razón. El texto asume, por momentos, la dimensión de una barca (en *La nave de los locos* de Bosco) y otras, en la de un hospital (*Hospital de locos* inspirada en *Los Argonautas*), donde se da un paralelismo, mezcla de agua y locura. La dimensión de la locura se ha manifestado a través de géneros, autores y obras de la literatura; en las farsas y *sotie* el personaje es el loco, el bobo y el necio. *Elogio de la locura*, de Erasmo (2003), —cuya personificación mitológica (Fileutía) es una alegoría de la virtud o una sátira moral— intenta expresar el espacio que ocupa cada profesión y estado en la «rueda de la sinrazón». En la cultura inglesa, se concibe que las almas se transforman en bestias y lo espiritual en lo material.

En la Edad Media la locura es asociada a vicios y debilidades humanas: amor, adulación, pereza, voluptuosidad, aturdimiento, molicie, sueño. En Calvino (1923), la dimensión es hombre-locura, dios-razón, mientras que en Shakespeare (1974), la locura asume una posición de fingimiento para encubrir el verdadero objetivo del personaje: la venganza. En *Hamlet*, Ofelia termina volviéndose loca de verdad, ¿acaso por la muerte de sus padres, la crueldad de Hamlet o las dos cosas a la vez? En *El Rey Lear* la demencia se emparenta con la muerte ocasionada por la presión de las hijas mayores por su herencia en perjuicio de la hija pequeña Cordelia. El médico expone a Lady Macbeth acerca de un mal que se halla más allá de

su práctica, un tipo de locura que no necesita de médico sino de misericordia divina. En Cervantes (2004) la locura es una sabiduría que entraña la locura del Quijote como captación de la realidad en contraste con el carácter fantástico de la aventura. La injusticia del mundo conduce al Quijote a un estado de mayor locura ejemplificado en numerosas escenas: asume el apelativo «de la Mancha» a imitación de los caballeros andantes; una humilde venta es percibida como un castillo; las prostitutas son bellas damas; el propietario de la venta es un noble que acoge al héroe.

Cuando Sancho declara que Don Quijote está luchando contra gigantes, en realidad se encontraba dando cuchilladas a unos odres de vino dentro de su habitación; la sinergia entre ambos personajes se evidencia al final de la obra: la «quijotización» de Sancho llega a su punto culminante en el capítulo XXIV cuando este, con palabras desgarradas por el dolor, exclama y pide a su amo que no se muera porque la locura mayor es dejarse morir y le pide ir al campo. Es así como la locura, expresada en las estructuras novelescas y dramáticas, permite la manifestación de la verdad y el regreso apacible de la razón. Los hilos de la locura de la literatura barroca proceden del simbolismo gótico.

En el texto de Foucault (1995) la locura supone una negación y destrucción total del sujeto; la medicina, con el desarrollo del «estatuto filosófico» del hombre, participa en la constitución de las ciencias del hombre. La antropología, igualmente, se erige como límite de una postura crítica y como origen de una postura fundadora. Así, se inscriben los puntales para una medicina positiva que deriva en la medicina clínica a través del estudio de las estructuras fundamentales de la experiencia humana; con estos componentes, la medicina clínica aborda el tema de «la locura».

En *El sur*, de Borges (1974), Johannes Dohlmann, el protagonista, pese a una vida de estabilidad familiar, económica, social y cultural, es inducido a un mundo de terror y pesadilla a través de la lectura de *Las mil y una noches*. Un pájaro o murciélago al

cruzársele (símbolo de lo fatal) le genera una herida profunda y una hemorragia que le envuelve en un gran desvarío. Al sentirse inmerso en el infierno, su médico le lleva al sanatorio, donde le sujetan con metales y lo rapan, circunstancias que le sumen en la ceguera y el vértigo. Creyó haber llegado «al arrabal del infierno». Tiempo después, al salir del sanatorio, toma un taxi, como hiciera al ingreso. Ansía llegar a la estancia familiar, «al sur» de Buenos Aires, pero ya registra un desdoblamiento del tiempo: yo-pasado, yo-futuro. Al viajar al sur creía estar viajando al pasado. Durante el camino, al detenerse a comer se enfrasca en una pelea de muchachos y, con una daga en las manos siente la muerte —evidencia del ser— como ya la sintiera, anteriormente, en el sanatorio.

El manejo del espacio es preponderante, así como el detalle minucioso en la descripción del protagonista, de los personajes y de cada topografía. El cuento se insufla de un matiz costumbrista, registra un renovado desdoblamiento del espacio (sanatorio y el «sur», casa, comedor, campo), del protagonista (yo-antes, yo-mañana) y del tiempo (ayer-pasado, recuerdos, añoranzas, mañana, futuro como lugar para la esperanza, para lo por-venir). Se evidencia la destrucción del sujeto a través de los binomios: salud-sanatorio y pelea-muchachos, claros índices postmodernos.

En *Vértigo (De entre los muertos)* (1958), de Alfred Hitchcock, un hombre contrata a un detective para que vigile a su mujer por encontrarse poseída por su bisabuela. El detective, quien sufre de vértigo, lo experimentará intensamente cuando queda suspendido de un tejado al perseguir —junto con un policía— a un ladrón. En el seguimiento a su cliente, el detective se enamora y cae en la trampa cuando ella quiere suicidarse lanzándose del campanario de una iglesia, pero en su lugar cae la verdadera esposa, pues la actriz Kim Novak fue contratada como «impostora» y por este motivo ella permanece a salvo y el detective, al volver a encontrarla por la calle, la sigue hasta su hotel. El detective acaba comprobando que se trata de la misma persona. Al final, ella se lanza de la torre. ¡El vértigo le

tiene paralizado al detective! El vértigo causado por la altura sugiere ideas de dominio, poder, libertad o evasión, por tanto, de tiempo y espacio, produciéndose una forma de éxtasis o salida de sí mismo. La película despliega minuciosidad de detalles *flashbacks* permanentes, retrospectivas que favorecen la figura de la posesión, desdoblamiento de la personalidad, aniquilamiento del sujeto, fragmentación de personas, vidas y escenas, del *continuum* temporal; tan solo permanecen ciertas «verdades provisionales».

En los textos postmodernos analizados se establecen las siguientes constantes:

1. Dimensión temporal (actos temporales, pero no objetos espaciales: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*), movimiento y cambio, (*El sur*: desdoblamiento de tiempo y espacio).
2. Otras manifestaciones: la muerte del sujeto, el «mundo objeto», la nada, atomización y visión fragmentada de la realidad, hedonismo, utilitarismo, rechazo de «la razón» como sustento del individuo; el laberinto: *La lotería de Babilonia*, el desencantamiento de las instituciones tradicionales de la sociedad develado en fragmentación, en discontinuidad, diversidad, desdoblamiento, deformaciones, magia, ritual, simbología, el mundo del azar, el juego, la lotería, la cabalística, la alquimia, el mundo desacralizado: la secularización, sorna e ironía, el vacío (*Vértigo*); la locura, negación y destrucción del sujeto (*Vigilar y Castigar (Panoptismo)*, *Historia de la locura*, *El nacimiento de la clínica*).

Referencias bibliográficas

Aristóteles. (1973). *Obras*. (F. Samaranch, Trad.). Aguilar.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. (2.^a ed.). Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, W. (1955). *Tesis de Filosofía de la Historia*. Itaca.

Borges, J. (1974). *Obras completas*. Emecé.

Calvino, I. (1923). *Ciudades invisibles*. (A. Bernárdez, Trad.). Unidad Editorial.

Casullo, N. (1988). *El debate modernidad-postmodernidad*. Punto Sur.

Cervantes, M. (2004). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Alfaguara.

Erasmus de R. (2003). *Elogio a la locura*. Panamericana.

Foucault, M. (1995). *Un diálogo sobre el poder*. Alianza Editorial.

___ (2002). *Vigilar y castigar*. Fondo de Cultura Económica.

Fukuyama, F. (1992). *The End of History and the Last Man*. Free Press.

Heidegger, M. (1951). *Ser y tiempo*. Fondo de Cultura Económica.

Hitchcock, A. (1958). *Vértigo (De entre los muertos)*. Alfred J. Hitchcock Productions. [Película]. <https://www.filmin.es/pelicula/vertigo-de-entre-los-muertos>

Jung, C. (2004). La psicología analítica de Jung y sus aportes a la Psicoterapia. *Revista Científica Javeriana* 3, 1-17. Pontificia Universidad Javeriana de Colombia.

Kant, E. (1973). *Crítica de la razón pura*. (7.^a ed.). Losada, S. A.

Lyotard, J. (1985). *La postmodernidad*. Gedisa.

López, A. (1977). *Estética de la creatividad*. Cátedra, S. A.

Marcuse, H. (1928). *El hombre unidimensional*. Seix Barral Editores.

Marx, C. (1867). *El capital*. Siglo XXI Editores.

Oliveira, L. R. (2021). Da stultifera navis ao asilo moderno: o binômio loucura-exclusão. *Sala de Recursos* 2(2), 1-34. <https://salade-recursos.com.br/da-stultifera-navis-ao-asilo-moderno-o-bino-mio-loucura-exclusao/>

Perdomo, M. (1991). *Los grandes relatos*. Universidad de los Andes.

Ramírez, P. (1978). *Tiempo y narración*. Gredos, S. A.

Shakespeare, W. (1974). *Obras completas*. (L. Astrana Marín, Trad.). Aguilar.

Un vistazo al ensayo en Jorge Dávila Vázquez

*El ensayo cabalga en un límite difícil e impreciso,
aquel que separa el virtuosismo de la creación.*

Estuardo Núñez

Según Díaz Plaja (1939), «todo ensayo es una auto-epopeya, porque todo ensayo es el producto de un choque entre el yo mimético y lo que le rodea. El ensayista es él y su piedra de toque» (p. 13) punto de vista que coincide con Kayser (1958) quien otorga una concepción artística libre abordada desde el ego interior. Este género tiene sus raíces en la Antigüedad ya que es innegable que tanto la *Poética* de Aristóteles como el *Arte poética* de Horacio sean ensayos de crítica literaria según Sacoto (1994). Durante los siglos XVII y XVIII, tanto Francia como Inglaterra recurren al ensayo como la forma más adecuada para difundir sus ideas libertarias. El ensayo tiene su mayor auge en el siglo XIX en Hispanoamérica con la presencia de Sarmiento, Montalvo, González Prada, Martí, Rodó, etc., cuyas ideas políticas y sociales se plasmaron en sus ensayos.

Michel de Montaigne considerado como el más clásico de los modernos y el más moderno de los clásicos con su obra *Essais* (1828), se planteaba ¿Cuáles son los valores que sustentan al escritor para considerar al ensayo, género de elevadas dimensiones y de enorme trascendencia en el mundo de la cultura? Es evidente que el ensayo es el género que más se adapta a los requerimientos de la sociedad en todos los tiempos y, quizá, es el más desarrollado y el menos difundido por la crítica literaria, pese a la profundidad del pensamiento y amplitud temática que abarca.

Jorge Dávila Vázquez ha incursionado en distintos géneros: novela, cuento, teatro, poesía, siendo el ensayo el que más ha de-

sarrollado tal como se evidencia en la serie de publicaciones de manera permanente durante su ejercicio literario. El listado que se incorpora da cuenta de este trabajo: *César Dávila Andrade, Combate poético y suicidio* (Cuenca, 1998), *Aquella voz inmensa, muda y clara, Estudio introductorio a César Dávila Andrade, Obras completas: Poesía* (Cuenca, 1984), *Poesía, narrativa, ensayo, César Dávila, Prólogo* (Caracas, 1993), *Tal era su iluminado alucinamiento, Pablo Palacio* (Quito, 1980), *Barroco y magia en el reino de este mundo, Alejo Carpentier* (México, 1977), *Roberto Bolaño y estrella distante. La Memoria de lo terrible* (Calais, 2007), *Yo escritor me confieso, discurso de incorporación como Miembro Correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua, (Quito, 2012), A puerta cerrada: el infierno son los otros, en Sartre y nosotros* (Quito, 2007), *Demetrio Aguilera Malta, en historia de las literaturas del Ecuador* (Quito, 2007), *Icaza, un lenguaje mestizo de vanguardia en el Ensayo ecuatoriano de entresiglos* (La Habana, 2013), *Obertura a catedral del canto, Antología* (Cuenca, 2015), *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras. El auto sacramental de Miguel Hernández* (Quito, 1993), entre otros. Además, se agregaría dos decenas de prólogos sobre distintas obras literarias que integran la colección Antares y otros ensayos sobre arte, literatura y cultura en general, publicados en diferentes revistas nacionales e internacionales.

César Dávila Andrade, Combate poético y suicidio (1998) constituye el texto que catapultó a Dávila dentro del ensayo en donde se pone de manifiesto su persistencia en la investigación para rescatar documentos inéditos del autor, su profunda erudición y su fuerza expresiva en el ensayo. El crítico desarrolla siete capítulos y a través de ellos desentraña el arte poética y retrata al escritor César Dávila Andrade. El mayor acierto del crítico es lograr establecer épocas en base del análisis en la producción literaria: etapa sensorial, experimental y hermética. Lleva a la práctica la teoría de la intertextualidad entendida como «el espacio de un texto donde se entrecruzan y se neutralizan múltiples enunciados procedentes de

otros textos» y voces de autores provenientes del contexto literario (Giménez, 1976).

Según el criterio de Dávila se puede reconocer la primera época sensorial, donde priman ciertos tonos y, sobre todo, la experticia en el manejo de metáforas, sinestesias, oxímoros, antítesis, etc.; Dávila (1998) escudriña en cada composición los recursos tanto conceptuales como formales del autor y establece el carácter neovanguardista del joven escritor que a los 16 años rompe con los esquemas poéticos imperantes.

*Mi corazón es el as de oros
en el vértice de la torre Eiffel...
Me persiguen los péndulos desorientados,
a flor de insomnio...*

(p. 16).

Para el crítico la segunda etapa es la experimental, propiamente neovanguardista, en la que escribe *Catedral salvaje*, metáfora telúrica de grandeza universal. A esta obra corresponden los siguientes versos:

*Tierra de murallas y de abismos
cruzas sobre tus llaves de guayacán y azúcar
como avispa engordada con sangre, tambaleando!
Ceniza de rocío desesperado, vuelve a la catarata!*

(Dávila Andrade, 1984, pp. 181, 182).

Finalmente, la etapa hermética, según Dávila el poeta aparece en un desdoblamiento no solo de sí mismo sino también en el otro, aspecto que se puede evidenciar en el poema *Claroscuro de la noche*. En esta etapa el crítico destaca el carácter místico y el concepto de felicidad fundado en la renuncia de lo material. Dávila consciente de que la obra no es un producto aislado sino un resultado del tejido

social y cultural presenta las características de la sociedad cuencana a fines del s. XIX y comienzos del XX. *De Corteza embrujada II*, los siguientes versos citados por Dávila (1998):

*Oh predestinado para el furor
y el deshielo de los Siglos,
¡duerme
tu larga felicidad de haber perdido lo externo!*

(p. 37).

Resalta la influencia que Dávila Andrade recibiera de Neruda y de Carrera Andrade especialmente traducida en afinidades y coincidencias expresivas. Dávila amplía su análisis sobre la narrativa daviliana durante el período de transición en el que se manifiesta un profundo lirismo con el que cambia de perspectiva: de lo rural pasa a lo urbano y profundiza en el alma de sus personajes. El lenguaje épico es enriquecedor desde la dimensión lírica y la temática logra mayor holgura.

En síntesis, para Dávila y Aguilar, en la investigación conjunta, la poesía de César Dávila Andrade se caracteriza por el universalismo, hermetismo, misticismo y renovación poética. Construye un neosurrealismo por su apego a la tendencia onírica. El surrealismo se convierte en el nexos ideal para que el poeta penetre en el fondo oscuro del ser humano. Otro de los aciertos es lograr retratar al poeta César Dávila Andrade desde su extrañeza determinante en su personalidad y en su entorno a través de su obra, descubrir en la producción daviliana la permanente lucha que mantuvo el poeta con su «yo interior», determinar los recursos expresivos en sus facetas de producción literaria; en ocasiones, la palabra se eleva revestida de imágenes, metáforas y símbolos como en *Catedral salvaje* y en otras cuando la palabra se torna vacía y agónica en su hermetismo.

Referencias bibliográficas

Dávila Andrade, C. (1984). *Obras completas: Poesía*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Sede en Cuenca.

Dávila, J. (1998). *César Dávila Andrade, Combate poético y suicidio*. Monsalve Moreno.

Díaz-Plaja, G. (1939). *La ventana de papel: Ensayo sobre el fenómeno literario*. Apolo.

Giménez, G. (1976). Lingüística, semiología y análisis ideológico de la literatura. En *Literatura, ideología y lenguaje*. Grijalvo.

Kayser, W. (1958). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos.

Montaigne, M. (1828). *Essais*. (H. Bossange, Trad., 9º ed. Vol. I). Imprimerie de Lachevardiere.

Sacoto, A. (1994). *El indio en el ensayo de la América Española*. (4.ª ed.). Universidad Andina Simón Bolívar. Abya-Yala.

Alfonso Carrasco Vintimilla, su obra crítica

La labor del crítico constituye una «cacería de brujas».

Mario Vargas Llosa

Todo material escrito constituye un reto para el analista o crítico literario que proyecta, en su valoración, sus posibilidades de expresión estética. La crítica como disciplina surge ante la necesidad de transmitir la comprensión de una obra literaria desde sus distintos significados. Sus metas y proposiciones son tan amplias que obligan necesariamente a recurrir a otras ciencias por tratarse de un arte complejo de percepción a través de prismas interdisciplinarios. A veces se logra una interpretación demasiado literal y paralela a la creación y, en ocasiones, se llega a otra completamente opuesta.

El mensaje estético se ilumina o se ensombrece con los velos de las propias frustraciones de quien examina la obra. En todo caso, la crítica es un quehacer apasionante y comprometido de neutralidad y objetividad imposibles. El crítico requiere no solo de una intuición exacerbada, sino de una capacidad expresiva semejante a la de cualquier creador. Así, mientras el autor hace literatura sobre sus propias evidencias del mundo o de la vida, del ser o la existencia, el crítico hace literatura sobre esta literatura, cual guijarro que impacta en las aguas del arte, expande las ondas de la creación hacia los más dilatados márgenes de la recreación estética. Se trata de un arte sobre el arte, de una expresión de la expresión y, a veces, hasta de un poema del poema.

La crítica literaria se orienta hacia tres perspectivas: la impresionista, la historicista o determinista y la técnica o estilística. La primera se sustenta sobre la impresión del crítico y entraña el riesgo de no considerar la autenticidad del texto y caer en el «pretexto» de

una egolatría que se desenmascara en adjetivaciones y alardes de erudición, pues el crítico habla de sí mismo a propósito de la obra literaria.

La segunda perspectiva es la historicista o determinista, iniciada en el s. XIX bajo la influencia de la escuela sociológica de Lukács y Goldmann. Concibe la obra como una superestructura, y al igual que toda expresión de la cultura se manifiesta a través de fenómenos sociales según los cuales se explica e interpreta toda realidad. Y, por último, la perspectiva técnica o estilística sintetiza el enfoque de las dos anteriores. Por un lado, describe la emoción estética generada en la obra literaria como «arte de lenguaje» y, por otro, la circunscribe en su tiempo y ambiente, destacando los factores histórico-sociales. Sin embargo, algunos autores previenen sobre el riesgo que conlleva este tipo de crítica, cuando se pierde la perspectiva y se cede paso al unilateralismo, dejándose seducir por el estructuralismo, el formalismo, la estética pura o la visión sociológica. La crítica solo podrá alcanzar su virtuosismo o perfección si logra conciliar la visión estética con los elementos formales y sociológicos del análisis.

Vargas Llosa (1971), en *García Márquez: historia de un deicidio*, habla de la labor del crítico como una «cacería de brujas». Empieza por detectar las influencias de otros autores en los textos que se analizan; en esta labor de detective, que evalúa la originalidad, se destaca la presencia de los «demonios» que se poseionan del autor en el plano personal, cultural e histórico. Así, el autor será tanto más original cuanto que su obra sustente o conjure a los demonios personales e históricos más que a los culturales. La crítica traslada la expresión de un código estético a un código racional y explicativo.

La aproximación a la obra crítica de un crítico constituye una tarea compleja donde las dificultades se multiplican, más aún al estudiar la obra crítica del colega, del maestro y del amigo, Alfonso Carrasco Vintimilla. Para el análisis, se ha dividido su producción en tres campos: la lírica, la narrativa y el ensayo.

Ámbito lírico

Se incluyen seis de sus trabajos críticos sobre poesía. Alfonso Carrasco se introduce en el campo del análisis poético, aún siendo estudiante en 1967, con *El color de los sonetos a una rosa* del escritor Juan Bautista Aguirre (1943). En su crítica, Carrasco (2008), devela la técnica de los colores en sus diversas tonalidades pues, cada etapa de la vida de la rosa tiene un matiz. Afirma que en esta composición existe «un juego y una armónica distribución de colores» (p. 62). Apela a la simbología para establecer un paralelismo de orden temporal entre los seres y las cosas, su contingencia y su transitoriedad. Así, descubre que la antítesis vida-muerte está «planteada en forma tácita y simbólica a través de los colores» (p. 65). Destaca el uso de moldes líricos ya utilizados anteriormente y la incorporación de elementos barrocos y gongorinos, fundamentalmente, influencias de las cuales no puede sustraerse ningún escritor de la época.

Carrasco ilustra con profunda claridad los méritos de Aguirre en el campo estilístico: lo rítmico y lo tropológico, su dominio en el campo de la sinestesia y la rica simbología que encierra el poema.

1973: El análisis sobre dos poemas: *Balada de la hija y las profundas evidencias* y *Añoranza y acto de amor*, de Efraín Jara Idrovo, supera el estudio anterior. El crítico se adentra en el fondo de la obra lírica. Busca identificarse a plenitud con la poesía que analiza para revelar los parámetros filosóficos en los que el autor sustenta sus poemas: el yo, mundo y tiempo. A la vez, profundiza sobre el alcance significativo de cada uno de los signos que conforman la estructura versal.

1974: Alfonso Carrasco se traslada a *Los heraldos negros* de César Vallejo, para captar su esencia e interpretarla. Pondera la simbiosis a la que llega el poeta peruano mediante la conjunción entre significante y significado, en una sola realidad poética.

1975: Al prologar *Nueva canción de Eurídice y Orfeo*, de Jorge Dávila Vázquez, lejos de detenerse en el detalle fácil y evidente, Ca-

rrasco trasciende la recóndita estancia significativa del mito griego. Co-labora con el autor y rescata otras posibilidades significativas. Empieza por la visión fría y analítica de la obra y luego se detiene en Orfeo, quien se halla sumido en un movimiento pendular dialéctico. La tesis es Apolo, esencia del equilibrio; la antítesis es Dionisos, símbolo del placer, de ruptura del equilibrio. La síntesis se encarna en el gran Zeus, sinónimo de justicia unas veces y de inequidad, cólera o alardes amorosos otras veces. Destaca este mito universal que ha generado múltiples manifestaciones artísticas: en los poetas Virgilio, Ovidio y Víctor Hugo; en los dramaturgos Lope de Vega y Calderón; en los músicos Liszt, Haydn y Stravinski.

1977: Realiza el análisis del poema *Las cosas*, de Jorge Luis Borges atendiendo a lo que Curtius (1995) denomina «tópico» como concepto confrontado ya por estudiosos del clasicismo y del Medioevo. La angustia es el tópico del poema borgiano. Surge a manera de contrapunto entre lo perdurable de la materia y la fugacidad del hombre.

1991: Retoma la poesía de Efraín Jara, esta vez para emitir una visión global de su obra poética. Destaca su desarrollo en tres períodos: búsqueda vanguardista, compenetración en la vanguardia y su madurez. Centra la atención en la última etapa: la de experimentación formal, la neovanguardista que se plasma en creaciones como *Oposiciones y contrastes* y llega a su clímax con *Sollozo por Pedro Jara* mediante depurados recursos: mutaciones, oposiciones fonológicas, combinaciones fono-semánticas, etc. El análisis no se detiene en lo puramente estilístico, sino que profundiza en los temas que conforman la cosmovisión del poeta: ser, angustia, tiempo y existencia. Logra la compenetración entre el poeta, la obra y el crítico, configurando así la trilogía básica del proceso comunicativo.

Ámbito narrativo

1976: En este campo se incluyen cuatro análisis, tres de los cuales fueron realizados durante su permanencia en México. *En una de estas te pasas al otro lado del espejo* constituye un ensayo crítico elaborado a propósito de la obra fabuladora de Augusto Monterroso. Carrasco recurre a la técnica del espejo, que presenta la verdad de lo reflejado para mostrar el mensaje satírico de las fábulas: las actitudes o defectos humanos en contraposición a las tradicionales de Esopo o Samaniego. En estas últimas se elimina el efecto del espejo por circunscribirse al mundo real y por la presencia de la moraleja. *En una de estas te pasas al otro lado del espejo* transporta a un mundo laberíntico, como perspicazmente describe Carrasco. La crítica supone trasladar el código estético al código racional; sin embargo, Carrasco señala la imposibilidad de esta traslación en Monterroso porque su obra hace estallar cualquier patrón mental.

Apoyándose en el ensayo *Tientos y diferencias* establece una teoría narrativa sobre Alejo Carpentier (1984). Parte de su tesis, compartida por Cortázar: «en Latinoamérica no hay novela sino novelistas» (p.15) cimentada en la carencia de una tradición novelística que implica el trabajo de varias generaciones y la creación de arquetipos seguidos por novelistas menores y superados por novelistas geniales. Carrasco afirma que siendo Carpentier un seguidor de la novela burguesa se inserta dentro de la corriente universal, pero con particularidades propias. Utiliza la novela como un instrumento de indagación, un camino para llegar al conocimiento de los hombres y las épocas.

La realidad latinoamericana es única por la confluencia de razas, religiones, tendencias políticas, filosóficas, estéticas, socio-económicas, que conforman una realidad compleja maravillosa. Según Carrasco, Carpentier se propone insertar nuestra cultura en la tradición de la cultura universal y, en consecuencia, su novela se orienta más bien hacia la novela histórica, ya que retoma casi todas las

vivencias elementales de la realidad de los pueblos. Existe la tendencia a creer que la novela está en crisis por no reproducir la realidad. El crítico sostiene que, si se juzga según los viejos moldes, la novela efectivamente está en crisis, pero si se valora en función de cada tiempo y lugar y se concibe como «épica», la novela es digna de ser escrita y recreada por la crítica.

Carrasco señala que la novela vale en tanto en cuanto descubre la dura realidad del hombre y del novelista, por lo tanto, busca el ascenso, salir del estado de postración y lograr la liberación. De aquí surge *El reino de este mundo*, porque el otro, el de arriba, *per se*, es perfecto y maravilloso. Según el crítico, esta es la revolución que plantea Carpentier en su amplio mundo narrativo.

En el estudio crítico en torno a *La muerte de Artemio Cruz*, Carrasco llega al punto central del análisis de su héroe trágico. Sigue a Spitzer (1955) en su método de los «Círculos filológicos», según el cual basta un detalle para llegar a la obra proyectada. Este método se vuelve complejo si se aplica en una obra de estructura igualmente complicada como la del mejicano Carlos Fuentes, precisa el crítico. Doce o casi trece capítulos con tres subcapítulos cada uno posibilitan un narrador diferente: el *yo* traducido en un monólogo interior en presente; el *tú* que no permite saber quién es el que habla al personaje desde una perspectiva en futuro; y el *él* como narrador omnisciente en tiempo pasado. Carrasco analiza los ambientes y caracteres espacio-temporales precisando sus alcances. La categoría temporal le lleva a expresar que Artemio Cruz sintetiza una suerte de alegoría del destino humano, a la vez que sirve para lograr la evolución del protagonista paralelamente a su involución interna. Artemio Cruz se convierte en héroe trágico, no al estilo de la tragedia griega, sino del héroe contemporáneo que, según Carrasco, se sustenta en una paradoja: el triunfo del *él* se origina en el fracaso del *yo*. El crítico establece una sutil comparación, pues si en la tragedia griega lo trágico viene desde fuera, en la novela contemporánea lo trágico es intrínseco, connatural a la persona y sus actos. Así se de-

vela una obra compleja, pero acertadamente redescubierta e interpretada por una aguda crítica.

1980: Escribe un análisis sobre *Relatos imperfectos*, de Jorge Dávila, en el cual destaca tres aspectos sobresalientes: estructuración del ciclo narrativo, el mundo o la realidad de lo narrado, el estilo y la forma. Carrasco apunta, muy acertadamente, que en la obra cuentística de Dávila se encuentra un elemento recurrente determinado por la presencia de un mismo personaje en los diferentes ambientes narrativos a manera de un hilo conductor que enlaza ese mundo narrativo conformando círculos concéntricos que proporcionan unidad al relato. Con sobrada razón, sugiere que en la obra de Dávila debe hacerse una lectura novelesca, esto es captar todo su ambiente narrativo a través de una sola mirada en forma continua para así lograr aprehender la unidad ponderada por el crítico.

Ámbito de la crítica

El tercer campo establecido en la producción crítica de Carrasco se orienta hacia dos vertientes: la sociológica y la cultural. Se inicia con un trabajo menor, por su alcance y vigor crítico con la obra *Andrés Bello, el literato y el político*, estudio superado con creces en *Estilo e ideología del discurso populista* realizado en México en 1976. En esta fase abandona el objetivo puramente estético para incursionar en los lindes de una crítica ideológica con aportes estructuralistas para el análisis. Explora el más arrebatado discurso que Velasco Ibarra pronunciara el 4 de junio de 1944 tras la revolución de «La Gloriosa» del 28 de mayo. Carrasco da validez a la sugerencia de Dussel al aprovechar un texto populista para rastrear el pensamiento ecuatoriano de manera no meramente impresionista, sino con profundo rigor científico. Para este tipo de análisis, el crítico retoma los símbolos utilizados por Greimas, Bremond y Propp, entre otros.

También en México, Carrasco escribe el ensayo: *Lázaro Cárdenas: creador del capitalismo mexicano*, en el cual destaca las venta-

jas del gobierno debido a su gran organización y avances económicos en beneficio de la clase trabajadora. Cárdenas es el iniciador del capitalismo en México, lo que constituyó para el crítico una etapa obligada para el surgimiento del socialismo y el comunismo. En este campo de la investigación sociológica, Alfonso Carrasco aprovecha su estadía en Brasil durante 1981. Participa en un proyecto de investigación sobre la política cultural y su aplicación en las diferentes regiones del país. Se trata de un trabajo esforzado que requiere la cooperación de un equipo en el que sobresale su participación. En esta época, también, realiza algunos trabajos de traducción del portugués del escritor Ferreira Gullar, especialmente centrado en el campo del subdesarrollo y la sociedad de masas.

Vox populi es la ponencia que Alfonso Carrasco expusiera en el tercer y último encuentro llevado a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cuenca. Se plantea el expositor las siguientes interrogantes: ¿qué es literatura? ¿cuáles son sus determinantes?, ¿su *vox populi*, constituye una forma digna de tomarse en cuenta como hecho literario? Cueva Dávila (1974), al referirse a este fenómeno, sostiene que las diferentes nacionalidades indígenas tienen producciones de gran riqueza, pero equivocadamente se las considera material antropológico o folclórico en vez de literatura. Se asevera que la auténtica literatura en Ecuador comienza con el barroco, cobra vigencia en el romanticismo y, posteriormente, en el modernismo hasta que irrumpen las vanguardias con un marcado rechazo por parte del lector tradicional de la literatura, según Carrasco.

Se incluye un trabajo cronológicamente anterior, *el Ensayo y la crítica literaria ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX* (1978), quizá el único realizado en este campo dentro de nuestro país. El autor justifica esta obra apelando a Montaigne, iniciador de este género y expone cuáles son sus objetivos básicos y su campo de acción. Se refiere a estudiosos de la talla de Ortega y Gasset, Julián

Mariás, Goldmann y Lukács, entre otros. Se trata de un texto serio y profundo al que no pudo dar continuación.

Alfonso Carrasco deja una obra crítica extensa, válida y profunda en calidad. En ella se manifiestan su gran capacidad, su vocación estética, esa madurez alcanzada tras una rigurosa formación académica, así mismo su eficiencia en el análisis literario logrado tras la depurada utilización de las perspectivas metodológicas del quehacer crítico con preponderancia de la visión técnica-estilística en la operación interpretativa. Su muerte truncó toda una promesa de proyectos planeados en su ambicioso calendario y los periódicos encuentros de literatura que él con tanto entusiasmo promoviera. Su vida es un poema inacabado, una partitura inconclusa, sin embargo, ha dejado a la posteridad la perennidad de los caminos.

Referencias bibliográficas

Aguirre, J. (1943). Sonetos a una rosa. *Poesías y obras oratorias*. Ministerio de Educación.

Carpentier, A. (1984). *Tientos y diferencias*. Plaza Janés Editores.

Carrasco, A. (1976). En una de estas te pasas al otro lado del espejo. *Pucara*, 2. Universidad de Cuenca-Ecuador.

Carrasco, A. (2008). El color en “Los sonetos a una rosa” del padre Juan Bautista Aguirre. En M. E. Moscoso (Comp.). *El único puente posible: Obra crítica*. Universidad de Cuenca.

Cueva, A. (1974). *El proceso de dominación política en el Ecuador*. Diógenes.

Curtius, E. (1995). *Literatura europea y Edad Media latina*. (M. Alatorre, y A. Alatorre, Trads.). Fondo de Cultura Económica.

Spitzer, L. (1955). *Lingüística e historia literaria*. Gredos.

Vargas, M. (1971). *Gabriel García Márquez: Historia de un deicidio*. Barral Editores.

Regionalismo, lengua y contrastes, Oswaldo Encalada Vásquez

*El hablar y el oír, el notificar vivencias psíquicas con la palabra
y el tomar nota de las mismas en la audición,
hállase en coordinación mutua.*

Edmund Husserl

Cuando Kundera (1994) habla de la fuga como encadenamiento de melodías en contrapunto, como flujo que, a través de su largo recorrido, conserva el mismo carácter y pulsión rítmica en su unidad se enlaza directamente con el desarrollo que asume la obra lingüística y crítica de Oswaldo Encalada Vásquez. En su proceso se registra una «fuga» de acuerdo con el lenguaje kunderiano en la medida en que las palabras configuran sustrato y sustancia a través de eslabones distintos. *Regionalismo, lengua y contrastes*, al asumir tal esencia, se constituye en un ensayo escudriñador, profundo, avizor, que evidencia al investigador incansable del hecho lingüístico cuyo trabajo obstinado despliega su gran inquietud: la lengua y sus permanentes exploraciones.

Acercarse a esta obra es iniciar un recorrido que permite transitar por campos y ciudades en búsqueda de aquellas minucias que describen al hablante de estas tierras matizadas con la particular visión que imprime su autor. Explora identidades, percepciones, gustos y preferencias culturales dispersas entre regiones sujetas siempre al vehículo de comunicación de la lengua caracterizada por particularidades que ponen de manifiesto las diferencias.

Regionalismo, lengua y contrastes habla por sí mismo y responde a la constante de confrontar al hablante de nuestras geografías para abordar cada palabra, cada expresión que posibilite el

rescate de su dimensión semántica, de sus variadas aristas y usos léxicos, dependiendo de cada usuario de la lengua y de su particular situación comunicativa. Oswaldo Encalada gusta adentrarse en los intersticios de nuestras lenguas regionales, aquellos en los que el quichua sale al encuentro del hablante para permitir nuevos usos y renovados aprovechamientos.

Gracias a su sólido respaldo bibliográfico se encarna en los textos de lingüistas, filólogos, lexicógrafos, etimólogos y destaca con particular valor a grandes maestros de la lengua como Andrés Bello, con su *Gramática de la Lengua Castellana*, Octavio Cordero Palacios, Luis Cordero, Juan Montalvo, Miguel Riofrío, Humberto Toscano, Honorato Vásquez, Juan de Velasco, Juan León Mera, Jorge Icaza y, en la época contemporánea, Juan Valdano y otros poetas, novelistas, cuentistas y ensayistas de la literatura ecuatoriana, contrastados con obras de la literatura universal: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, *El libro del buen amor*, de Juan Ruiz, *El siglo del cuerno*, de Quevedo y Villegas y, por supuesto, con cuántos diccionarios y gramáticas encontrare a su paso.

Para Encalada, inquirir al hablante ecuatoriano constituye un poderoso *leitmotiv* para penetrar en multiplicidad de sujetos y de culturas, con sus variantes lingüísticas y semánticas: el habla del costeño, serrano, mestizo, negro, indio, cholo, chagra, blanco, montubio, zambo o mulato. Bajo el título *Oposición de caracteres* (Encalada, 2011), establece las particularidades del serrano y del costeño desde varias perspectivas. Mientras los costeños son identificados como abiertos, franqueables, frontales y alegres, los serranos son descritos como encubiertos, desconfiados, inconstantes e introvertidos. Pertenecer a la Costa o al trópico sugiere una personalidad libérrima, buscadora de ideas reformistas, en tanto que la idiosincrasia de la Sierra es más conservadora y sujeta a su pasado. Mera (citado por Encalada, 2011) en sus *Cantares del pueblo ecuatoriano, II*, expresa:

*El soldadito serrano
Tiene Dios, patria y honor.
Y se llama con orgullo
Soldado conservador.*

(p. 25).

La categoría «cholo» tiene una acepción semántica rescatada del ámbito racial y cultural: un español y una india dan como resultado un «cholo o híbrido»; convertirse en *cholo* es aprender costumbres de gente «no decente» anota Encalada. Desde esta perspectiva, *cholo*, *longo* y *china* son sinónimos, tal como se aprecia en el ejemplo utilizado por nuestro crítico: «a la mojegata la he de meter en un convento, aunque sea para *china* de monjas» (p. 59). El proceso de derivación de la lengua —de conformidad al texto de Encalada— faculta para incorporar nuevas palabras, como sucede en «*acholarse* o *acholamiento*», conceptos entendidos como el hecho de avergonzarse: «El guagcho se mantuvo callado, la cabeza baja, las manos acholadas» Icaza (citado por Encalada, 2011, pp. 61, 62).

Desde la perspectiva de la salubridad, debido a la zona climática, el serrano es más saludable que el costeño. Mera (citado por Encalada, 2011) lo ilustra con la siguiente estrofa:

*Un esqueleto vestido
Andaba en la calle-angosta;
Viéndole bien había sido
Un tísico de la Costa.*

(p. 27).

Hablar de regionalismo es confrontar a costeños y cuencanos, estos últimos conocidos popularmente como *morlacos*. Para Encalada el habla de los cuencanos llama mucha atención: «se trata de un dialecto tonal único, generalmente tomado como motivo de humor»

(p. 36). Al enfocarse en este aspecto, encuentra que, a mediados del siglo XIX, Miguel Riofrío percibió ya esas diferencias:

Ha habido una competencia entre morlacos y costeños que no pude comprender, porque reventaba de risa al oír el *guirigay* que se formaba al alternarse el acento esdrújulario de los primeros y el puntiguado de los segundos. El *señoórito* de Cuenca y *señoriíta* de la Costa hacen un contraste graciosísimo. (p.78)

En torno a este sin par y melódico hablar de los cuencanos Encalada señala que, a finales del mismo siglo, el académico Salazar explica este hecho lingüístico: «se hace cierto particular esfuerzo de la voz en la primera vocal de las voces polisílabas y las que son agudas tienden a tornarse en graves. Ej. *Señor Dón Mátias me álegro infinito dé verle*» (p. 37).

En el habla de los quiteños, precisa Salazar «se alargan más o menos ciertas sílabas en las palabras enfáticas y, además, dichas voces suelen convertirse de graves en esdrújulas» (p. 37). Los quiteños dicen «vení» por *ven*, «tortishas» por tortillas (sonidos erres y elles), «escupíle» por escúpele, entre otras instancias de singular análisis desplegado por el autor.

De acuerdo con Salazar puede afirmarse, de forma metafórica, que la diferencia entre los hablantes del norte y del sur del Ecuador radica en que el «acento quitense se asemeja al doble de las campanas y el cuencano un monótono y fastidioso repique» (p. 37). Hasta aquí las importantes y curiosas búsquedas y casuística, que precisa Oswaldo Encalada para entender y recrear nuestro hablar morlaco cuyo tono melodioso se remonta a su marcado ascendiente cañari.

En *Regionalismo, lengua y contrastes* se otorga una atención particular a la palabra «runa» cuyo significado ha evolucionado desde el *Diccionario quichua-español, español-quichua*, de Luis Cordero (2010), como sinónimo de indio o aborígen; de sustantivo,

siguiendo el proceso de evolución y con cierta degradación de valor, se transforma en adjetivo como en «gallo runa», «huevo runa», «gallina runa» o de campo. Según Icaza (citado por Encalada, 2011), «Onde iban encontraban odio, vergüenza, desprecio... solamente porque no salieron muy labraditos que se diga, porque tenían un algo parecido al runa» (p. 78). En este proceso evolutivo se encuentran los sustantivos-adjetivos: «longo», «china» y «mitayo», «rupango» (runa y llapango), rosca, rocoto, palabras que contienen un nivel altamente eufemístico y, a veces, morocho.

Oswaldo Encalada es lingüista y filólogo, miembro de Número de la Academia de la Lengua. Toda su trayectoria está enlazada y ribeteada por su pasión por la investigación de la lengua; en este sentido rescata el habla del campo o de la ciudad, del ámbito cultural o popular, rastrea concienzudamente el castellano para emparentarlo —por su proximidad histórica, geográfica y cultural— con el quichua, la lengua aborígen más importante de nuestro universo lingüístico. Así, palabras extraídas del quichua o del cañari como «chagra» (de ahí *chacarero* o *chagrillo*), «chulla», «chazo» (*chaso*), «zambo», «guagcho», «huayrapamushcas», «llacta» (*shacta* o *zhacta*), entre otras muchas absorben la preocupación del especialista. También profundiza sobre los giros propios de los campesinos y la elisión de sonidos frente a los ciudadanos. La conjunción «pues», traducida en muletilla, se convierte en «pes», tal como evidencia Icaza (citado por Encalada, 2011), en su obra *Huairapamushcas*: «—¿No decían que era Mama del pobre natural? —¿Cómo, pes?» (p. 72). Además, Icaza rescata del quichua las expresiones *yaguar* y *shungo*: «*yaguar del shungo* del natural, *pes* (...) brujea... hace mal el ojo» (p. 60), dos palabras quichuas comúnmente usadas que significan, respectivamente, «sangre» y «corazón». Además, se cita el término «*huiñachisca*», cuyo alcance semántico corresponde a «apegado».

Oswaldo Encalada presenta una mirada propia en torno a las clases sociales de nuestras regiones en su estudio no solo lingüístico sino, también, de carácter sociológico y cultural, y con el soporte

de Paladines (2007), fundamentándose en el libro *Eugenio Espejo*, establece dos categorías sociales: naturales y forasteros. En el lenguaje de los indios el término *huairapamushcas*, integrado por dos raíces, *huaira* y *apamushca*, se traduce como «hijos del viento» y constituye un sinónimo de «natural» en atención a la cita de Valdano (1999), que alude a la situación existencial del mestizo: ser hijo de nadie o ser un don nadie, estigma que pesa sobre todo un pueblo patentizado en su obra *Prole del vendaval*, en referencia a la conquista española que entretejió una compleja urdimbre social, sin solución hasta nuestros días. Se marca, como señala Encalada, la oposición entre el *natural* y el *huairapamushca*.

Estudia el comportamiento del lenguaje en sus dos implicaciones: lengua y habla. Según Saussure (1973), la lengua como hecho social es independiente del individuo, pero «necesaria para que el habla sea inteligible» (p. 64). En el habla se incluye el aspecto individual y su carácter psico-físico, por lo que *Regionalismo, lengua y contrastes* contribuye al conocimiento de la evolución de la lengua por el roce e impacto con otras lenguas y el quichua. En el acápite destinado a las onomatopeyas e interjecciones, como *array* (fuego), *ananay* (dolor), *achachay* (frío), destaca la intensa expresividad que «señala la queja de quien la padece» Mera (citado por Encalada, 2011, p. 83) y recoge la enorme capacidad expresiva de nuestra lengua.

El eufemismo —entendido como perfección en el decir hablado o escrito— es cantera ilimitada en nuestra lengua y aún más desde la perspectiva de la sexualidad. Oswaldo Encalada destaca muchas expresiones en las que este tema encuentra asidero: «comerse el sánduche antes del paseo», «estado interesante», «pasar por las armas», «hacer el favor», «desgraciarle», «dar a luz», «alumbramiento», «entretenido», «mujer pública o mujer mala», así mismo la serie de términos que aluden a sus hijos: «hijo de tal y cual», «hijuemadre», «hijueperra» y tantas otras acepciones que amplían los matices semánticos de la lengua.

En esta misma línea cabe destacar cómo en nuestra sociedad —que aspira ser culta a la par que encubre las realidades sordidas o lacerantes— cada vez son más frecuentes: «adulto mayor», «ser de edad», «servicio pasivo» (por militar retirado), y, a nivel económico, «préstamo no reembolsable» para evitar la sensación de donación a la persona de escasos recursos, «amigo de lo ajeno» (por ladrón), etc.

El estudio de Oswaldo Encalada, *Regionalismo, lengua y contrastes*, constituye un trabajo consistente e iluminador; los grandes lingüistas del siglo XIX, desde una dimensión contrastiva y, ya en el XX con Saussure (1973) como pionero de la lingüística moderna y, más tarde, Todorov (1978) con la *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, bien habrían celebrado el trabajo de este investigador infatigable. Ha incursionado —de manera persistente— en textos de exploración lingüística: *Modismos cuencanos* (1990), *Diccionario para melancólicos* (1999), *Mitología ecuatoriana* (2000), *Diccionario de la Toponimia ecuatoriana* (2002), *Toponimias* (2003), *Diccionario de la vista gorda* (2007), *Lengua y folclor* (2008), además de cuentos, novelas y estudios críticos.

El lenguaje como un hecho social se convierte en un vínculo semiótico que produce y renueva los significados culturales, los mensajes complejos del aquí y el ahora, los variados recursos por medio de los cuales la sociedad se entiende a sí misma y se replica, como anota el investigador inglés Halliday (1979), heredero de la Escuela de Praga, cuya obra constituye un claro antecedente del trabajo elaborado por Oswaldo Encalada Vásquez.

Referencias bibliográficas

Cordero, L. (2010). *Diccionario quichua-español, español-quichua*. (6ª. ed.) Corporación Editora Nacional.

Encalada, O. (2011). *Regionalismo, lengua y contrastes*. Corporación Editora Nacional.

Halliday, M. (1979). *El lenguaje como semiótica social*. Fondo de Cultura Económica.

Kundera, M. (1994). *El arte de la novela*. (F. Fernando Valenzuela, M. V. Villaverde, Trads.; 2ª. ed.). Tusquets Editores.

Paladines C. (2007). *Eugenio Espejo*. Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura.

Saussure, F. (1973). *Curso de lingüística general*. (12ª. ed.). Losada, S. A.

Todorov, T. (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. (3ª. ed.). Siglo XXI Editores.

Valdano, J. (1999). *Prole del vendaval*. Abya-Yala.

Literatura y el gozo del sabor

*He aquí los frutos con que
nos alimentamos en la tierra.*

El Corán, II, 23

Desde que el ser humano se encarnó en un cuerpo y asumió un espíritu empezó a sentir y, por tanto, a gozar a través de su gran capacidad sensorial. En la Antigüedad, Aristóteles (1973) ya nos habla del goce del sabor y en su *Retórica* considera que el placer es un movimiento del alma y, consecuentemente, de la naturaleza y de todo lo que se origina en ella. Apenas hay quehacer humano que no se enlace con el mundo de la cultura y este con el de la religiosidad; en esta dimensión, el acto de cultivar la tierra y de saborear sus frutos son prioritarios. La cocina está ligada al ritual y al ceremonial de los pueblos y de su gente, quienes recrean —desde una renovada dimensión y con profunda intensidad culinaria— sus manjares; los orientales, los franceses, los árabes son los más exquisitos, por tanto, el comer se traduce en gozo sensual de la humanidad que, cediendo a la templanza, da rienda suelta a la gula.

Desde esta perspectiva y desde la atracción por enlazar literatura y gastronomía, palabra y alimentos, se advierte que los cuentos populares y otras expresiones literarias registran conmutaciones entre la planta, el animal y el hombre; así en *Los Sangurimas*, de José de la Cuadra (1958), o *En siete lunas y siete serpientes*, de Demetrio Aguilera Malta (1979), importantes manifestaciones de la narrativa ecuatoriana de los años treinta. El vegetal es un símbolo cíclico de la existencia humana, desde su nacimiento, maduración, muerte y transformación; muchas celebraciones se desarrollan en distintas partes del mundo y —cuyos ritos se diversifican en todas las cultu-

ras— culminan con el solsticio de verano y exaltan las fuerzas cósmicas representadas en ciclos anuales con la protección de diosas griegas (Hera, Démeter, Afrodita y Artemis) y dioses: Ares o Marte, Dionisos o Baco). Según el Corán (2005) y ciertas orientaciones religiosas, Dios hizo nacer a los seres de la tierra a la manera de una planta y considera la savia del vegetal como licor de inmortalidad.

Gide (1960) en su libro *Alimentos terrestres*, insta a Natanael a comer «los alimentos terrestres», que debe ser entendido desde una perspectiva metafórica como la «glorificación del deseo y de los instintos» y, de forma paradójica, establece una «apología de la privación». Se percibe cómo «el goce de la carne y los sentidos» cobran dimensiones renovadas a través de la metáfora y de algún oxímoron; así, los helados tienen sabor a hierba de mayo o el cuerpo logra ser poroso como el azúcar. Los alimentos terrestres se encarnan en la tierra, la lluvia, las flores, el alba, las estrellas.

El sabor se potencia en la diversidad de frutas: toronjas, limones, guayaba, nísperos, etc. y una gran diversidad de especies, particularmente cuando se evoca el gusto por la fruta madura. Gide entabla un profundo correlato con Artemisa —diosa de la cacería— o con Démeter —diosa de la agricultura—, ya que la tierra constituye la fuente magnífica que procura los alimentos.

Los sentidos y el goce sensorial están profundamente exaltados en el protagonista-narrador de *En busca del tiempo perdido* de Proust (2003). En las primeras páginas de *Por el camino de Swann* se redobla esta sensación cuando se lee:

me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que le causaba. (p. 62)

No hay duda que lo sensorial —desde una aguda percepción— atraviesa este texto de manera particular; el sentido del gusto es invadido por el masticar de unas magdalenas (tostadas) que cambian el sentir y el pensar de un personaje literario trasunto de un personaje real, encubierto desde la narrativa autobiográfica de su autor.

La poesía constituye un escenario propicio para la explosión de los sentidos y, particularmente, el placer por los sabores resplandece encarnado en el verbo poético; así nos dice Neruda (1975) en *Confieso que he vivido*:

son las palabras las que cantan, las que suben y bajan... Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se acechan, hasta que pronto caen. Vocablos amados... Brillan como piedras de colores, como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío... Persigo algunas palabras... Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema. (p. 73)

Neruda selecciona la «oda» como la forma estrófica apropiada para exaltar los alimentos; es una manifestación poética que canta a la vida, a los sentimientos, generada en el poder creador del poeta. Reviste absoluta libertad y asume variados tonos: heroico, filosófico, moral, amoroso; su estructura conlleva una andadura versal y estrófica de renovadas formas y metros: lira, silva o la tan conocida estrofa sáfica. Neruda (1971), en su *Discurso de Estocolmo* afirma:

Cada uno de mis versos quiso instalarse como un objeto palpable; cada uno de mis cantos aspiró a servir en el espacio como signos de reunión donde se cruzaron los caminos, o como fragmentos de piedra o de madera en que alguien, los otros, los que vendrán, pudieran depositar los nuevos signos.

Así se entiende cómo emergieron de la inspiración del poeta la *Oda al vino*, a la cebolla, a la alcachofa, al tomate, al caldo de congrio y otras más, recogidas en su poemario *Odas elementales* (1958).

Desde la más antigua tradición religiosa, filosófica y cultural se reconoce el vino como símbolo e imagen del conocimiento y de los ritos iniciáticos por la embriaguez que este provoca. En la Grecia antigua, hablar del vino equivalía a aludir a la sangre de Dionisos, identificado como el dios del vino o de la bebida. En la tradición bíblica el vino es signo y símbolo de alegría, es la sangre de Cristo; al instituir la Eucaristía en la última Cena, Jesús dice: «Esta es mi sangre, la sangre de la alianza». (Mc 14: 24) En el cristianismo, se registran diversas manifestaciones en torno al vino y a su renovada simbología. Con ocasión de la fiesta de las vendimias, el profeta Isaías compone *Canto a la viña*, como ayer lo hiciera —en muy distintas búsquedas—.

Neruda al escribir su *Oda al vino* centra su valor creativo en la expresión cromática que esta bebida trasluce. Es un recorrido por los senderos del tiempo donde la primavera asume una presencia estelar. En el recuento vinícola, Neruda presenta un enlace metafórico entre la copa curvada que contiene al vino y la contorneada cadera de la mujer amada; entre la luminosidad del alcohol y la brillante cabellera femenina; entre los granos de las uvas y los frescos pechos de mujer; entre la exultación de los sentidos y el gran esplendor divino.

En la oda nerudiana el vino asume protagonismo: es el personaje que se adentra en la dimensión humana, en cada rincón del universo, en cada celebración o recordación. El vino está presente en los momentos fríos del sepulcro o crece como la «planta de la alegría»; el vino se enlaza con el amor, se encuentra en la abundancia o en los momentos de restricción. *Oda al vino* es el canto a la vida; es vino y vida, vino de la vida, canto del fruto, exultación desenfrenada de las vendimias:

*Vino color de día,
vino color de noche,
vino con pies de púrpura
o sangre de topacio,
vino*

(p. 223).

En la *Oda a la alcachofa* Neruda (1958) se inscribe en un sostenido lenguaje metafórico que se presenta ya como guerrero, ya como cúpula, ya como granada. La alcachofa desfila por el poema —desde sus cortos versos bisílabos hasta la estructura mayor de los eneasílabos— en compañía del intenso color de la zanahoria, la redondez de la col o del acariciante perfume del orégano. La *Oda a la alcachofa* se inserta en el especial hechizo de la tradición literaria entrelazada con la cocina, suma de belleza creada en la cocción de la palabra y los alimentos de la tierra. La alcachofa —vegetal de procedencia mediterránea semejante a una flor sin abrir— se emparenta con el cardo por la presentación de sus carnosos brotes y, más aún, de su exquisito corazón, constituyéndose en el atractivo de la mejor mesa, a la que se suman sus propiedades medicinales, tan aprovechadas en Francia desde el temprano Renacimiento. La alcachofa como vegetal se traduce en símbolo de la unidad fundamental de los seres vivos, desde el proceso creador de la literatura, registra una traslación un tanto prosopopéyica que va de lo vegetal a lo animal, de lo humano a lo divino:

*y la dulce
alcachofa
allí en el huerto,
vestida de guerrero,
bruñida
como una granada,
orgullosa,*

*y un día
una con otra
en grandes cestos
de mimbre, caminó
por el mercado
a realizar su sueño:
la milicia*

(p. 18).

El *summum* de la comida afrodisíaca es un tema central de la *Oda al caldillo de congrio*, una anguila de los mares fríos:

*En el mar
tormentoso
de Chile
vive el rosado congrio,
gigante anguila
de nevada carne.
Y en las ollas
chilenas,
en la costa,
nació el caldillo
grávido y succulento,
provechoso*

(p. 37).

La perspectiva de la obra literaria moderna se caracteriza por el contrapunto y la alternancia permanente entre lo retórico y lo simbólico, entre lo poético y lo coloquial. En la poética de Jara la palabra constituye su razón de ser, asumiendo una dimensión metalingüística. El poeta aprehende la lengua y genera una particular dialéctica del yo lírico con la palabra en rebeldía y presta a expresar los desbordes sensoriales del poeta y de su exquisita sensibilidad.

La dimensión versal asume un especial enlace con la materia conceptual y, por tanto, los ritmos versales se renuevan dislocando la métrica tradicional de la sílaba, el acento, la pausa y la rima, permitiendo cortes, irrupciones y distorsiones que eliminan marcas gráficas y, por tanto, el verso se ve reemplazado por el segmento versal que exhibe espacios en blanco propios de la vanguardia.

Desde esta particular contemplación de la factura poética afloran los elementos de la tierra, del sabor y del goce que colman la esencia poética. En *Almuerzo del solitario* (1974) Jara (1999) destaca el esplendor de la cebolla, «se encandila en la versificación» y se añade a otros condimentos que desfilan por el poema exacerbando el placer del gusto por los alimentos y sus sabores:

*Olor vociferante de la cebolla
Olor chirriante de la cebolla
(con los ojos bañados en llanto
¡canta
solitario
canta!
la cebolla
se va a la olla
tralalá
tralalá)*

*olor bravío de axila exasperada
olor petulante y ofensivo de excitación animal
planeta de agujas y dientes de la pimienta
limaduras áureas del comino*

(pp. 240, 241)

Efraín Jara es el poeta de la sensorialidad, pues asume los sentidos para hacer poesía con ellos o desde ellos; el gusto, para este amante de la vida y de sus pequeñas-grandes cosas, es un escenario maravilloso para jugar con los alimentos y las palabras.

En *In memoriam* (1980) —el canto por el amigo muerto— el poeta vibra una vez más con la palpitación de la amistad y de los manjares que los une en una mesa generosa:

*ah perseverante amor por la frescura de manantial
de los goces sencillos de la vida
la fragancia de humo de leña
y tortillas de maíz
la sonrisa beatífica del chanchito horneado
en la mesa del onomástico
una partida de naipes en que no se gana dinero
sino una flecha de exultación.*

(p. 315)

*por las tardes
tendidos a la orilla del río
saboreando con despreocupada apetencia animal
los chicharrones humeantes
los succulentos collares de ámbar de los choclos*

(p. 319).

La modernidad permite asumir una nueva temática y una nueva forma de poetizar lo nimio. Vintimilla (1999) señala: «Para la subjetividad fundada en la naturaleza, la desacralización del mundo que opera la modernidad provoca un desmesurado crecimiento de lo profano con la consecuente reducción de los espacios sagrados» (p. 38). El poeta, entonces, configura su propio universo, incorpora un nuevo lenguaje y su sensibilidad creadora asume renovadas manifestaciones de lo coloquial y festivo en contrapunto con la trascendencia y la finitud.

Desde la perspectiva de los alimentos y la literatura se yerguen dos cuencanos con expresivos textos en torno a variados temas: el modernista Alfonso Moreno Mora y César Andrade y Cordero. El

maíz, el manzano, el pan, destacan, especialmente. Moreno Mora (2002), expresa en *La epopeya del maíz*:

*El maíz
Es como el agua ¿quién no bebe?
Es como el aire ¿quién no aspira?
Es como Dios ¿quién no lo busca?*

(p. 334).

En el empeño por transformar la ficción en historia viva, se encarna el mito de *El ingenioso hidalgo, Don Quijote de la Mancha*, del gran Miguel de Cervantes (2004), libro de caballería que se convierte en epopeya al alcanzar una dimensión universal como fueran en otras latitudes los dramas de Shakespeare, la épica de Homero, de *Fausto* o de *Don Juan*. *El Quijote*, en su universalidad y desde una perspectiva histórica, social y cultural, determinada por su tiempo y por su espacio y marcada especialmente por la batalla de Lepanto, perfilará el «valor armado» del caballero andante, entidad mítica de nueva factura que destaca la esencia poética entre don Quijote y Sancho Panza, héroes que se inauguran «En un lugar de la Mancha...» (p. 27).

Se aprecia la sátira literaria de los libros de caballería y el ambiente que los circunda: casa y aldea, ama y sobrina, cura y barbero y el detalle cotidiano evidenciado en muchas tonalidades, como el que se aprecia en el inicio del texto cervantino al aludir a aquello que se servían sus protagonistas: «una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lentejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda» (p. 27). Y cómo no destacar la apoteosis del gusto culinario en *Las bodas del rico Camacho*:

Contó Sancho más de sesenta zaques de algo más dos arrobas cada uno, y todos llenos, según después pareció, de generosos vinos; así

había rimeros de pan blanquísimo como los suele haber de montones de trigo en las eras; los quesos, puestos como ladrillos enrejados, formaban una muralla, y dos calderas de aceite mayores que las de un tinte, servían para freír cosas de masa, que con dos valientes palas las sacaban fritas y las zambullían en otra caldera de preparada miel que allí junto estaba. (p. 700)

La metáfora es el recurso literario que, con elevado y especialmente cimbreado aliento, incursiona en universos y parajes disímiles, con frecuencia alejados del lenguaje y de la belleza o de la precisión que este conlleva. El lenguaje y los requiebros de la gastronomía permiten entrelazar los alimentos estableciendo particulares engarces metafóricos con el cuerpo humano; así, en el siglo XII, se encuentra:

*Su aliento es como piel aromatizada con clavo de olor;
Su boca, deliciosa como un mango maduro.
Besar su piel es como probar el loto.
La cavidad de su ombligo oculta acopio de especias.
Qué placeres yacen después, la lengua lo sabe,
Pero no puede decirlo.*

(Srngarakarika, Kumaradadatta)

En la proyección de la literatura policial y el universo de la gastronomía, destaca *A sangre fría*, de Capote (1966), texto en el cual unos personajes son cocineros y otros degustan como sibaritas los platos que se les ofrecen. En *Orange Blossom* las bebidas son asumidas con fruición y especial deleite. Cabe insertar la teoría que se maneja en la perspectiva criminal —Hitchcock, por ejemplo— que el comer o el satisfacer el apetito inhibe el ansia de matar; consecuentemente, la comida impide el crimen, lo desplaza. Todo el texto de Capote (1966) está atravesado por renovadas instancias gastronómicas que otorgan a sus narraciones un particular aroma facultando una lec-

tura mayormente grata dentro de la intensidad que un texto policial demanda.

El narrador registra:

Los viajeros se detuvieron a cenar en un restaurante de Great Bend. Perry, reducido a sus últimos quince dólares, iba a pedir root beer y un bocadillo, pero Dick se opuso diciendo que necesitaban un sólido ágape... Pidieron dos filetes no muy hechos, con sendas patatas al horno, ruedas de cebolla, patatas fritas, succotash, macarrones y maíz, ensalada con mayonesa picante Mil islas, bollitos de canela, tarta de manzana, helado y café. (p. 50)

La fruición por saborear los alimentos establece un profundo contrapunto con la beligerancia del mundo detectivesco.

Carpentier (1974) en el párrafo introductorio de *Concierto barroco*, entendido como una polifonía de voces, con instrumentos y personajes —desde su estilo altamente retorcido y laborioso— presenta al lector un sobrio servicio de una mesa elaborada en plata como opción previa a la degustación de los alimentos. Posteriormente, ofrece una recreación de la comida mexicana con cada uno de sus detalles y particularidades:

ante las albóndigas presentes, la monotonía de las merluzas, evocaba el mexicano la sutileza de los peces guachinangos y las pompas del guajalote vestido de salsas oscuras con aroma de chocolate y calores de mil pimientas, ante las berzas de cada día, las alubias desabridas, el garbanzo y la col, cantaba el negro los méritos del aguacate pescuezudo y tierno, de los bulbos de malanga que, rociados de vinagre, perejil y ajo, venían a las mesas de su país, escoltados por cangrejos cuyas bocas de carnes leonadas tenían más sustancia que los solomos de estas tierras. (p. 28)

También en la panorámica narrativa sórdida y sorprendente por sus alcances imaginarios, *Circe*, de Julio Cortázar (1973), ofrece una degustación de bombones venenosos preparados por Delia Mañara, como en *La odisea* de Homero la bruja Circe sedujera al protagonista con sus manjares, pócimas y encantamientos. Cortázar pretende enlazar placer erótico y muerte, saborear bombones en reemplazo del acto sexual. Mario, su novio, se complace con las descripciones sobre el sabor de los dulces a modo de inversión de los roles sexuales. El poder de Delia se establece a través de sus conjuros gastronómicos. Para acabar con su novio prepara un «mazapán blanco con tropezón» (p. 67) que no era otra cosa que un relleno de cucaracha triturada. Así concluye la carrera gastronómica de esta Circe porteña, conjugando contrapuntos y asociaciones inesperados.

La dimensión carnal o erótica es estancia por la cual deambulan los escritores para enlazar con los alimentos, tal el caso particular de Allende (1997) en su libro *Afrodita*:

El placer carnal más intenso, gozado sin apuro en una cama desordenada y clandestina, combinación perfecta de caricias, risa y juegos de la mente, tiene gusto a *baguette*, *prosciutto*, queso francés y vino del Rhin. Con cualquiera de estos tesoros de la cocina surge ante mí un hombre en particular, un antiguo amante que vuelve persistente, como un fantasma querido, a poner cierta luz traviesa en mi edad madura. Ese pan con jamón y queso me devuelve el olor de nuestros abrazos y ese vino alemán, el sabor de su boca. No puedo separar el erotismo de la comida y no veo razón para hacerlo, al contrario, pretendo seguir disfrutando de ambos mientras las fuerzas y el buen humor me alcancen. (p.11)

Los vegetales asumen una dimensión afrodisíaca y sensual; son descritos a través de un juego intercalado con fogosidad, picardía y humor.

Las frutas y las flores son ingredientes sensuales y eróticos; por ello la ciruela y la almendra, en la mitología, surgen de la vulva de la diosa Cibele. El avocado o «fruto femenino» evoca sensualidad. El banano se enlaza con la energía erótica del Tantra y a la vez es símbolo fálico. El coco es procurador de la cantidad del semen; el dátil aumenta la potencia viril; durazno y albaricoque son las más sensuales de las frutas; fresa y frambuesa son símbolos de erotismo. Flores y frutas se traducen en metáforas de la realidad erótica del ser humano en diferentes tiempos y espacios. El membrillo y la manzana son símbolos de Afrodita, diosa del éxtasis sexual y de la juventud. Para reproducir el cuerpo de la mujer, la uva será asociada con el placer y la fertilidad. También las frutas y las flores se convierten en elementos capaces de suscitar un proceso metamorfoseante que lleva de la mano el cuerpo humano y sus distintas elevaciones y hondonadas: «se me ocurrió la idea de que (su sexo) era como un higo» (p. 114), aproximaciones asumidas por la autora de *Afrodita*.

Los sonidos también insinúan posibilidades afrodisíacas, como sostiene Allende al recordar el chispear del aceite y el picar las verduras con el cuchillo, el hervir el caldo, el partir las nueces, el verter el vino en la copa o el chocar los cubiertos en la mesa. El comer y el beber generan un poder hiperbólico que incita, al estilo de Rabelais en *Gargantúa y Pantragruel* o en García Márquez (1997) al describir la comida que vorazmente ingieren Aureliano Segundo y La Elefanta en un torneo particular que congregó a glotonas, tragaldabas del lugar, hasta ver quién come más vacas, pollos, pavos, huevos, bananas, café, excesos que llevan al personaje garcíamarquiano al borde de la muerte.

Algunas bebidas cerrarán este análisis con enlaces y alusiones a la mitología, la cultura y los alimentos: con su nutriente chocolate de sabor excitante y cálido, bebida relacionada con la diosa de la fertilidad en la cultura azteca; la miel —néctar de Afrodita— generosa en vitaminas y minerales, estimula la producción de las hormonas sexuales; por su olor, la miel también se enlaza con la

secreción femenina en ciertos días menstruales. En el *Cantar de los Cantares* (4:1) se destaca el poder alucinante de la miel. También Marco Antonio y Cleopatra sostenían en Egipto un juego erótico a base de un emplasto de miel; en tierras musulmanas se dice que la miel era muy fuerte y por ello integra muchas ceremonias e incluso sirve para denominar instancias nupciales, como la universalmente conocida «luna de miel».

El placer exultante se enlaza con la concupiscencia y el apetito con lo placentero. La sed y el hambre de alimento son placeres irracionales que no demandan de la comprensión. Según Aristóteles (1973), «el placer es felicidad» (p.1352), o, lo que es lo mismo, la vida cuando carece de dolor. Los alimentos en sus distintas manifestaciones han tenido un espacio preferencial en la vida de las culturas humanas, como se ha consignado en distintos momentos y textos de la literatura.

Referencias bibliográficas

Aguilera, D. (1979). *Siete lunas y siete serpientes*. Fondo de Cultura Económica.

Allende, I. (1997). *Afrodita*. Plaza Janés Editores, S. A.

Aristóteles. (1973). *Obras*. (F. Samaranch, Trad.). Aguilar.

Capote, T. (1966). *A sangre fría*. Noguer, S. A.

Carpentier, A. (1974). *Concierto barroco*. Siglo XXI Editores.

Cervantes, M. (2004). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Alfaguara.

Cortázar, J. (1973). *El bestiario*. Sudamericana.

De la Cuadra, J. (1958). *Los Sangurimas*. Casa de la Cultura Benjamín Carrión.

El Sagrado Corán (2005). Edición Electrónica: Biblioteca Islámica «Fátimah Az-Zahra» Musulmanes Shiítas de El Salvador www.islamsalvador.com.

García, G. (1997). *Cien años de soledad*. Norma.

Gide, A. (1960). *Los alimentos terrenales*. (A. Caballero. Trad.; 2.^a ed.). Aguilar, Editor, S. A.

Jara, E. (1998). *El mundo de las evidencias: Obra poética, 1945-1998*. Libresa. Universidad Simón Bolívar.

Kumaradadatta, S. (XII). *Placeres culinarios*. Nefertitis. Placeres Culinarios: Srngarakarika, Kumaradadatta (siglo XII) (Irickardsc.blogspot.com)

Moreno Mora, A. (2020). La Epopeya del maíz. En J. Salvador Lara (Ed.) *Poesías completas*. Presidencia de la República, Comisión Permanente de Conmemoraciones Cívicas.

Neruda, P. (1958). *Odas elementales*. (4.ª ed.). Losada, S. A.

____ (1971, diciembre). Discurso de Estocolmo. *Ceremonia de recepción del Premio Nobel*. Estocolmo, Suecia. <http://neruda.uchile.cl/discursoestocolmo.htm>

____ (1975). *Confieso que he vivido*. Losada, S. A.

Nuestra Biblia Sagrada, (2012). (4ª ed.). San Pablo.

Proust, M. (2003). *En busca del tiempo perdido*. Alianza Editorial.

Vintimilla, M. A. (1998). Estudio crítico. En *El mundo de las evidencias: Obra poética, 1945-1998*. Libresa. Universidad Simón Bolívar.

Detrás de la máscara

*Cuando las máscaras se caen
aprendes a dar a la persona
el valor que se merece.*

David Urbina

Máscaras

*No me gustan las máscaras exóticas
Ni siquiera me gustan las más caras
Ni las máscaras sueltas ni las desprevenidas
Ni las amordazadas ni las escandalosas.*

*No me gustan ni nunca me gustaron
Ni las del carnaval ni la de los tribunales.
Ni las de la verbena ni las del santoral.
Ni las de la apariencia ni las de la retórica.*

*Me gusta la indefensa gente que da la cara
Y le ofrece al contiguo su mueca más sincera
Y llora con su pobre cansancio imaginario
Y mira con sus ojos de coraje o de miedo.*

*Me gustan los que sueñan sin careta
Y no tienen pudor de sus tiernas arrugas
Y si en la noche miran / miran con todo el cuerpo
Y cuando besan / besan con sus labios de siempre.*

*Las máscaras no sirven como segundo rostro
No sudan / no se azoran / jamás se ruborizan
Sus mejillas no ostentan lágrimas de entusiasmo
Y el mentón no les tiembla de soberbia o de olvido*

*¿Quién puede enamorarse de una faz delegada?
No hay piel falsa que supla la piel de la lascivia
Las máscaras alegres no curan la tristeza
No me gustan las máscaras, he dicho.*

Mario Benedetti

¿Qué se esconde detrás de la máscara? ¿Cuántos datos escondidos subyacen detrás de este adminículo? Son las interrogantes que surgen frente a lo que se oculta. Reflexionar sobre la máscara es indagar lo que se guarda en los resquicios del consciente e inconsciente del ser humano. En la vida cotidiana se intenta actuar y pensar con frontalidad, no obstante, existen circunstancias que exigen actitudes de disimulo, fingimiento, presunción y hasta doblez a fin de evadir compromisos o enfrentamientos. Por tanto, la máscara no solo es un adminículo para la actuación teatral, sino que es parte constitutiva de la existencia humana.

La máscara se traduce en un mecanismo de defensa del inconsciente que intenta poner a salvo el verdadero «yo» frente a una intromisión o peligro. La máscara puede permitir ver aquello que uno desea evidenciar ante los demás o lo que se quiere evadir u omitir por inadmisible o inapropiado. En muchas ocasiones, es un elemento que revela la inseguridad del ser humano; es el «alterego» que la persona crea para esconder miedos o frustraciones y fortalecer su personalidad. Se recurre a una máscara, cuando lo que interesa es lo que los otros piensen de nosotros. Los seres humanos requieren de variadas máscaras en atención a los distintos personajes que afloran en el interior y a las circunstancias que les toca vivir.

Para Shakespeare, el mundo no es sino un gran teatro; hombres y mujeres son actores y cumplen diversos papeles en sus vidas.

La máscara es una representación cargada de intenciones y simbolismos traducidos en arquetipos que exhiben los deseos y temores del ser humano. Las máscaras, también llamadas caretas, se han utilizado desde la Antigüedad (egipcios, griegos, romanos) para fines ceremoniales; según los etnólogos, la máscara surge en el momento de la autoconciencia. En América Latina es un elemento heredado de culturas ancestrales que contribuye a conservar la memoria colectiva y mantener vínculos con el pasado precolombino y el posterior proceso de sincretismo con la cultura impuesta por los colonizadores. La máscara, sin duda alguna, entabla una relación directa entre fiesta y algarabía generadas por motivos diversos, tales como la fecundidad, salud, cosecha y caza, los hechos militares o la muerte.

Presencia de la máscara en la cultura humana

La máscara y su utilización en los distintos momentos de la cultura humana permiten la generación de manifestaciones mágicas que entablan relación entre los espíritus y el hombre para personificar demonios, deidades o héroes mitológicos y así glorificar a grandes personalidades en ceremonias o representaciones teatrales; por tanto, la máscara posee un extraño poder de sugestión sobre la imaginación. Según Ortiz (1993), la máscara se ha convertido en la síntesis o esencia de la deidad, del demonio, la muerte o el héroe.

Etimológicamente, la palabra «máscara» deriva de *mascus* o *masca* y se ha utilizado desde la Antigüedad para la noción de fantasma o el *maskharah* árabe o bufón (hombre con máscara), para efectos ceremoniales o prácticos; luego, el *masque* francés o el *masquera* italiano o español; cuyo significado es la careta utilizada para esconder el rostro.

Origen y fundamento

Tespis, uno de los padres de la tragedia griega (534 a. C.), junto a Arión, director del coro, dan origen al teatro ambulante y al argumento dramático. En «el carro de Tespis» el arte llegaba a todas las regiones de Grecia. Representaban sus ditirambos (himnos de alabanza a Dionisos, dios del vino (Baco para los romanos); la máscara era elemento fundamental para el cambio del personaje dentro del teatro.

El actor griego al igual que los coreutas siempre cubrían su rostro con la máscara, que impedía el movimiento fisionómico. Eran muy similares a las máscaras japonesas, la visión se lograba a través de una pequeña hendidura que permitía —dentro del rostro impasible— atravesar la mirada. El empleo de la máscara es más sorprendente en Eurípides que en Sófocles o en Esquilo, remite a una antigua tradición, imposible de ser eludida. La máscara siempre se sostiene en la magnificación de rasgos y, de esa manera, determina la expresión del personaje, agudizando lo trágico o lo grotesco. Su estructura interior, en la parte de la boca, permitía amplificar los sonidos, a modo de un altavoz. Trajes y máscaras eran reemplazadas en una especie de camerino actual.

La máscara es un elemento dramático, antropológico o étnico, que sustenta su razón de ser en el «cambio». Transforma la personalidad de quien la lleva logrando una nueva imagen (otro *look*). La máscara cambia el rostro, y por ello, constituye un adminículo propio de defensa equivalente al mimetismo de algunos animales y plantas en función del medio circundante, de ahí, el «camuflaje» identificado con las rayas del tigre o uniformes de los soldados. Según Frazer (1982), la magia es imitativa, analógica y «homeopática» porque aspira a la sanación de la persona por sí misma a través de la magia, existiendo un agente consciente.

El mago dirige los eventos o mascaradas, vistiendo máscaras, plumas, piedras de colores, música, huesos de muertos, animales

sagrados y todo aquello que apoye la dimensión mágica y de poder, aunque sea difícil de conseguir. La máscara es fundamental para la magia, ritos y danzas y alcanza el nivel de lo «sagrado»; dejan de ser un simple objeto y potencian otros significados. La máscara a nivel religioso encierra símbolos y mitos; asume un carácter hierotónico o de disolución, alcanzando el carácter sagrado o de valor universal.

Mircea (1976) sostiene que la naturaleza conlleva valores religiosos y, por tanto, el cosmos es como una unidad viva y articulada. El mito cosmogónico es la suprema manifestación divina que conlleva fuerza, abundancia y creatividad y, por ello, debe repetirse continuamente en los ritos; pues, el hombre está ávido de esa realidad primordial y periódicamente se instalará en ella. En torno a la máscara hay un juego de intenciones, significados y misterio que despiertan expectativa como sus elementos connaturales. Está en juego la elipsis como figura que elimina y descarta información y, también la hipérbole, aquella que agranda lo trágico o lo grotesco.

Dualidad y significación

Claude Lévi-Strauss (1955), antropólogo belga, a propósito de la exposición «La Masque» en el Museo Guimat de París, escribió *Luz de máscaras: América del Sur*, estudio profundo sobre el origen, sentido y función de la máscara dentro de grupos indígenas de las regiones litorales de la Amazonia: *Tukuna, Karaya, Sherenté, Baidaris, Timbiras, Bororos, Caduveos*. En el ritual y la simbología de la máscara se hace evidente el vínculo entre el objeto estético y ciertos mitos fundacionales. Las máscaras son productos culturales dobles por su dimensión mítica y estética; con cierta rareza se registran también vestidos-máscaras concebidos para cubrir todo el cuerpo.

En *La vía de las máscaras*, Lévi Strauss (1981) destaca su preferencia por las máscaras americanas, luego de una visita al Museo de Historia Natural en New York, en los años 40 y otra al Museo Nacional de Antropología de Madrid. Se trata de una importante

colección procedente de África y América que se enlazan con creencias religiosas y con las danzas rituales acompañadas de brazaletes o amuletos. Las máscaras americanas revisten un carácter lúdico, pero conservan el sentido trascendente. Algunas reproducen animales: toros, jaguares o lechuzas y otros rostros humanos. Las máscaras andinas, mezcla de elementos prehispánicos y españoles, procedentes de Osoburo en Brasil o Puno en Perú, son de colores muy vivos, de acuerdo con el memento festivo y aluden a la figura del diablo en diferentes facetas.

Variedad de máscaras

La religión, en sus distintas épocas y cultos, incorpora ritos y objetos para el culto concebidos como sacros y que, por lo tanto, demandan devoción. Estos objetos sagrados aglutinan un caudal de significados culturales cuya identidad emana su visión del mundo. Así, las máscaras fueron consideradas un símbolo sagrado y expresan la cosmovisión del hombre. Las máscaras, ofrendas y plegarias son los medios para influir sobre los seres sagrados que, a modo de «tótem», brindan su protección y amparo. El hombre busca las fuerzas favorables de la naturaleza y se enlaza con el hechizo a través de la máscara que representa el poder mágico y la fuerza benéfica.

Máscaras mortuorias

Las máscaras mortuorias dan testimonio de la omnipresencia de lo sobrenatural y son recurso indispensable para el culto a los muertos. La máscara para los antiguos griegos o egipcios representan un puente mágico entre el mundo natural y el de los espíritus y, por su intermedio, las máscaras, amuletos y talismanes establecen relación con los poderes sobrenaturales y cambian la dirección de influencias adversas.

Las máscaras más antiguas, las del siglo XVI a. de C., en Micenas, fueron encontradas en sepulturas reales y en «tumbas de fosa», excavadas en rocas y con máscaras de oro, esculpidas sobre los sarcófagos. Tal es el caso de la máscara de oro y lapislázuli del faraón Tutankamón (encontrada en Egipto en medio de templos funerarios del Valle de los Reyes) en el siglo XIV a. de C.

Máscaras escénicas

La máscara constituye un instrumento de disfraz y diversión, superando el poder mágico que esta conlleva. El teatro griego representa, de este modo, la transitoriedad entre lo sagrado y lo secular. En las fiestas dionisiacas, los figurantes llevaban una máscara que servía para transformar e idealizar sus fisonomías.

Dionisio es la divinidad que mayor afinidad tiene con las máscaras al igual que su cortejo de sátiros. También Artemisa es una diosa enmascarada que luce, además, piel de animal y sus seguidores ostentaban así mismo una máscara que les permitía ejecutar con entera libertad, acciones frecuentemente ridículas, grotescas y hasta inconvenientes desde el anonimato. Así fue como Téspis, dramaturgo griego, considerado uno de los padres del teatro griego, ganó como actor en las dionisiacas griegas (s. IV a. de C.). En Roma, igualmente, la máscara fue usada en el terreno escénico y enlazada con rituales religiosos; adicionalmente fue aprovechada en la comedia, desde la pantomima (s. I y II a. C.).

La máscara en la cultura oriental

La máscara japonesa es una expresión de individualidad. Es un retrato viviente, tradicional, conocido como *samurai*. Además, la máscara más antigua, el *elgaku*, está relacionada con la mascarada de carnaval, personajes grotescos que bailaban al son de una música rudimentaria. Paralelamente, también la máscara *kagura*, se utiliza-

ba como divertimento de los dioses, ritual o conjuración para obtener la lluvia, la fecundidad o alejar a los demonios. Sin duda, es un elemento muy importante en la cultura nipona.

En el ser humano conviven el «yo» y el «súper yo». Siempre existen circunstancias en las cuales no emerge aquello que se encuentra oculto, que encubre la personalidad y da lugar a la doblez. Desde esta perspectiva, la presencia de la máscara es concomitante con el ser que vive, actúa con el que se muestra y con el que se esconde. Toda persona posee algún tipo de máscara que eventualmente se coloca dependiendo de cada encuentro y circunstancia que la vida le depare. La contraposición rostro/máscara es definitiva: «rostro» es lo que imprime personalidad al ser, lo que permite visibilizar su singularidad, en tanto que la máscara oculta esa unicidad y la remite a un estereotipo.

La crisis del humanismo y de la ética individualista fueron los canales para otorgar dignidad al rostro; una máscara es un elemento que permite perder la vergüenza y da paso a la desinhibición. El subconsciente no engaña; detrás de la máscara se proyectan impulsos o sentimientos que permanecen ocultos en la vida cotidiana. Una máscara al esconder o tapar, permite sacar toda la parte lúdica, lo dionisiaco, ¡una gran forma de celebrar la vida! La máscara abrevia el camino desinhibe al hombre.

La máscara permite expresar algunos rasgos escondidos. Borges (1975), en su *Libro de arena*, manifiesta que la máscara hace posible que los sentimientos reprimidos afloren; estos pueden proyectarse a través de un disfraz. Sale a luz todo aquello que está guardado en el subconsciente. La máscara es un escudo para quienes huyen de la interacción social por timidez, es su apoyatura para lograr seguridad en la relación con el otro. El miedo a la opinión de los demás induce a esconder las debilidades y es allí cuando aparece la careta para cubrir las frustraciones del ser humano.

Referencias bibliográficas

Borges, J. (1975). *Libro de arena*. <https://abrirunlibro.com/2019/05/el-libro-de-arena-un-relato-de-jorge-luis-borges/>

Frazer, J. (1982). *La rama dorada*. Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, C. (1955). Luz de Máscaras: América del Sur. *Mito*, (5).

____ (1981). *La vía de las máscaras*. Siglo XXI Editores, S. A.

Mircea, E. (1976). *Historia de las creencias y las ideas religiosas*. Paidós.

Ortiz, L. (1993). *Máscaras y religión*. Guatemala.

La lengua castellana

La lengua española o castellana es la instancia fundamental de la esencia hispanoamericana, del ser y existir y de la intercomunicación con el mundo. Esta lengua heredada o asumida como propia, se la siente y se la vive como el enlace natural con los sentidos, con las emociones y con la razón. Bien se puede coincidir con Paz desde sus reflexiones en torno al quehacer de la palabra cuando afirma:

La historia del hombre podría reducirse a la de las relaciones entre las palabras y el pensamiento... Hablar era re-crear el objeto aludido. La primera tarea del pensamiento consistió en fijar un significado preciso y único a los vocablos; y la gramática se convirtió en el primer peldaño de la lógica.

Nuestra lengua española y sus palabras nos facultan la expresión de lo más sentido, de lo más elevado, de todo cuánto el ser humano puede registrar y enunciar, en suma, de su belleza, inasible sin las palabras. Sin el castellano, no habríamos sido beneficiarios de las aventuras de Don Quijote y de sus sostenidos diálogos con Sancho Panza, precedidos por el impacto gratificante de la estrofa de «pie quebrado» inscrita en *Las coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique. Sin el castellano, no habríamos recreado del intimismo y evasión eglógica de un Garcilaso y sus dulces encuentros con la naturaleza: «corrientes aguas, puras, cristalinas», identificados en Salicio y Nemoroso que lloraban un amor no correspondido o frustrado por la muerte e inspirados desde la más pura expresión virgiliana.

Sin la lengua castellana, no se habría recreado la dimensión de la picaresca y de los arquetipos de alcance universal. Primero una *Celestina* o *Trotaconventos* y, cuánto más avanzada la creación

literaria, un *Lazarillo de Tormes*, con sus fortunas y adversidades. Sin el castellano, no se habría encontrado el elevado vuelo de *Las moradas* en procura del encuentro con su amado y el abandono y desprendimiento de lo personal: «vivo sin vivir en mí», de Santa Teresa de Ávila o el misticismo elevado de San Juan de la Cruz. Sin el castellano, no se habría recreado la extraordinaria trilogía del teatro del Siglo de Oro, sus comedias y dramas de elevado vuelo. Lope y su fecundidad dramática, su sentido de justicia y honor colectivos, Tirso de Molina como un «atolondrado coleccionador de amoríos» tal como lo exhibe generosamente *Don Juan Tenorio* y Calderón de la Barca con su reflexión sobre la vida y la libertad, consignada en *La vida es sueño*. Sin el castellano, no se habría podido detener en la grandiosidad del Barroco con Góngora y Argote y su particular culto a la forma y en la elevación conceptual de Francisco de Quevedo y Villegas.

En la otra orilla, América se presenta enorme en su cultura cuando para Hegel fuera tan solo porvenir. América Latina constituye una instancia cultural e histórica, dinámica y prometedora. Con la lengua castellana entre las heredades de este continente, no se habría hablado y recreado de muchas expresiones nuestras en la literatura; no se habría consolidado el modernismo como instancia propia de nuestra Hispanoamérica y, más adelante, haber catapultado el «boom» latinoamericano o la llamada «nueva novela latinoamericana», con escritores como Cortázar y Marechal, García Márquez, Carpentier y Lezama, como Rulfo y Fuentes, Arguedas y Vargas Llosa, Onetti y Benedetti, Roa Bastos y Garmendia y como Sábato, a quien se rinde homenaje, hoy, por su silencio definitivo.

Con el castellano, se ha recreado al gran Borges en sus laberínticos relatos o el elevado vuelo de la poesía de Octavio Paz, de Pablo Neruda, de Vicente Huidobro o de César Vallejo. Sin el castellano, no se habría gozado de la grandeza de la generación ecuatoriana del 30 o de nuestros postmodernistas: Jorge Carrera, Gonzalo Escudero, Alfredo Gangotena y de su epígono, el gran César Dá-

vila, amén de tantos y tantos escritores de «entresiglos» que serán abordados desde profundos y particulares análisis en el marco del XI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, en el mes de octubre próximo y cuya imagen gráfica la estrenamos en esta tarde desde su particular dimensión significativa.

Con el castellano y por la unidad de uso de aquellos 400 millones de usuarios que, en 23 países, se habla el idioma de hoy, bien puede buscarse en la lengua española sus valores para recrearlos y comprenderlos, sin dar cobijo a la tentación de jubilar su ortografía.

Desandando el camino de la literatura en lengua castellana, en 1492, se encuentra a Antonio de Nebrija con su primera *Gramática Española*, hito fundamental y tenor en la vida de la lengua, en razón de haber establecido las primeras reglas que determinaron el uso de los hablantes de la lengua de Castilla. Son los usuarios de la lengua los que facultaron a Nebrija a normar su uso. El pueblo es quien, a la postre, impone su propia evolución lingüística. En *1001 años de Lengua Española* se dice que: «Los fenómenos de pronunciación y los fenómenos de gramática ocurren siempre en masa y, por tanto, se dejan describir globalmente». Desde este proceso de evolución de la gramática, debieron pasar muchas decenas de años y hasta algunas centenas para que surgiera la primera *Gramática de la Real Academia Española* en 1741, dos años después del primer Diccionario Académico (1739) denominado *Diccionario de Autoridades*.

En San Millán de la Cogolla, en el siglo XII, fue donde, avanzado ya el nuevo milenio, se establecieron renovados cambios en la ortografía de nuestra lengua. Se han restado letras al alfabeto y tildes a las palabras, se han cambiado sonidos y denominación a los caracteres alfabéticos, innovaciones todas que fueran ratificadas en la Feria del Libro de Guadalajara en México (2019), reunión editorial más importante en Iberoamérica, desde el pleno de la Academia de la Lengua y se formulara la *Nueva Gramática de la Lengua Española*.

La riqueza de la lengua castellana está dada por su diversidad geográfica, social y de uso. Su unidad en la diversidad se ve afectada por los medios de comunicación e internet, así como por la entrada de anglicismos en la lengua, así se registran variedades: geolectos y sociolectos, y cada situación comunicativa de los hablantes o variedades diafásicas. La pluralidad de la lengua está en concordancia directa con aquel uso que hacen los hablantes de ella.

Hoy, se tiene la satisfacción de presentar en esta particular ocasión a Susana Cordero Aguilar, cuencana de nacimiento y de corazón, como Coordinadora Andina de la Academia de la Lengua, autora de importantes trabajos correspondientes a los espacios de la lexicografía y la gramática y reconocida crítica literaria, amiga y colaboradora de los Encuentros sobre Literatura desde su primera edición y a Oswaldo Encalada Vásquez, miembro de Número de la Academia de la Lengua, capítulo Ecuador, igualmente, un virtuoso en el quehacer lingüístico y lexicográfico y presencia viva de los citados Encuentros.

**Cuenca, XI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana
«Alfonso Carrasco Vintimilla», 2011**

Al amigo y poeta, Fernando Andrade Aguilar

Como anunciara la palabra bíblica: «Un amigo fiel es un refugio seguro, quien lo encuentra ha encontrado un tesoro» (Eclo 6: 14) y como un adelantado en la significación profunda del concepto, Aristóteles, el estagirita, identificaría al amigo por sus acciones. A Fernando Andrade Aguilar lo conocí desde siempre por su palabra cálida, por su verbo intenso, por su ejercicio poético que me permitió (como él mismo afirma en *Cruzada interior*) «desempolvar su archivo de palabras» y recrearlo desde el origen de su obra, como en su primer poemario *Eco de siglos*. Lo percibí siempre exaltando ese sentido de amistad acrecentado en el crepúsculo de la tarde. Las imágenes del amigo se suceden en mi recuerdo: la adolescencia, en el renovado intento por los primeros pasos de baile durante el bostezo lánguido de la tarde o en pleno sol de mediodía, la bajada del Colegio de los Sagrados Corazones —jornada que compartía con sus hermanas Rocío y Cecilia— o, cuando burlando la vigilancia de la monja portera, traspasaba el patio de la vieja casona acompañado siempre por su infaltable amigo, Patricio León.

Fernando gustaba sonrisas y desbordaba su deseo por fraternizar, buscar afinidades y establecer alianzas en los cálidos espacios del «Zorbas» —ese club de los amigos— que, en corto tiempo, lloraría la partida impensada de uno de sus impulsores, Pablo Jaramillo Crespo. Luego, la del propio Fernando y, hace pocas semanas, la de Patricio Valdivieso, amigos todos congregados en torno a la esperanza. Es así como aspiro a perfilar su retrato —parodiando los versos del gran nobel Pablo Neruda— y afirmando que Fernando fue

*aficionado a las estrellas
incansable en los bosques*

*melancólico en las cordilleras
amigo de sus amigos
y cuencano a perpetuidad.*

Fue un enamorado de la poesía y, desde ese afán, habló del universo, metaforizó la naturaleza y, en goce del ejercicio prosopopéyico, en *Descubrimiento continental* escribió:

*Desde nuestro peñasco, sabíamos
que las olas nos harían descender
a las profundidades del espacio.*

Fernando amó intensamente Cuenca, la ciudad de sus ancestros; de ella cantará en *Amigo*: «ciudad de cúpulas con sus pies de piedra y adoquín».

En su terruño, fue deshojando su vida con un sentido de búsqueda, de encuentros y despedidas. Más tarde —preso de una emoción vespéral— hizo suyo el poema de Ernesto Noboa y Caamaño y cruzó los océanos, encontrando un rincón a orillas del mar Tirreno, en Cerenova, en plena región de Lacio, que lo convertiría en su segundo hogar. Su anhelo de conocimiento, su afán por indagar la historia y la cultura lo llevarían por distintos parajes del viejo continente. Un nuevo amigo encontrado en la Roma imperial, allá en la agonía de los años 80, lo orientará y lo guiará por la ruta que habrían de seguir los Andrade hasta encontrar sus orígenes en la heredad gallega de Betanzos, impregnada por las huellas que este apellido trasplantara a tierras cuencanas y que, por renovadas generaciones, habría de exaltar el nombre de pila que Fernando ostentara: Gustavo, como se llamaran su tío y sobrino, apelativo signado por el sabor de una precoz partida, como señalara en el poema 2, *Fuga temprana*, cuando su sobrino dejara este mundo:

*Gustavo, tu nombre
cayó para siempre sobre ti.
Tú no sabías, pero todos los Gustavos Andrade
han partido temprano.*

Desde el intento por trascender en la poética de Fernando Andrade se percibe su inmensidad, profundidad y sentido de universalidad que permite tender un puente con los postulados filosóficos de Gaston Bachelard y destacar que nuestro poeta alcanza en su creación las instancias del ensueño, en donde el soñador, ubicado lejos del mundo inmediato, toca las esferas del infinito. Desde esta proyección se multiplican los recuerdos, se renuevan en nosotros aquellas resonancias de la contemplación de la grandeza. Fernando ratifica en sus textos que la inmensidad universal está en los seres, en el mundo y en las cosas, como antes resonara ya en la voz del Dávila Andrade:

*Espacio me has vencido
ya sufro tu distancia.*

En idéntica dimensión temática, más adelante, Fernando dirá en *Viaje a la ternura universal*:

*ser testigo de esa sensación de lo divino
que alguna tarde nos evapora el alma
por el túnel del cosmos,
como si fuera cierto recorrer los trigales amarillos
y lanzarse al espacio para nunca caer.*

Para aprehender su poesía y construir una posición crítica es preciso esbozar una filosofía que sustente las imágenes y que, a su vez, resalte la interioridad humana, como lo hicieron los grandes de la Generación Decapitada. Desde esta perspectiva filosófica, el acto

poético no tiene un pasado remoto, sino que asume un ser propio, un dinamismo característico, una particular resonancia. Se requiere, por tanto, de una fenomenología de la imagen para esclarecer cómo ese particular instrumento poético identifica otros seres, enlaza nuevas almas y establece una alianza universal desde el ilimitado ejercicio poético. Por ello, Fernando nos ha legado una poesía infinita, composiciones que encierran una magia particular, rebuscadas metáforas, símiles y paralelismos que hablan de la finura de la palabra, de la sensibilidad extrema y de la concepción estética manifestada con fuerza en su poética, deshojando las palabras que permiten que el hombre se constituya en metáfora de sí mismo. La creación poética es irreductible e irreplicable; cada poema es único como la experiencia que ofrece la lectura de un texto poético que puede ser desconcertante y personal, pero altamente gratificante. Su poesía —como diría el nobel Octavio Paz— «es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos de la armonía universal».

*Por tu mejilla ruedan gruesas gotas de lluvia
que se reparte en el tejado de tu pelo
que comienza a blanquear
Así como estás tú,
recostada en el lecho,
eres blanca pradera, recortada por dunas
donde viaja en sigilo
la brisa de mi aliento.*

La poética de Fernando Andrade transita por un universo de temas y motivos que nos permite recrear la dimensión humana en claro hermanamiento con la naturaleza, exaltando su ansia bucólica al recordar «La concordia» —la estancia de sus abuelos— y sus lecturas de Garcilaso, la postura existencial de la soledad y el logro por superarla cuando es asido por el amor, al expresar elevadas notas

de erotismo y goce sensual frente a la otredad, como otrora ya lo hiciera Efraín Jara Idrovo. El tiempo ambienta el poema desde una existencia que, en sostenido contrapunto, habla de la evanescencia de la temporalidad y hasta de la espacialidad. El hombre —ser finito— se evapora como el agua y entonces en *Viaje a la ternura universal* expresa:

*lanzarse al espacio para nunca caer,
tal vez para seguir cayendo
en un abismo sin final.*

La poesía y el ejercicio poético se configuran en el hábito de la lectura, de la indagación y del escudriñamiento constante. De Fernando Andrade se puede decir que fue un lector infatigable; su afán por los libros y la cultura nos ofrece una trayectoria permanente evidenciada en su prolífica biblioteca —evoca a Borges en sus laberintos— como compendio de conocimiento y poesía. Sus títulos y volúmenes recogen las mejores expresiones literarias, desde los clásicos y la mitología, los autores españoles del Medievo y la grandeza del Siglo de Oro, pasando por las llamadas generaciones españolas del 98 y del 27 con sus mejores exponentes en filosofía, literatura y, particularmente, poesía, atravesando el intimismo romántico y la penetración simbolista desde el intenso colorido y la búsqueda de lo distante y exótico propios del modernismo. Por todo ello, se evidencia que el poeta abrió las puertas al conocimiento y a la belleza en las lecturas y entre sus influencias, propias de los grandes de la poesía de todos los tiempos, aparecen San Juan de la Cruz, Manrique, Garcilaso, Góngora, Machado, Lorca, Rilke, T. S. Eliot, las vanguardias hispanoamericanas con Huidobro y Vallejo, los simbolistas franceses y, más adelante, el sabor del verso nerudiano, la dimensión cósmica de Octavio Paz, Jorge Carrera Andrade, César Dávila Andrade y el afán renovador del lenguaje asumido por Efraín Jara Idrovo. Es así

como Fernando ha legado una poesía ilimitada, «como una polifonía en donde resuenan infinitud de voces».

De Fernando, este amigo que remontó el espacio insondable del más allá un oscuro Sábado Santo de abril del año 2000, se puede hablar a través de la ternura infinita que exhalan sus poemas, hoy reproducida en la ambientación solícita y prolija que Mayoya y sus hijas han preparado para la presentación del libro *Canciones del Medievo y un poema de la muerte real*, cuidadosamente editado por José Luis Pardo desde la ciudad gallega de la Coruña, volumen que trae —en la portada y las ilustraciones internas del libro— sensibles motivos trabajados desde el Instituto Europeo de Diseño de Roma, en los años 90, por su hija más pequeña, María Fernanda.

Fernando Andrade Aguilar engendra la poesía total; así como de Homero provino Virgilio y, Ovidio Nasón fue la modernización de Horacio y como Jorge Manrique no se habría explicado sin el Arcipreste de Hita, los poetas de la poesía de todos los tiempos, sin lisonjas ni hipérboles, poetizan en la palabra emocionada de Fernando. Lamentaría Cervantes al sostener: «yo que tanto me afano y me desvelo, por parecer que tengo de poeta, dicha que no quiso darme el cielo». Lejos de ello, de Fernando diríamos, parodiando a un gran poeta azuayo parnasiano, de olvidado recuerdo: «Lectores que adoráis la santa poesía, hija del cielo, hermana de la pena, escuchad la elegía de un alma tierna, cariñosa y buena, que siempre amó, como ama todavía», Crespo Toral.

Nuevamente, Octavio Paz nos recordará que el poema es «el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre». Por ello, Fernando y la gran poesía de todos los tiempos están entre nosotros, presidiendo este encuentro cálido y doblemente fraterno. Fernando, amigo.

San Juan Pamba, 14 de noviembre de 2009

Evocando a Bolívar Echeverría

De lento caminar y palabra precisa, refugiado en su silla de profesor, siempre iluminado en sus permanentes recorridos por los senderos del conocimiento: así vimos y sentimos a Bolívar Echeverría cuando fuimos sus alumnos en la Maestría y Diplomado en Estudios Latinoamericanos en 2006, es aquí donde ratificó su gran valía como filósofo y crítico del pensamiento y de la cultura. Los textos propuestos sobre las categorías marxistas generaron alguna reticencia y más de un cuestionamiento cuando ya el tiempo y sus secuelas expondrían en 1985 la caída del muro que arrasó con ellas. Qué satisfacción y admiración para muchos de sus alumnos cuando su pausado verbo incursionaba apasionadamente en un continuo juego entre filosofía y literatura.

Conceptos de profundo alcance como «reificación», «aura» y otros, permitieron enlazar —en sostenida dialéctica— filosofía y literatura suscitando más de una discusión y renovadas reflexiones. Insertos en su particular valoración y en las apreciaciones expuestas por Adorno y Benjamin, se alude a los grandes de la literatura: Shakespeare, Goethe, Balzac, Valery, Proust, Joyce, Kafka, quienes visitaron nuestra aula de postgrado luciendo una vestidura «aurática». El concepto de «aura» demandó sendas explicaciones y más de un comentario. Echeverría con voz entrecortada reproducía la concepción de sus maestros como «una manifestación irrepetible de una lejanía». ¡Qué difícil lograr que lo «aurático» se ajustara a nuestros esquemas —a veces rigurosos, en otros preestablecidos— y alcanzara su real dimensión! ¡Cómo iluminar y clarificar nuestros vehementes acercamientos críticos?, ¡cómo lograr el verdadero efecto del extrañamiento que ha de sentir el recreador del arte? respetando «los campos de fuerza» —como sustentaba Adorno— a propósito

de Marcel Proust y Paul Valery, en clara alusión a la libertad del artista.

Desfilaron escritores y textos de todas las épocas por pasillos de la lectura, estancias de la reflexión y paraísos de la recreación de los grandes de las letras universales en una peculiar manera de abordar variedad de obras. Desde los existencialistas Sartre y Camus pasando por el realismo con exponentes como Balzac, Goethe o Shakespeare o por el naturalismo francés con Zolá, en permanente búsqueda de un entorno fenoménico, hasta escritores europeos del siglo XX como renovadores del quehacer literario: Joyce, Proust y Kafka, en ese entonces desconocidos por Lukács en razón de su subjetividad y de su gran formalismo cuyo nivel artístico se asociaba con el irracionalismo de Dostoievski, Nietzsche y Kierkegaard y de los simbolistas o parnasianos con Baudelaire considerado por Benjamin como un «alegorista»; destacando como poeta simbolista, recreó la figura del «*flâneur*» que paseaba ociosamente por las calles de París, sin que ello supusiera una incursión en la cultura de masas, como percibía el poeta.

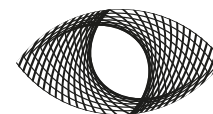
Desde el trajín de estudiante de postgrado en 2006 ya se percibía que la voz de Bolívar Echeverría se apagaría en poco tiempo y que su cátedra de exégeta del conocimiento quedaría en la orfandad. Se veía agotado, a pesar de su entusiasmo por abordar a los pensadores de la Escuela de Frankfurt y los postulados del pensamiento crítico o del *ethos* barroco, tema que generaba en Echeverría un apasionamiento particular y más de un abordaje crítico.

Desde estas páginas vaya nuestro permanente homenaje a uno de los más lúcidos pensadores ecuatorianos del siglo XX, exiliado voluntariamente algunas décadas atrás en México —en las aulas de la UNAM— donde desplegara una labor académica de alto vuelo.

¡Paz en su tumba!

Índice

13	Prólogo	134	Poesía concreta, poesía de síntesis: una nueva poética
17	Introducción	149	La metáfora, cimiento de la poesía de todos los tiempos
19	La poesía latinoamericana del siglo XX: Identidad, mitología e historia, Alturas de Macchu Picchu, Pablo Neruda	174	Herman Hesse y su producción literaria
28	Consonancia, hermetismo e historia: Catedral salvaje, César Dávila Andrade	188	14 novelas claves de la literatura ecuatoriana, Antonio Sacoto
37	Una mirada comparativa entre Alturas de Macchu Picchu y Catedral salvaje	202	La nueva novela: Entre Marx y una mujer desnuda, Jorge Enrique Adoum
42	Una dimensión telúrica: Hombre planetario, Jorge Carrera Andrade	215	Una proyección vindicativa, Emma Zunz, Jorge Luis Borges
53	De lo humano a lo cósmico, de lo inmóvil al movimiento: Piedra de Sol, Octavio Paz	222	El arte en las vanguardias: La «desaturización» en Julio Cortázar y Huilo Ruales
61	Una perspectiva integradora: Hombre planetario y Piedra de Sol	231	Modernidades póstumas
72	Dos universos, dos poetas: Jorge Carrera Andrade y Pablo Neruda	248	Un vistazo al ensayo de Jorge Dávila Vázquez
80	Antonio Machado, una estética de la temporalidad	253	Alfonso Carrasco Vintimilla, su obra crítica
94	Altazor: Un vuelo metafórico y cósmico, Vicente Huidobro	263	Regionalismo, lengua y contrastes, Oswaldo Encalada Vásquez
104	Efraín Jara Idrovo y sus profundas evidencias	271	Literatura y gozo del sabor
109	Vuelo e inspiración, César Andrade y Cordero	287	Detrás de la máscara
118	Iván Carvajal y sus parajes	296	La lengua castellana
123	Sonido y silencio: Dos momentos en el quehacer creativo, Francisco Granizo	300	Al amigo y poeta, Fernando Andrade Aguilar
		306	Evocando a Bolívar Echeverría



CRUCE DE MIRADAS, CRÍTICA LITERARIA
de María Eugenia Moscoso Carvallo
con un tiraje de 250 ejemplares,
se imprimió en el mes de noviembre de 2022.

Dámaso Alonso señala tres tipos de lector de una obra literaria: el lector común, que busca solamente el solaz y una forma grata de llenar las horas vacías de la vida; el lector crítico, que indaga las causas de ese deleite, las registra, procesa y cuestiona; y, por último, el lector artista, capaz de expresar de forma elevada esas observaciones para evaluar, comparar y reflexionar sobre la significación del texto estudiado. *Cruce de miradas*, de María Eugenia Moscoso, se inscribe en la tercera categoría por constituir una verdadera recreación de la palabra que refleja intuición, conocimiento y profunda sensibilidad estética.

Felipe Aguilar Aguilar

Cruce de miradas y de perspectivas, cruce de abordajes analíticos y de líneas de sentido; de todo este entrecruzamiento, que es la labor del crítico, brota un tejido de interrelaciones, donde cada obra y cada autor examinado encuentran su cabal ubicación y, lo más importante, su explicación dentro del rico panorama de las letras hispánicas contemporáneas.

María Eugenia Moscoso lee, reflexiona, compara, valora, pone en su justa perspectiva a grandes poetas (Neruda, Dávila Andrade, Paz, Machado, Granizo, Carrera Andrade, Carvajal, Huidobro), se detiene en la novela y en el cuento (Adoum, Borges, Cortázar, Ruales); se adentra en el ensayo (Alfonso Carrasco, Sacoto, Dávila Vázquez) y ejercita una minuciosa cala en la metáfora, como el poderoso elemento potenciador de la lengua, el más adecuado para llevar a la expresión hasta las elevadas cotas de la poesía.

Oswaldo Encalada Vásquez

Con el aval de

UCUENCA

