

HUGO MAYO: VANGUARDIA, RENOVACIÓN Y SILENCIO

Jackelin Verdugo Cárdenas

«La verdadera intensidad es el silencio» dice Guillermo Sucre¹ para referirse a que la palabra logra su máxima expresión, su mayor significación, precisamente en esos espacios en donde los silencios dicen lo no dicho. Bien podría aplicarse tal expresión a la figura de Hugo Mayo dentro de la tradición poética ecuatoriana. Su voz silenciada por décadas mantiene la intensidad de la omisión y le presenta como un poeta que trabaja con las palabras y les asigna a éstas, una misión central: «cambiar la vida, mediante la alquimia de las palabras».²

La presente reflexión pretende una lectura interpretativa del espacio escritural de Hugo Mayo en la década del veinte, y concretamente de ese conjunto de poemas que le revelan como poeta vanguardista y renovador del canon escritural vigente. Buscamos un acercamiento a los núcleos vertebradores de su creación artística y a los posibles sentidos que en esta etapa de su quehacer poético se constituyen y que responden a «esa necesidad vital de expresión del poeta».³

Miguel Augusto Egas (1898-1988), figura misteriosa y legendaria que hace su aparición en la escena poética ecuatoriana, transgrediendo con sus propuestas el canon vigente: el modernismo en su fase epigonal, liberó al verso de las formas rítmicas, métricas y retóricas de moldes para entonces ya anquilosados.

La reflexión crítica de la obra de Hugo Mayo tropieza con una dificultad básica: no se ha realizado hasta la fecha un establecimiento preciso de sus textos, ni una cronología de los mismos. Mayo durante los primeros años de su actividad

1. Guillermo Sucre, *La máscara, La transparencia*, Fondo de Cultura Económica, S. A. México, 1985, p. 294.
2. Op. cit., p. 295.
3. Carlos Calderón Chico, *La última entrevista a Hugo Mayo*. En suplemento Semana, No. 132, Guayaquil 26 de enero de 1997, p. 7.

poética publicó muy poco en el Ecuador y siempre en revistas y periódicos de restringida circulación, lo cual dificultaba el acceso a su obra y más aún su conservación. Así mismo, durante la década del veinte, no se recogió su dispersa producción en un volumen concreto.

Este universo poético al que nos referimos incluye poemas publicados entre 1919 y 1933. Este período presenta tres momentos: el primero, vinculado con la experimentación y la búsqueda vanguardista; el segundo de corte nativista; y el tercero, de corte social.

El primer grupo al que nos referiremos instaura su trabajo medular sobre la palabra y sus posibilidades de expresión, toma en cuenta los distintos procesos lúdicos y combinatorios que éstas permiten, quizá siguiendo la línea propuesta por Mallarme, para quien la poesía no se hace con ideas sino con palabras. Con su constante búsqueda y experimentación moviliza el verso e introduce nuevos temas vinculados con el desarrollo de la modernidad: la velocidad, el maquinismo, la industria, ejemplificaría lo expuesto el título de su tan mencionada revista *Motocicleta*; así mismo, la estructuración espacial, la disposición visual, la práctica del versolibrismo en el poema provienen de la influencia de los procesos de modernización.

El trabajo con y sobre las palabras integra elementos de distintas realidades: la geometría; el cosmos; el mundo de los números que irán tomando formas simbólicas, figuras que entran en contacto con el mundo de lo cotidiano, lo religioso; la multiplicidad de tiempos, lo erótico, lo esotérico; que dejan al descubierto la esfera interna del poeta y revela un proceso que busca el descubrimiento de su ser en el mundo por medio de la acción potenciadora y lúdica de las palabras. Estamos frente a una palabra desgarrada, fuerte, cotidiana, que se entremezcla con maestría en la forma vital del verso y que propone sentidos cargados de una sutil ironía.

Pero el trabajo sobre la palabra y la disposición versal no tendrían el peso que tienen si a ellos no se sumaría esa especial actitud del discurso poético de Hugo Mayo, actitud discursiva marcada por el desafío, por la lucha, por una rebeldía absoluta, para no dejarse asimilar y aniquilar por los modelos que seguía y que utilizaba para su creación artística.

Pero estaría incompleto el panorama que presentamos si a lo anotado no sumásemos ese «espíritu lúdico» que caracteriza su estructura poética. Mayo el poeta juega con las palabras, se ríe con ellas, ironiza, se burla y con este hecho le quita a la poesía ese tono solemne, trascendental, melancólico, muy propio del gusto modernista y posmodernista.

Con este juego constante, Mayo desacraliza la poesía, la pone en duda, rompe los lineamientos de la exclusividad poética y la vincula con otros tipos de lenguaje: el cinematográfico, el periodístico, el técnico, el cotidiano, etc.

Introduciendo así, una novedad sin precedentes dentro de la tradición poética ecuatoriana.

La subjetividad que intenta construir Hugo Mayo, está ubicada en un proceso de reconstitución de la experiencia vital del hombre que supone una nueva lectura de la geografía, de los espacios y del cosmos, pero tiene en cuenta la cosmovisión propia del hombre latinoamericano y ecuatoriano en específico. ¿Cómo logra plasmar esa tarea de reconstrucción vital en el terreno de la poesía? Pues consideramos que sobre un principio de libertad extrema en la forma, en los referentes que a las palabras le otorga, en las asociaciones de imágenes que va construyendo, y que se vinculan con el valor trascendente del metro libre concebido al calor del ritmo interior. «Prescindir de la rima dirá el poeta, es saber andar sobra la cuerda floja sin el balancín».⁴

Esta búsqueda no asume una postura negativa o pesimista, es más bien una postura existencial, lúdica, a ratos, sarcástica, irónica, que aspira llegar a los orígenes mismos, retornar a la génesis de las formas o como diría Octavio Paz, a la alquimia de las palabras, para a partir de esta experimentación confeccionar otros espacios que den cuenta de las nuevas posibilidades expresivas de la poesía.

Este período está marcado por el deseo de renovación idiomática y de un cosmopolitismo que, iniciados como aportes centrales del modernismo, resultaron insuficientes para revelar un proceso de modernización que se estaba gestando en el mundo. Así, frente a los castillos de Versalles, nomos, hadas, a los ambientes nocturnos, crepusculares, al dolor, a la melancolía, entendidos como tragedias personales, emergerán los objetos cotidianos, las formas volumétricas, los signos matemáticos, geométricos, etc. El lenguaje de cadencias sonoras, de formas elegantes y aristocráticas será sustituido por las formas de un lenguaje técnico, numérico, simbólico, etc. Todos los recursos posibles estarán destinados a una ruptura decidida contra aquellas formas modernistas que de tanto repetirse, imitarse habían dejado ya de significar o se habían integrado al caudal de lo prosaico y sin novedad.

Los núcleos vertebradores de la creación poética en Mayo pueden trazarse desde tres directrices:

1. LA ESPACIALIDAD POÉTICA

El trabajo sobre la espacialidad que supone la configuración del texto poético al interior de la página y cuyo sentido de composición proviene del deseo vanguardista de interrelacionar las artes y en este caso, concretamente, vincular

4. En Rv. Cuadernos del Guayas, *Auto de fe del poeta Miguel Augusto Egas*, Guayaquil, marzo 3 de 1966, No. 20, 2da. etapa.

pintura y poesía, propone entre otras cosas, pensar al poema como un espacio configurado para ser visto, y solo en un segundo plano, para ser leído.

En este sentido, la espacialidad poética se convierte en un recurso formal que se manifiesta en las distintas posibilidades en que se distribuyen los segmentos versales y las palabras al interior de la página. Con cada movilización que se realiza en un poema subyace una intención precisa de su autor. La espacialidad como recurso formal rompe con la linealidad y la cronología del verso y de esta manera, convierte al poema en un espacio en donde pueden convivir fuerzas simultáneas.

En la obra poética de Mayo este juego espacial lo encontramos por ejemplo, en el poema «La Oda Gaseosa», cuando ordena una de sus estrofas de la siguiente manera:

La telepatía de las calles
en un films

por \$ 0,20

en los café

de

penumbras

Rota la linealidad y la cronología de los textos por acción del juego de espacialidades, las frases, las palabras adquieren otra función, los sentidos por su parte se rompen, requiriendo en este momento que el lector proponga un proceso de lecturas y relecturas que vayan descifrando las figuras que han sido construidas por los movimientos versales, por los fragmentos sintácticos, por los espacios en blanco, por los silencios que van apareciendo en los poemas. Dentro de este juego de movimientos y espacialidades aparecen: variaciones tipográficas: tipos de letras, tipos blancos y oscuros, juego de caracteres minúsculas y mayúsculas en indistinta colocación. Así mismo, muchos de estos recursos aparecen mezclados: en negrita y en mayúscula, fragmentación del verso, a la vez. Dentro de esta espacialidad como recurso formal de la poesía aparecen también los números y los signos aritméticos, con la finalidad de producir una nueva y especial amalgama de dibujos verbales y signos sucesivos y simultáneos, tanto espaciales como temporales que vuelven mucho más compleja la composición del texto.

La presencia de los signos aritméticos los encontramos por ejemplo en el poema *Oración por la muerte de Medardo Angel Silva* cuando se refiere a «21 pedazos» o «21 después» para referirse a la edad en que se suicida el poeta. O cuando dice «32 recortado», para informar el calibre del arma con la que se suicida, Medardo Angel Silva.

Así también, cuando expresa: a «\$0.20» centavos de dólar por una film o cuando designa al «X capítulo del Génesis» o a la matrícula No. 33 de la facultad de la CIRUGIA DENTAL, o a las 7 horas y 1/2 de viaje, o, el año en que publica

Oda Gaseosa, MCMXXII. En el poema *Cinema* hablará de 50 dólares, a los 3/4 o 4/5 partes en que se descompone el globo terráqueo.

Pero la importancia de la visualización de la página está en relación directa con esa otra concepción del espacio poético, como un lugar en donde convergen distintos lenguajes: el periodístico, el técnico, el arquitectónico, el cinematográfico, el cotidiano, otros. En este sentido, no podemos obviar la importancia que tiene la presencia de los mass media, la variación tipográfica de los periódicos en la revolución perceptiva de la escritura y que de hecho a través de los vanguardistas llega a los terrenos de la poesía, en el sentido que lo propone Marshall MacLujan: «La gran prensa, sobre todo a partir de la invención del telégrafo y de su influencia, bajo la forma de un caleidoscopio de noticias, en el estilo y la presentación de los diarios, se aproxima más a la cultura oral que no es lineal sino sinestésica, táctil y simultánea». ⁵

Así, en el poema *Oda Gaseosa* podemos notar que aparecen sucesivamente, en el mismo espacio y en un mismo tiempo diversas realidades de lo más heterogéneas: Saturno, el Génesis, cuerpos aerométricos, el baño de la luna, el hermes de praxíteles, la cirugía dental, el thymephenol, los bars de gelatina, la nike, las estrellas, los asientos de peluquería, el farol chino, etc. Todos ellos, objetos y elementos presentes en la plaza de un Universo poético distinto, semejante a la composición de una página periodística, o de una pantalla cinematográfica. Semejando la composición telegráfica, a la manera como lo enuncia Haroldo de Campos en la «pantalla se verán: noticias extraídas de periódicos, propagandas comerciales, fragmentos históricos, hechos mitológicos, citas, comentarios sarcásticos, todo en diálogos comprimidos, en un estilo discontinuo puntillado con palabras y frases polilingües». ⁶

En medio de tanto sin sentido, en medio de la descomposición que supone la recomposición de un espacio surgen elementos que avizoran la posibilidad de reformulación de escenario: las estrellas, los espejos, los telescopios, el faro, el farol, la bujía, hablan ya de ese proceso que supone una nueva posibilidad de ver el mundo con otros ojos, con otros medios y al amparo de nuevas técnicas «Woolwortes Guilding» es posible avizararlo pero por medio y a través de nuevas órdenes, en donde los medios de comunicación, TV, radio y sobre todo el periódico jugarán un papel preponderante. Desvanecer la exclusividad de los espacios poéticos y de los elementos pensados como eminentemente artísticos, es el fin que persigue la poesía al abrir sus espacios a la presencia de otros

5. Haroldo de Campos, *Superación de los lenguajes exclusivos*, en Fernández Moreno C., *América Latina en su literatura*, México, UNESCO, Siglo XXI, 1972, pp. 279ss.

6. Op. cit., pp. 279ss.

asientos de la peluquería/ la plaza del universo/ los telescopios de mercurio, revelan un nuevo orden/ «un nuevo faro» dirá Hugo Mayo.

En realidad, el canto a la gran ciudad que se construye aparece entre gases y humo, precisamente a la manera de una revelación espectacular como lo propone el poema «Oda Gaseosa». La reconfiguración del escenario poético está generada por la acción de agenciamientos y cruces de esferas que en el proceso van ocupando espacios definidos por la voluntad del autor, pero sin un orden lógico y cuyos sentidos hablan de realidades en donde el Absurdo los organiza.

De esta manera, el escenario de la ciudad ubica al hombre como conductor de aviones, de motocicletas, como observador de galaxias y cosmos, como partícipe de espectáculos: «observador de la cinematografía de la calle», como actor de sueños compartidos, como constructor de rascacielos, como viajero por «Océanos de Aire». El escenario del arte debe tenerlos en cuenta, parece afirmar Hugo Mayo en los poemas que conforman su primer ciclo poético y posiblemente, el específicamente vanguardista.

Podría afirmarse, que el esfuerzo de construcción y reconstrucción del espacio poético trabajado por Hugo Mayo y ejemplificado a través de los distintos recursos anotados, sigue los lineamientos planteados por Huidobro y de quien Ana Pizarro afirma: «Dentro del esfuerzo de reconstrucción y construcción del imaginario cultural de nuestros días, recuperar, proyectar e impulsar la capacidad de liberar la fantasía, de crear, de ejercitar la libertad pone el discurso Huidobriano tanto en sus poemas, cuanto en su gesto vital».

En el poema «Oda Gaseosa» Hugo Mayo presenta también, procesos morfosintácticos incompletos como para que el lector aplique, según dice Haroldo de Campos la técnica del «Hágalo Ud. mismo»,⁹ las imágenes fragmentadas, los procesos inconclusos serán complementados por la acción del lector participativo, atento y que acepta el desafío propuesto por el autor.

La fragmentación del discurso, de la frase y de las palabras permiten que se vayan configurando imágenes, y que éstas se sucedan una detrás de las otras, confeccionado así, una visión más amplia de un objeto, de un hecho o de un suceso que el poeta intenta transmitir. Estas frases zigzageantes intentan visualizar el paso del poeta alucinado por el mundo, por la vida y por el espacio poético.

«Lo que se logra con estos recursos visuales y en correlación con las imágenes visuales que se provocan a través de metáforas, símiles son textos en que el collage y sobre todo el montaje (en el sentido eisensteniano del término) construyen el principio artístico, constructivo del poema» dirá Iván Carvajal.¹⁰

9. Haroldo de Campos, *Superación de los lenguajes exclusivos*, en Fernández Moreno C., *América Latina en su Literatura*, México, UNESCO, Siglo XXI, 1972, pp. 279ss.

10. Iván Carvajal, *Hugo Mayo: el primer vanguardista y el poeta del silencio*, inédito, p. 17.

2. JUEGO, HUMOR E IRONÍA

Frente al decadentismo que suponía el tardío movimiento modernista en el país, frente a un mundo crepuscular y sombrío, propios del modernismo, Mayo introduce el espíritu lúdico en el poema, el humor y la ironía como elementos idóneos para captar la presencia del mundo moderno.

Mayo convierte a la palabra en un objeto que como tal tiene que ser irónico, en el sentido que lo expresa Guillermo Sucre, cuando analiza los aportes de Juan José Tablada: «...si el poema se convierte en un objeto que hay que ver, este objeto es irónico: exige tanto la captación visual como una comprensión más imaginaria (la de las relaciones) y aún más afectiva (la del humor y el juego) que subyace en todo ello». ¹¹

La presencia de la ironía, en los textos de Mayo adquiere diferentes tonos: En ciertos casos, se presentará tajante y rotunda. Así le dirá el poeta:

A una caverna de voces armoniosas
llevé a Nino Amonolik
De puro susto, se desmayó,
oyendo mis novimorfos poemarios.

(El Zaguán de Aluminio)

Mayo parece indicar con este segmento, la reacción que provocó en los intelectuales de la época, la publicación de sus primeros poemas vanguardistas. En otros casos, la ironía será sutil, leve y dirá:

«Célula de una locura cuerda»
(Desiree Lubowska)

El humor y la ironía minuciosamente expuestas en estos ejemplos revelarán a un poeta suspicaz e irreverente, pero decidido a conseguir su objetivo central: desacralizar los espacios exclusivos de la poesía.

El juego metafórico, el juego espacial, las frases irónicas se construyen para el poeta de la sola observación de la vida cotidiana y del enfrentamiento con el sentido común: Así,

11. Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 80.

El sol va pasando
con hambre
olvidando a los niños.

Dirá en el poema «Mediodía» y vaticinará la presencia del hambre, de desamparo y de un sinnúmero de ilusiones que día a día se frustran ante la adversidad de las estructuras sociales y los injustos niveles de vida.

Presentará a través de la ironía, el juego y el humor ciertos posicionamientos sociales que excluidos por sus prácticas aparentemente ilegales son de conocimiento general e incluso están legalizados por el accionar diario. Así lo expondrá en el poema: «Mercado de manzanas»: o «Mercado de mujeres»:

TODOS los tableros
fueron laberintos de colores
Entre las mujeres
algunas corrían a los zaguanes
para no ser vistas:
y esto perjudicaba a los espejos
Quizá la edad había naufragado.
Luego, antes de que llegáramos,
se veía algo para no decirlo.

Este juego irónico, humorístico se manifiesta en los distintos niveles del quehacer poético de Mayo, parecería que los ha convocado para que juntos, les jugaran una broma al lector, para burlarse de los espacios sagrados de la poesía y del hecho artístico en general. El léxico, la morfosintaxis, el sentido al servicio de la ironía para exponer que la relación del autor con el mundo, de los elementos entre sí y de éstos con el mundo se organiza a partir de conflictos, de contradicciones de zonas de fuga que buscan volver poetizable lo cotidiano, la técnica, los mass media, etc.

De esta manera, aparecerán asociaciones libres, los calificativos más insólitos, las imágenes visionarias¹² más insospechadas que irán sucediéndose con fines específicos y con tonalidades variables, la crítica, el cuestionamiento, o simplemente el humor serán las manifestaciones de esa ironía peculiar del discurso de

12. Imágenes visionarias, en el sentido propuesto por Carlos Bousoño para quien el carácter fundamental de dicha imagen radica en la condición de lo diverso que ella acuña. La semejanza entre los dos planos: evocado y evocante no se centra en una condición objetiva (física, moral o de valor) sino que despierta en los contempladores un sentido parejo, en donde se tiene en potencia un grupo finito de posibilidades asociativas, y cada mirada humana que en ella se interesa estéticamente pone en actividad una de esas asociaciones posibles, acaso la que menos se suscite en la contemplación normal. En Carlos Bousoño, *Teoría de la Expresión Poética*, Ed. Gredos, Madrid, 1970, p. 140ss.

Mayo. Así: las campanas azules/ las desnudeces voltaicas/ el sensualismo astral/ los maremotos de los ritmos/ los geroglíficos atléticos/ los días rubios/ las puertas encendidas/ las piruetas de la vida/ las chimeneas ambulantes/ las ciudades líquidas/ los paréntesis huérfanos/ o las mariposas que son motores y que buscan su hangar hacia abajo, se presentarán con una fuerza y vitalidad incalculables.

Estas asociaciones léxicas van generando vínculos y relaciones más profundas que incluyen mundos, realidades diferentes y distantes, en relación y en función significativa. De esta manera, «las estrellas pasan como asientos de peluquería»/ o «las nubes danzan como cuerpos aerométricos»/ o, «las piruetas de la vida eran como lluvias de lunas». Luego, estas relaciones y vinculaciones van eliminando los comparativos y profundizando la trayectoria hacia la abstracción, hacia el absurdo, y por supuesto, hacia la ambigüedad significativa. Así, «la esponja de la noche es un farol chino»/ «los puntos centinelas se cierran nostálgicos de sueño»/ o el «río cinta líquida tiene una danza de viviendas».

Este juego recurrente de relaciones y asociaciones, de mundos, toma a la síntesis, la elipsis, como recursos que van construyendo un mundo poético caracterizado por la intensidad de significaciones, el poeta dirá:

Saltan las miradas las vitrinas anohecieron papel
mojado
frutas confitadas espectáculos de los letreros
encendidos en la madrugada
estamos detenidos en nuestras sombras
el alba de ayer corre en los portales
quien desata mi nombre sobre la pared contraria
en la diagonal de tu panorama
jugué con la estrella de tu risa

Dirá Hugo Mayo, en un poema sin título, publicado hacia 1927 en la revista *Savia*.

El juego metafórico, irónico, se intensifica paulatinamente y deja su marca en poemas que intentan revelar la aventura del hombre y del poeta en un espacio, el poético, en donde las formas se acompañan a un ritmo interior sin leyes lógicas. La libertad absoluta en la construcción del poema se asemeja a la fluidez de la escritura automática propuesta por los surrealistas.

Los distintos tonos de la ironía en los textos de Mayo revelan una pasión por la crítica al mundo moderno que exalta las distintas formas de la vida burguesa, al capitalismo y los efectos que produce sobre la vida humana y sobre la cultura en general.

3. DESREFERENCIALIDAD Y ANTILIRISMO

El problema de la desreferencialidad poética propuesta por Mayo supone un proceso mediante el cual, el discurso poético construido por el autor ya no representa a la realidad. En este momento, las palabras establecen una distancia considerable entre la palabra-signo y el objeto o hecho de la realidad que motiva la representación. Se vuelve necesario para el poeta que el mismo poema vaya construyendo el objeto que desea tratar.

Este proceso para Hugo Mayo no incluye únicamente, cambios de temas, de léxico o de fragmentaciones de la sintaxis, intenta más bien crear un principio fuerte, capaz de negar las relaciones preexistentes, se trata de superar elementos que han sido la expresión de una estética evasivista y dotar a la escritura poética de una textualidad propia, autónoma, en tensión constante entre aquellos elementos de uso poético y los elementos de uso comunicativo de una lengua. «Existe un descuero entre la palabra como signo y la cosa designada». ¹³ A partir de este hecho, se pone en movimiento un conjunto de relaciones insólitas, impensadas que se dispersan hasta desintegrarse en un juego pleno, virtual, sin ataduras directas a referentes reales. De esta manera, el lenguaje y los sentidos que sus conexiones instalan parecen deslizarse desde procesos de ruptura y experimentación formal, hasta actividades de desplazamiento total que buscan la abstracción pura. Mayo en el poema «La noche de las estrellas», dirá:

El suelo, alfombrado de flores,
había mandado su corazón
hacia la luna
mientras unos chiquillos
arrancaron las flores formando letras sueltas.

En el poema «Desiree Lubowska» afirmará que:

el declive de tus ojos
pluraliza la invitación a tu órbita
de desnudeces voltaicas

Qué más intenso el proceso de ruptura entre el discurso poético de Mayo y los referentes reales, cuando en el poema antes citado, identifica a Desiree Lubowska con un «MOLINETE hidráulico» y cuando el acercamiento sensual

13. Jorge Velasco Mackenzie, *Dónde se abre El Zaguán de Aluminio*. Colección de libros para el pueblo, Casa de la Cultura, núcleo del Guayas, 1982, pp. 87ss.

y sexual con ella lo define como: Naufragio en la visión irresistible/ Curva sobre el horizonte/.

El proceso de desreferencialidad poética se hace eco del desarrollo de la modernidad europea y latinoamericana, cuando para la construcción de sus sentidos recurre a la temática de la velocidad, a las nuevas dimensiones del espacio, al desarrollo de los mass media, a la técnica y a los planteamientos de la vida cotidiana.

En «Desiree Lubowska», por ejemplo, habla sin reparos de: Espiral enigmática/ que contorsiona la penumbra / en hélices pluricolores... Así también habla de: logaritmos embrujados/ de senos vibracionistas/ de desnudeces voltaicas/ de amalgama en el vacío/ de maremoto de los ritmos/ o del novimorfo sensualismo astral.

Como podemos observar, las palabras provienen de esferas culturales y profesionales diversas: el enigma, la penumbra pertenecen más bien a las zonas que tienen que ver con las reflexiones espirituales, metafísicas; en cambio, espirales, hélices, hidráulico provienen de zonas técnicas; los pentagramas del ámbito musical; los logaritmos, del mundo de los números. Pero cabe destacar que cada uno de los términos aludidos ha perdido su referencia original para dar paso a las asociaciones más inusitadas o sentidos múltiples que renuncian decididamente a sus referencias directas.

Cuando Mayo habla de: «lluvias de lunas crecientes/ de el canal del alma/ de la humildad hasta en las casas de tres pisos/ de las Iniciales de carne/. O más aún de collares de miradas/, o del nacimiento de la congelación del silencio/»; ningún lector va a intentar una lectura directa de los referentes reales que cada uno de los términos tiene, sabe por el contrario, que cada una de las conexiones tiene sentidos más profundos que funcionan al interior de cada uno de los contextos de un poema. Así mismo, verá que las distintas asociaciones van confeccionando sentidos más bien cosmopolitas que rompen con las fronteras de lo local, del sentimiento o la sensibilidad exclusiva del poeta para convertirse en manifestaciones más universales, capaces de reflejar zonas más extensas del convivir humano.

Se trata entonces, de una actividad multifacética que a través del trabajo experimental con las palabras, alcanza una internacionalización de los signos y por supuesto, la instauración del principio de universalización del arte a través del trabajo creativo y la acción cosmopolita del poeta. Mayo trabajó intensamente este procedimiento y con él ratifica su afán vanguardista de renovación y cambio.

Por otra parte, si el temas de la desreferencialidad: relación palabra-referente se ha quebrantado en la poética de Hugo Mayo; el tono con que son tratados los distintos temas, los distintos recursos, las distintas zonas del poema también ha sido alterado. En la creación poética de Hugo Mayo los sentidos que confecciona no van a ser producto de un estado de ánimo, de una interioridad afectada por

hechos particulares, posiblemente, mórbidos, melancólicos o evasionistas, propios de la corriente modernista, ni serán la expresión de una doctrina en particular o de una corriente ideológica.

Los sentidos estarán marcados por un antilirismo, propio del arte contemporáneo que revela una especial y diferente manera de leer el mundo y la vida, esta nueva mirada supone una sensibilidad cósmica que sobrepasa los límites de lo personal, de las regional, inclusive de lo nacional, para ubicarse en zonas más amplias en esas miradas totalizadoras, en esos espacios colectivos en donde lectores de las más diversas procedencias se identifican. Esta fragmentación de la esfera de lo personal amplía los horizontes de comprensión del poema y habla de un deseo consciente de volver la esfera de lo poético más universal. En este momento sería oportuno citar a Octavio Paz, cuando al respecto dice: «... El universo se resuelve en un libro: un poema impersonal, y que no es la obra del poeta Mallarmé... ni de persona alguna: a través del poeta que no es sino una transparencia, habla el lenguaje». ¹⁴

De esta manera, cuando en el poema «Desiree Lubowska» se habla de: amalgama en el vacío/ Pleamar/ rebosada por el maremoto de los ritmos/ Ebullición en el panorama de la musicografía/, no se siente que el tono que domine en los segmentos versales provengan de una experiencia sexual y sensual particular del poeta. Más bien se nota, que son símbolos de carácter universal que intentan ser desarrollados al interior del poema, como expresión de una sensibilidad plural, más amplia y por ende, más compleja.

Lo que se produce entonces es una suspensión de la función referencial del lenguaje, con lo cual se acentúa la tendencia antilirista.

En este mundo inconsciente, profundo, en donde se revelan ocultos e incomprensibles los enigmas del vivir y del crear, el poeta expresa su mundo interior de manera inarticulada, en donde las correspondencias sensoriales se mezclan, en donde cada artista se fija sus propios límites, en donde el poeta reflexiona sobre sí mismo y se descubre como clarividente, excepcional o iluminado. Pero sobre todo, en donde el corazón, el sentimiento no tiene cabida en el poema, porque este es un producto nuevo y distinto.

El resultado una poesía de imágenes construidas a partir del símil y la metáfora, y cuyo eje de ejecución es el tiempo, con sus efectos y consecuencias. Así lo dirá el poeta:

Recorriendo un camino encontramos pisadas;
mas en una charca cercana
lanzaba piedras un anciano desconocido

14. Octavio Paz, *Los hijos del Limo*, Ed. Seix Barral, Barcelona, España, 1976, p. 112.

como cualquier niño.
 —Bello joven
 si no llevara un otoño en cada mano!—
 (Otoño de los misterios)

Lo planteado de ninguna manera agota los sentidos posibles, que se encuentran presentes en la obra de Mayo, aún queda mucho por decir, sin embargo, su actualidad radica, a mi manera de ver, en esos planteamientos abiertos en donde las conexiones ideas-vida, mundo, palabra, magia, surgen de una tensión específica que el lector hace suyas, las mismas que después las ampliará con sus vivencias, creando la ilusión de que no le fueron transmitidas por nadie, y que surgieron del fondo de su yo como productos de sus propias experiencias.

Ejercitar una lectura interpretativa de cualquier tipo de discurso supone asumir un puesto de observación concreto, es reconocer que la fijación de la mirada sobre un objeto-signo permitirá que estos a su vez, se develen al lector y posibiliten su desciframiento. Nos hemos acercado a esta reflexión con ojos de principiante que no olvida, como afirma Julio Ramos, que «la literatura es como un taller en donde se experimentan, donde se forman posiciones para la ubicación de nuevos sujetos de ley, en el marco de un emergente orden político-simbólico-liberal». ¹⁵ Pero que tampoco desconoce que la literatura por sí misma no produce revoluciones, «no reemplaza el arma crítica teórica ni a la crítica de las armas», como propone Iván Carvajal. ¹⁶ Pero en la medida que expresa la vida cotidiana de los pueblos y a partir de ellas configuran sus discursos, bajo la modalidad de imaginarios, se convierte en la sustancia misma de la vida, manifiesta las contradicciones en las distintas instancias de la condición humana y las tendencias sociales hacia lo distinto. •

15. Julio Ramos, *El proceso de Alberto Mendoza: paradojas de la subjetividad*, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, junio 1996, p. 217.
16. Iván Carvajal, *Actualidad de la poesía ecuatoriana*, ponencia leída en el Coloquio sobre Cultura Ecuatoriana, Universidad Central, Quito, 1989.