

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 6

*El tiempo, la muerte,
la memoria*

*la poética de
Efraín Jara Idrovo*

*María Augusta
Vintimilla*



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CORPORACION
EDITORIA NACIONAL

El tiempo, la muerte, la memoria:
la poética de Efraín Jara Idrovo

SERIE 
Magíster
VOLUMEN 6

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE ECUADOR

Toledo N22-80 (Plaza Brasilia)

Teléfonos: (593-2) 556405, 508150

Fax: (593-2) 508156

E-mail: uasb@uasb.edu.ec

<http://www.uasb.edu.ec>

Apartado postal: 17-12-569

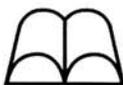
Quito, Ecuador

María Augusta Vintimilla

El tiempo, la muerte, la memoria:
la poética de Efraín Jara Idrovo



**UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR**
Ecuador



**CORPORACION
EDITORIA NACIONAL**

Quito, 1999

El tiempo, la muerte, la memoria:

la poética de Efraín Jara Idrovo

María Augusta Vintimilla



Primera edición:

Corporación Editora Nacional

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Quito, junio 1999

Coordinación editorial:

Quinche Ortiz Crespo

Diseño gráfico y armado:

Taller de la Corporación Editora Nacional

Cubierta:

Quinche Ortiz Crespo

Corrección de textos:

Grace Sigüenza Hinostroza

Impresión:

Gutenberg & Aldus,

Yáñez Pinzón N26-197 y La Niña, Quito

ISBN: Corporación Editora Nacional

9978-84-250-0 (serie)

9978-84-257-8 (número 6)

ISBN: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

9978-19-001-5 (serie)

9978-19-010-4 (número 6)

Derechos de autor:

Inscripción: 012991

Depósito legal: 001381

CORPORACIÓN EDITORA NACIONAL

Roca E9-59 y Tamayo • Teléfonos: (593-2) 554358, 554558

Fax: (593-2) 566340 • Apartado postal: 17-12-886 • Quito, Ecuador

Titulo original: *Magia, erotismo y lenguaje: las zonas sagradas en la poética de Efraín Jara Idrovo*

Tesis para la obtención del título de Magíster en Letras

Programa de Maestría en Letras, 1996

Autora: *María Augusta Vintimilla*

Tutor: *Iván Carvajal*

Código bibliográfico del Centro de Información: T-0037

Contenido

Prólogo / 7

Reconocimientos / 11

Introducción

La trayectoria poética de Efraín Jara / 13

1. Obra poética / 13
2. Del modernismo a la vanguardia / 14

Capítulo I

El mundo de las evidencias / 21

1. ¿Antología o poemario? / 21
2. Una escritura en busca de su tradición / 23
 - La escritura poética como ejercicio retórico / 23
 - Una modernidad paradójica / 26
 - Una doble huida: la naturaleza, la poesía / 27
3. Analogía e ironía: la evolución poética de *El mundo de las evidencias* / 29
4. Magia y poesía: el universo como ritmo / 33
 - El mago, el poeta / 33
 - La restitución del orden cósmico / 37
 - El ritmo del universo, el ritmo del poema / 42
 - El poema: una traducción del cosmos / 45
 - El texto del mundo / 49
 - Las palabras ciegas / 51
5. Las metamorfosis del ser en «Balada de la hija y las profundas evidencias» / 52
 - El ser retorna al ser. Nada se pierde / 53
 - ¡Porque nada se gasta sin motivo! / 54
 - Las metamorfosis de la palabra poética / 58
6. La irrupción de la ironía: la caída en el tiempo / 64
 - En el espacio mítico de las Galápagos / 64
 - De ti reclama el mundo eje y sustento / 66

- Fuera de ti no hay puerto / **69**
 Identidad perdida, laberinto de espejos / **72**
 La escritura de la memoria / **75**

Capítulo II

La (in) trascendencia de lo cotidiano / **81**

1. Rebeldía y mezquindad del idioma / **81**
2. Erotismo y lenguaje: «Añoranza y acto de amor» / **83**
 Todo es aniquilación incesante / **83**
 Discontinuidad del tiempo / discontinuidad de la escritura / **85**
 Sacralidad del eros / **89**
 La escritura del silencio / **91**
 La crítica del lenguaje / **92**
3. Las máscaras del héroe: «El almuerzo del solitario» / **95**
 El héroe, el solo / **96**
 hubo que arriesgarse descalzo sobre las brasas / para ganar la vida / **101**
 Coloquialismo y crítica del lenguaje / **103**
4. Las palabras en libertad / **107**
 tres designios en intensidades agudas / **111**

Capítulo III

En busca de la palabra original: *sollozo por pedro jara* / **113**

1. La piedra: el hijo y la palabra / **115**
2. pedro-piedra / **122**
3. El ritmo del poema / **123**
4. Progresión y simultaneidad / **127**

Capítulo IV

El eros, la muerte, la memoria / **131**

1. La textualización de la memoria / **131**
2. La muerte: la mirada / **132**
3. En los laberintos del yo / **136**
4. Los nombres de eros / **138**
5. La resacralización de lo cotidiano / **141**

Bibliografía / **145**

Universidad Andina Simón Bolívar / **155**

Títulos de la Serie Magíster / **156**

Prólogo

El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo es el primer estudio que se dedica al conjunto de la obra poética de este autor, al menos de la obra poética publicada hasta 1995. Si bien el poeta cuencano había ya recibido el justo reconocimiento a su obra creativa desde los años setenta, reconocimiento que lo destaca como uno de los autores más consistentes de su generación, junto a Francisco Tobar, Jorge Enrique Adoum y Francisco Granizo; si poemas como «Añoranza y acto de amor» y «sollozo por pedro jara» habían sido leídos con frecuencia en los medios académicos y habían merecido valiosos estudios críticos (entre los cuales citaré solo aquellos que debemos a Alfonso Carrasco Vintimilla y Ramiro Rivas), hasta 1996 no se había acometido el estudio de la totalidad de su obra en su movimiento, es decir, precisamente como *obra poética*. Tal tarea le estaba reservada a María Augusta Vintimilla, quien venía leyendo la obra de Jara Idrovo desde su adolescencia y quien había mantenido un largo coloquio con el poeta, su maestro en la Universidad de Cuenca. Su estudio, presentado como tesis de maestría en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, por la combinación de inteligencia y fina sensibilidad, por la seriedad argumentativa y la consistencia documental, por la sutileza de las interpretaciones del texto poético, constituye sin duda un extraordinario diálogo con la obra de Jara Idrovo, una apertura de vías de acceso al complejo entramado de sus sentidos y, a la vez, un paso decisivo en la crítica ecuatoriana, al menos en lo que a la crítica de la lírica se refiere.

Como el estudio de Vintimilla es un trabajo académico, una «tesis», estimo necesaria una breve consideración sobre la función de este tipo de trabajos en el contexto actual de la literatura ecuatoriana. Si algún significado tienen estos trabajos, más allá del obvio propósito formativo que caracteriza a la institución universitaria, es su contribución al conocimiento de nuestra literatura, de las obras y de los escritores ecuatorianos. Esta función, es cierto, se declara a la cabeza de todo proyecto académico; sin embargo, a la hora de establecer el estado de la reflexión sobre nuestra literatura se advierte la escasa atención que se presta a tal propósito. Se insiste a menudo en el escaso conocimiento que se tiene fuera del país sobre la literatura ecuatoriana, aun en el ámbito hispanoamericano; se insiste igualmente en la debilidad de la crítica y sus efectos perniciosos en la formación misma de nuestra cultura. Sin embargo de ello, ya pesar de los valores estéticos configurados por-

nuestros grandes artistas, a pesar de la riqueza poética contenida en las obras de los poetas y narradores ecuatorianos más significativos de este siglo, son pocos, poquísimos, los estudios que se les dedican. A menudo las modas académicas, siempre importadas con retardo desde Europa y hoy desde Estados Unidos, conducen entre nosotros a una pérdida del sentido de las proporciones, a la adopción de perspectivas que, apelando a supuestos rigores teóricos unas veces, y otras a meras reivindicaciones populistas, pierden de vista el horizonte de nuestra formación cultural, de sus valores y, sobre todo, la necesidad de nuestro propio reconocimiento a través de la interpretación de nuestra tradición literaria, como cuestión actual. Si se quiere, se trata de la organización de lo que podríamos denominar, utilizando un término de la jerga académica de moda, «nuestro canon». Y lo digo con plena conciencia de que tal organización «canónica» implica el establecimiento de jerarquías; por tanto, involucra criterios de selección estética y valoraciones sobre los autores y las obras. Considero que tal tarea debe responder a convicciones sobre la necesidad del arte, de la literatura artística. Y en el caso de los estudios poéticos, es hoy una apuesta por la poesía en el incierto devenir de la cultura.

María Augusta Vintimilla ha hecho tal apuesta con plena conciencia. Lo ha hecho cabalmente, conociendo lo que está en juego en la situación contemporánea: la suya es una apuesta por la palabra poética en una época de repliegue y oscurecimiento de su sentido. Una apuesta, en el caso de *El tiempo, la muerte, la memoria*, por la obra de un poeta, Jara Idrovo, quien también ha puesto la totalidad de su ser como envite para jugarse por la poesía en esta época. Por ello, a la pasión del poeta corresponde la pasión de su crítica; a la intensidad del júbilo y del dolor contenidos en la palabra de Jara Idrovo corresponde la inteligencia de la lectura de Vintimilla. Al gozo que provoca el lenguaje poético se une la brillantez del lenguaje crítico. Vintimilla, por suerte, sin abandonar la consistencia argumentativa, no olvida que la crítica es también literatura, juego, invención, envíos de sentido de un texto a otro texto, del poema a su interpretación, de la interpretación al poema.

y esta posición asumida por la autora nos lleva a otra consideración sobre la función de la crítica. Cada obra poética se actualiza siempre en la relación abierta, aunque modificada constantemente, con las demás obras de la literatura, de la cultura. La obra existe en su metamorfosis, en sus vínculos y sus intercambios: la obra poética significa a través de las fluctuantes interpretaciones que otorga y se le otorgan. El crítico pone en juego relaciones de intercambio de sentidos, interviene con su lectura para provocar significaciones. El crítico es un emisario: va de la obra al presunto lector y de éste a la obra, portando enigmas, preguntas, vías de intelección. Es el dialogante, con su lector, su contemporáneo, acerca de la obra; y con la obra, a nombre de su presunto lector. La interlocución a la que invita el crítico, entre los lectores y las obras, contribuye así a la formación misma de la *obra*, al uncir página tras página, poema tras poema, lo escrito por un autor, y al establecer conexiones en el tejido de la literatura y, más ampliamente, de la cultura. Contribuye a la

configuración del *autor*, al dotar de alguna unidad al devenir de una escritura, más allá de la psicología o, lo que en todo caso siempre es peor, de la sociología. Y, desde luego, contribuye a la formación del *lector*, al sugerirle caminos, al señalar umbrales, al mostrarle pliegues, constelaciones y huecos de sentido. Maóla Augusta Vintimilla ha trabajado en todo ello: ha mirado la poética de Jara Idrovo como algo que se totaliza en el devenir de la obra del poeta, pero que se mantiene abierta en su intercambio con la poesía contemporánea y con la tradición poética en nuestra lengua; ha contribuido a forjar imágenes del poeta mismo, y nos entrega un estudio pleno de sugerencias para que se acreciente el gozo de nuestra lectura.

Finalmente, quisiera decir unas pocas palabras sobre mi papel como director de la tesis de Maóla Augusta Vintimilla. Nada, en todos los años que llevo dedicado a la docencia, me resulta más placentero que «dirigir tesis». Es el momento en que mis amigos, que dejan de ser mis alumnos, pasan a defender sus posiciones; el diálogo se enriquece; como nunca la interlocución es la vía del mutuo aprendizaje, de apertura a nuevas interpretaciones, tal vez más plausibles. Con Maóla Augusta el diálogo ha sido siempre maravilloso, gracias a los dones de su inteligencia y su sensibilidad. No cabe hablar, en su caso, de «dirección»: más bien he sido el testigo privilegiado de su proceso de lectura e interpretación. Ella ya ocupa un lugar destacado en la crítica ecuatoriana con justo derecho; yo solo puedo desearle que siempre encuentre el tiempo necesario para continuar Con su labor, para nuestro beneficio.

Iván Carvajal

Reconocimientos

La primera versión de este ensayo fue presentada como tesis de graduación en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, luego de cursar el programa de Maestría en Letras, gracias a una beca de estudios concedida por esa institución. Quiero además dejar constancia de mi agradecimiento a la Universidad de Cuenca, y a su Facultad de Filosofía y Letras, pues la licencia parcial otorgada durante el tiempo que duró la investigación me permitió disponer de tiempo para la lectura y la reflexión, sin el apremio de las diarias exigencias de mis tareas docentes. A Iván Carvajal y a Fernando Balseca, por su presencia cercana y generosa durante la escritura de estas páginas.

INTRODUCCIÓN

La trayectoria poética de Efraín Jara

1. OBRA POETICA

Efraín Jara ha mostrado siempre una particular reticencia a la publicación de sus textos. Desde la aparición de sus dos libros iniciales, *Tránsito en la ceniza* (1947) y *Rostro de la ausencia* (1948), hubo que esperar hasta 1973 para la edición de un nuevo volumen: *Dos poemas*, integrado por dos composiciones relativamente extensas, que expresan nítidamente dos momentos cruciales en el devenir de su poética: «Balada de la hija y las profundas evidencias», escrita en 1963, que condensa y a la vez clausura la poética y la retórica predominante durante su primer ciclo, y «Añoranza y acto de amor», de 1971, que exhibe la apertura hacia nuevas formas de su quehacer poético e insinúa lo que advendrá después.

Entre tanto, solamente unas esporádicas apariciones en periódicos y revistas, y una terca insistencia en rehusarse inclusive a constar en antologías. Recién en 1980, Jara se decide a recoger orgánicamente en un volumen retrospectivo los poemas de su primer ciclo: *El mundo de las evidencias*, que reúne un conjunto de textos escritos entre 1945 y 1970; muchos de ellos son producto de un intenso trabajo de reescritura de los que aparecieron en los dos libros iniciales.

De entre los pocos poemas publicados en la década de los setenta —el ciclo experimental de su poética— cabe destacar «El almuerzo del solitario», fechado en 1974; la serie de experimentos basados en conmutaciones fonéticas parcialmente publicadas bajo el título de «Oposiciones y contrastes», en 1976; y dos poemas definidos por ese carácter marcadamente experimental: «Declaración de amor» y «Rastro de palabras», ambos de 1975.

Hacia finales de los setenta aparecen los poemas extensos de su ciclo de madurez: en 1978 publica *sollozo por pedro jara*, en 1980 *In memoriam*, y en 1988 *Alguien dispone de su muerte*. En 1997 aparecen los sonetos de *Los rostros de Eros*, su último poemario publicado.

Esta renuencia a publicar contrasta con una persistencia tenaz en el trabajo de escritura, y muestra uno de los rasgos de la escritura de Jara: desconfiar sistemáticamente de la espontaneidad, y empecinarse largamente en una minuciosa tarea constructiva. Esta modalidad de trabajo no obedece solamente a una búsqueda de perfección formal, sino que se origina en una concepción poética: la del «poema co-

mo pura potencia, cuya actualización consiste en retrotraerse a su potencialidad original», un *objeto* susceptible de manipulación, «sobre el cual es imperioso insistir con el trabajo hasta dar con el principio de su estricta exigencia estructural»; y con la convicción –fundamentada en la anterior– de que, tratándose de la poesía, el trabajo poético cuenta más que el producto acabado; actitud ante la escritura que le lleva a «cultivar ese gusto perverso por la reasunción indefinida y esa complacencia por el estado reversible de las obras».1 La insistencia en el texto como «objeto», heredera de las vanguardias por el énfasis en el principio constructivo del poema que rompe con los mecanismos de la representación clásica, conduce hacia la concepción moderna de la autonomía del texto poético como mecanismo productor de sentidos.

Nuestro trabajo se propone una lectura interpretativa de la escritura poética de Efraín Jara para dibujar sus líneas de continuidad y sus rupturas internas, su particular modo de inscribirse en el movimiento poético ecuatoriano e hispanoamericano. No se trata, sin embargo, de un recuento exhaustivo de los temas, símbolos y procedimientos retóricos desplegados en su obra, sino de algo más modesto: encontrar los nudos vertebradores de su poética en tanto lectura descifradora del mundo que, en el mismo gesto de proponer una forma de inteligibilidad del mundo, configura también su propia subjetividad enunciativa, y propone un modo de relacionarse con el lenguaje, con el juego de tensiones que subyace entre las posibilidades e imposibilidades del decir en la escritura poética.

2. DEL MODERNISMO A LA VANGUARDIA

La escritura poética de Efraín Jara Idrovo se inicia hacia mediados de la década de los años cuarenta, inscrita en una tradición de la poesía ecuatoriana que hunde sus raíces en el modernismo, el posmodernismo y las vanguardias, para instalarse después en el movimiento poético hispanoamericano contemporáneo.

El primer ciclo de su producción abarca los poemas escritos entre 1945 y 1970, recopilados en el volumen *El mundo de las evidencias*, en cuya poética y retórica se dejan sentir, todavía próximas, las voces de lo que Jara iba construyendo como su tradición: el modernismo y el posmodernismo, la irrupción vanguardista, y con ellos las voces mayores de Neruda, Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, César Dávila.

El movimiento modernista implicó una ruptura de gran significación en el proceso literario y cultural de América Latina porque propició la renovación sustan-

1. Efraín Jara, «Confidencias preliminares», introducción a *El mundo de las evidencias*, Cuenca, Casa de la Cultura, 1984, p.17.

cial de una lengua –el español– que, después del barroco, había perdido vitalidad para la exploración poética, y porque inicia el impulso de nuestra literatura –la hispanoamericana– a ser contemporánea del movimiento cultural de occidente, ya no desde la imitación de los «otros» que queríamos ser, sino por una apropiación y reinscripción de sus signos en lo que había sido nuestra propia acumulación histórica cultural. Saul Yurkievich ha mostrado cómo el cosmopolitismo, el evasiónismo, el exotismo modernistas, son sustancialmente evidencias de esa voluntad de universalidad que perseguía inscribir nuestro proceso cultural en el devenir planetario contemporáneo; la «poética del bazar» que singulariza al modernismo² es el impulso coleccionista de acumular ávidamente toda clase de signos culturales provenientes de las más dispares tradiciones históricas, geográficas, lingüísticas, para participar –así sea idealmente– de una historia y una cultura que la sentimos ajena y la deseamos nuestra, para instalarnos espacial y temporalmente en el mundo moderno

La escritura poética de Jara Idrovo, particularmente la de su primera etapa, es sin duda heredera de esta tradición: la autonomía de la producción estética, el énfasis en la actividad constructiva del texto, la formación de una nueva subjetividad, congruente –a la vez que contradictoria– con la masificación, la multitud, el anonimato de las nuevas urbes, la voluntad de universalidad, y sobre todo la fascinación por las palabras, por su sonoridad y sus calidades rítmicas, son rasgos de la poesía de Jara que dejan sentir las huellas de la poderosa tradición modernista.

De distintas maneras, la poesía ecuatoriana ligada al posmodernismo y a los movimientos vanguardistas –Hugo Mayo, Jorge Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, César Dávila– habían propiciado la inserción de la literatura ecuatoriana en las tendencias contemporáneas de Hispanoamérica. Simultáneamente, propiciaba una apertura del lenguaje literario para explorar otros lenguajes –otra sintaxis, otros acentos, otras palabras, otras voces– hasta entonces no escuchados en el decir poético ecuatoriano; voces que quiebran los paradigmas academizantes y castizos, que arruinan una estética de «lo bello», y preparan el terreno de la escritura literaria para las nuevas empresas poéticas que advendrán en las décadas siguientes.

Y es que el impulso iniciado por el modernismo no se agota en sí mismo: el posmodernismo primero y las exploraciones vanguardistas posteriores afinan sus raíces en ese gran comienzo. Jorge Enrique Adoum ha señalado que en el Ecuador no fueron los modernistas quienes emprendieron la exploración poética de las posibilidades del castellano, de sus hablas y registros, –como sucedió en el contexto hispanoamericano con Martí, Herrera y Reissig, el mismo Darío– sino que ésta fue tarea iniciada por los vanguardistas.³

La más generalizada utopía de las vanguardias es la avidez compulsiva por lo nuevo: el repudio del pasado y la apuesta por una renovación radical de todos los

2. Saúl Yurkievich, *Celebración del modernismo*, Barcelona, Thsquets, 1976.

3. *Poesía viva del Ecuador*, estudio introductorio, Quito, Grijalbo, 1990.

órdenes de la vida, la avidez por la diferencia. Ser nuevos: ser diferentes. ¿Qué podía significar en América Latina la «novedad» y la «diferencia»? La condición colonial y la configuración periférica de nuestra modernidad instauran una paradoja en el corazón de esa huida desde el pasado que es también una huida desde el presente, para abrir las puertas del futuro. Si el modernismo fue la búsqueda de insertarse en la contemporaneidad y en el ahora, la vanguardia delata la voluntad de adelantarse, la voluntad de conquistar un lugar que está siempre un paso más allá. Como dice Octavio Paz, la palabra modernismo es una metáfora temporal: insertarse en el ahora; mientras que el término vanguardia es una metáfora espacial: conquistar un lugar.⁴

Ser diferentes significaba dejar de ser lo que habíamos sido hasta entonces, quebrar los lazos que nos mantenían atados a un pasado que debíamos demoler para edificar sobre sus ruinas un futuro nuevo. Pero significaba también afirmar nuestra diferencia, nuestra radical otredad con respecto a Europa. De un lado, el cosmopolitismo, la apetencia de universalidad; de otro, la exigencia de configurar una identidad propia y distinta. De allí que, por ejemplo, en el abigarrado panorama de los movimientos vanguardistas hispanoamericanos, coexistieran la fascinación por los artefactos mecánicos, el culto a la velocidad y a la técnica moderna, con una singular atención al imaginario popular, indígena y negro; el deslumbramiento por la urbe moderna, sus rascacielos, túneles, puentes y avenidas, sus muchedumbres deambulantes, con la apropiación del paisaje americano por la palabra poética y con la invención mítica de una historia original y originaria; las transformaciones formales de la poesía, el verso libre, la irregularidad métrica y el descoyuntamiento de la sintaxis, con la exploración de las hablas que se habían mantenido segregadas de la lengua literaria: variedades regionales y populares, registros conversacionales, el prosaísmo, la oralidad.

En el Ecuador de los años veinte y treinta, las polémicas en tomo a la validez de los movimientos de vanguardia en nuestro contexto cultural circulaban por esas mismas encrucijadas: la avidez por el cosmopolitismo y la urgencia de decir lo nativo; la atracción por la actualidad que impulsaba una demolición del pasado, y a la vez búsqueda de raíces originarias en la tierra, en la historia, en las culturas aborígenes; la construcción de una subjetividad que pasaba por la afirmación del individualismo y la libertad personal, y simultáneamente voluntad de configurar la identidad colectiva del hombre ecuatoriano.⁵ Todas estas ansiedades se resumían en

4. «El caracol y la sirena», en *Los signos en rotación*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1974.

5. A través de una reconstrucción de los cambios de significado del término «vanguardia» en el contexto cultural ecuatoriano de los años veinte y treinta, Humberto Robles ha mostrado la riqueza de una polémica en la que circulaban profusamente las proclamas y los textos de los movimientos vanguardistas hispanoamericanos y europeos. La tesis de Robles es que el vocablo *vanguardia* fue perdiendo su sentido estrictamente *artístico* y *literario*, que lo vinculaba con los movimientos europeos, mientras se cargaba de una significación cada vez más política, hasta terminar por identificarse con

la confrontación entre tradicionalismo y modernidad. Ser modernos era universalizar lo autóctono, reinventar un pasado que pudiera representar nuestro propio proceso de incorporación en el mundo moderno, reconstituir nuestro ser nacional –que la colonia había escindido entre la América precolombina y Europa– en el mestizaje.

La inconformidad generalizada con las condiciones del presente que exhiben los movimientos culturales de la época, sus proclamas de ruptura radical con el pasado inmediato que daba forma al país del presente (atraso económico, autoritarismo político, fragmentación social, academicismo cultural), sus propuestas de renovación de la vida social en todos los órdenes –políticos, económicos, culturales, artísticos– delatan en el fondo una actitud optimista: se creía seriamente que había llegado el momento de las transformaciones que por fin incorporarían al Ecuador en la modernidad. Como dice Vladimiro Rivas, «buscaban o deseaban otro país, no por deslealtad sino por impaciencia (...) impulso legítimo, propio no solo de nuestra cultura, sino de cualquiera que busque ser moderna».6 En 1932, en «El destino de nuestra generación», Jorge Carrera Andrade escribía:

Los que hemos tenido la suerte de nacer después de esa fecha [se refiere a 1900], interpretamos a nuestra manera el mundo y queremos ver y conocer con nuestros ojos propios. De esta manera dos tendencias están frente a frente: la que se nutre de los restos del siglo pasado, y la que planea la construcción futura del siglo en que vivimos (...) No hay que olvidar que nuestra generación está colocada entre dos mundos: un mundo que muere y otro que nace. O sea la prolongación ya insostenible del contenido ideológico del siglo XIX y la preparación del porvenir.7

La *revolución juliana* de 1925, la fundación de los partidos Socialista y Comunista, la *revolución de mayo* de 1944, eran momentos que encarnaban las promesas de un futuro próximo y posible, que darían respuesta a la afanosa búsqueda de modernidad. Aunque con distinto signo, la poesía ligada a los movimientos vanguardistas –Hugo Mayo, Escudero, Gangotena, Carrera Andrade– y la narrativa realista de los años treinta, propiciaban la inserción de la literatura ecuatoriana en las tendencias contemporáneas de Hispanoamérica, y más ampliamente, en el movimiento cultural de occidente. Como señala Agustín Cueva, «representa, en el Ecuador, la irrupción de una cultura ya inequívocamente sigloventinao Vale decir, de una cultura ... que ha «vivido» el futurismo y el cubismo, *dadá* y el surrealismo, el constructivismo y demás expresiones de *l'avant garde* europea, con las que, a su vez, están íntimamente ligadas las tempranas experiencias de César Vallejo, Neru-

el realismo narrativo de los años treinta. *La noción de Vanguardia en el Ecuador. Recepción. trayectoria. documentos*, Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1989.

6. Vladimiro Rivas, «Un acercamiento a Hélice», en *Desciframientos y complicidades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991, pp. 94-95.

7. Citado por Humberto Robles, op. cit., p. 158.

da y Jorge Luis Borges».⁸ Simultáneamente, propiciaban una apertura del lenguaje literario para explorar otros lenguajes –otra sintaxis, otros acentos, otras palabras, otras voces– hasta entonces no escuchados en el decir poético ecuatoriano, lenguajes que rompen con los paradigmas academizantes y castizos, con una estética de «lo bello», y preparan el terreno de la escritura literaria para las nuevas empresas poéticas que vendrán en las décadas siguientes.

Los acontecimientos nacionales y mundiales posteriores arrojaron una luz distinta sobre la «revolución posible» y transformaron la visión que se tenía sobre el futuro del país y del mundo. Hay una gran distancia entre el tono optimista, voluntarioso y hasta desafiante de la declaración antes citada de Carrera Andrade y esta otra de Efraín Jara, que se refiere a acontecimientos que sucedieron apenas algo más de una década después:

Los escritores [de mi generación] fuimos marcados al rojo vivo por circunstancias pavorosas como la Segunda Guerra Mundial y la desintegración atómica que volatilizó Hiroshima y Nagasaki; así como también por circunstancias depresivas como la Guerra Fría que amenazaba resolverse en la liquidación de la humanidad. A la angustia, producto de estos acontecimientos mundiales, vinieron a sumarse en el caso del Ecuador, la vergonzosa derrota frente al Perú (...) y el escamoteo de la revolución del 28 de mayo de 1944, de la cual los jóvenes de entonces esperábamos una radical transformación del país. Angustia y desmoralización desembocaron en una visión pesimista y sombría de la existencia.⁹

No obstante, para la tradición literaria ecuatoriana y para la escritura poética de Efraín Jara, había quedado ya afincada, con todas sus quiebras y rupturas, la presencia turbulenta y renovadora del vanguardismo.

De la herencia vanguardista provienen algunos rasgos de la poesía de Jara que son los que marcan el punto de ruptura con la poética y la retórica de su primer ciclo: la experimentalidad, el verso libre, la irregularidad métrica, el descoyuntamiento de la sintaxis, la formación de palabras a contrapelo de la estructura monológica de la lengua, los artificios tipográficos y la disposición versal en la página, que generan una espacialidad del poema, que recalcan su carácter de escritura. Y junto con ellos, la actitud lúdica, irónica, ante el mundo y ante el propio quehacer poético, la metáfora insólita, la exploración de las hablas que se habían mantenido segregadas de la lengua literaria: el coloquialismo, los registros conversacionales, las cadencias cercanas a la prosa y a la oralidad.

Esa ruptura se produce en 1971, con «Añoranza y acto de amor» y se con-

8. Agustín Cueva, «Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960», en *Literatura y conciencia crítica en América Latina*, Quito, Letraviva-Planeta del Ecuador, 1993, p. 113.

9. «Efraín Jara y la experimentación poética», entrevista con Carlos Calderón Chico. *El Guacamayo y la serpiente*. Cuenca, Casa de la Cultura, No. 26, 1986, p. 24.

solida en 1974 con «El almuerzo del solitario», cuando Jara abandona los modelos ya constituidos de la lengua literaria, las posibilidades del decir poético instauradas por esa lengua, y se aventura en una exploración muy libre de otras lecturas del mundo, otros registros del lenguaje, nuevas formas de asumir el trabajo poético, cuyos puntos de fuga se dibujan desde una distancia irónica frente a la tradición poética ecuatoriana, a su propia escritura, y particularmente frente al lenguaje. Las aperturas provocadas por la exploración de la cotidianidad y sus lenguajes, y la intensa experimentación lingüística y formal –sobre todo en los poemas de la serie «Oposiciones y contrastes»– desembocarán después en los grandes poemas del tercer ciclo: *sollozo por pedro jara, in memoriam* y *Alguien dispone de su muerte*. En ellos, las preguntas sobre el ser y el existir, la cotidianidad y la trascendencia, iluminadas por el oscuro resplandor de la muerte, son al mismo tiempo preguntas sobre las palabras y la poesía.

En un poema de 1970 –«El ojo de la muerte»– Jara había escrito: «ese ojo no ve / ¡pero nos obliga a vemos!» En los poemas de este último ciclo la muerte es la mirada: es ese ojo que nos mira y es aquello que vemos al miramos. Ante el ojo ciego de la muerte, el poeta reescribe morosamente su historia personal, los momentos de exaltación existencial y los pequeños, graves, desastres individuales: el amor, el erotismo, la poesía, los dones cotidianos, los amigos, las otras muertes. El «soplo de la palidez» transfigura la experiencia de lo cotidiano que, sin dejar de serlo, deja traslucir un matiz trascendental, en cierto sentido sagrado.

La poética de Efraín Jara –como buena parte de la poesía moderna– se edifica sobre una sospecha a la vez trágica e irónica: la de una pérdida de centralidad del sujeto humano que entraña una discordia radical entre el yo y el mundo. «Quizá el hombre ya no es el centro, el punto de mira del universo» decía Breton, y Octavio paz reconoce en la poesía moderna un diálogo incesante e insensato entre un yo finito y perecedero y la vastedad eterna e infinita del universo. Desde *El mundo de las evidencias*, ya lo largo de toda la obra poética de Jara, se despliega un juego de tensiones entre mundo y conciencia, un diálogo tenso y conflictivo atravesado por desencuentros y complicidades que no acaba de resolverse jamás. Ante la razón moderna el mundo se presenta como alteridad y como heterogeneidad: escisión entre el hombre y el mundo; sucesión heterogénea de los instantes; ruptura entre las palabras y las cosas. En el origen del conflicto están dos registros temporales imposibles de conciliar: el tiempo humano finito y fugaz, y la temporalidad eterna del universo.

A lo largo de su escritura poética, Jara ha tentado múltiples vías de resolución de ese conflicto: o la mirada analógica que restituye la unidad originaria del ser en sus infinitas manifestaciones formales como en la «Balada de la hija y las profundas evidencias», o la ironía que implica admitir su radical escisión, y con ello asumir a plenitud la soledad como un dato de la condición humana, como en «El almuerzo del solitario» por ejemplo. La pasión erótica es otra de las vías de media-

ción entre el mundo y la conciencia, entre la naturaleza y el yo, entre la eternidad y el instante. Entre la materialidad ensimismada del universo, y la acuciante punzada de la conciencia hay una zona de frontera que es la carnalidad. El cuerpo es el lazo que nos mantiene atados al cordón umbilical de la poderosa turbulencia de la naturaleza. El erotismo, la sexualidad, el amor, la sustancia carnal de lo humano, la apatencia nunca satisfecha por la otredad, son en la poesía de Jara, el territorio de una vasta exploración poética en la que confluyen y se entrecruzan las otras constantes de su poética: el tiempo, la muerte, la tensión irreductible entre la conciencia y el mundo.

No es posible evadirse del tiempo sucesivo donde «todo es aniquilación incesante», pero experiencias extremas como el erotismo, la fiesta, el juego, la poesía, provocan la fulguración de un instante sin duración ni continuidad que escapa a la corriente temporal y engendran la intuición momentánea de la eternidad, del tiempo, del origen y la comunión total con el mundo. Así, la forma de abolir la temporalidad histórica, lineal, sucesiva, es una poética del instante, que no encuentra sustento en el pensamiento racional, sino en la afirmación de la carnalidad, en la presencia del cuerpo y de la palabra que lo nombra.

CAPÍTULO 1

El mundo de las evidencias

1. ¿ANTOLOGÍA O POEMARIO?

Es necesario comenzar con algunas precisiones formales que orientarán nuestra propuesta de lectura. La primera se refiere a la aparente heterogeneidad de los textos que lo conforman y que plantea el problema de abordarlo como un poemario orgánico, o solamente como una recopilación antológica de poemas dispersos. Son cuarenta poemas escritos entre 1945 y 1970, inéditos muchos de ellos, y otros que son producto de una reescritura más o menos radical de textos ya publicados en sus dos libros iniciales o en revistas y periódicos. Cuando decide reunirlos en un volumen, Efraín Jara los propone como una «selección» de poemas y en el texto introductorio se refiere a ellos repetidamente como una «antología».

A pesar de estas dos razones (distintas fechas de escritura de los poemas e intención expresa del autor), creemos que hay otras, más consistentes desde el punto de vista estrictamente poético, para considerar *El mundo de las evidencias* como un poemario orgánico que dibuja un ciclo completo en la trayectoria poética de Efraín Jara.¹

Si bien cada uno de los poemas conserva la fecha original de escritura, sabemos por el mismo autor que los textos definitivos fueron sometidos a un constante trabajo de reescritura, desde los años de su permanencia en las islas Galápagos hasta 1970, e inclusive hasta su decisión de ordenados y publicarlos en 1979. Es fácil advertir la distancia –en el tratamiento temático y en la retórica– que hay entre algunas de las versiones originales que aparecen en *Tránsito en la ceniza* y *Rostro de la ausencia* y las que integran *El mundo de las evidencias*; como anota el mismo Jara:

1. En el estudio introductorio a *Dos poemas*, Alfonso Carrasco advierte ya «que los poemas de esta colección [se refiere a *El mundo de las evidencias* que para entonces estaba en preparación, y que en el plan original incluía también el poema «Añoranza y acto de amor»] están trabajados en función de una unidad superior», y que la interpretación de «Balada de la hija» y «añoranza y acto de amor» «habría que hacerla en función de la totalidad del libro, puesto que los poemas tienen una función recurrente y centralizadora». *Dos poemas*, Cuenca, Casa de la Cultura, 1973, p.

en algunas ocasiones se trató de simples reajustes (...) En otras, de una remodelación del poema con miras a redimido de la intrascendencia del contenido o de la endeblez formal o de ambas cosas a la vez (...) Por último, se dieron casos de reescritura total; de la versión original se recuperaron contadísimos versos y en alguna oportunidad ni siquiera el título.²

Es decir que las fechas no nos remiten sino a una versión inicial sometida luego a sucesivas re-elaboraciones durante un extenso período. Jara lo reconoce explícitamente:

los poemas de la presente selección (...) son la resultante de una búsqueda de certezas y de una entrega abnegada al trabajo poético a través del cual he perseguido la modelación de mi vida. He mantenido trato de intimidad con ellos por largos años. El escrúpulo y la insatisfacción los ha acribillado de enmiendas y tachaduras.³

Es entonces lícito considerar el conjunto de los poemas como producto de un trabajo ininterrumpido que se desarrolla entre 1945 y 1970, Y que constituye un ciclo dentro del conjunto de su producción poética. Esto se toma aún más evidente si se tiene en cuenta que esta última fecha cierra efectivamente una primera etapa en la trayectoria poética de Jara, puesto que en 1971 con «Añoranza y acto de amor», y en 1974 con «El almuerzo del solitario», se advierte claramente una fractura con respecto a su poética anterior y el inicio de un momento diferente que se despliega en nuevas formas de enfrentar el quehacer poético: otra lectura del mundo, otros temas, otros lenguajes, otros diálogos con la tradición, otra retórica, como se verá más adelante.

Un elemento que contribuye significativamente a la organicidad y cohesión del poemario es sin duda ese singular texto en prosa que lo introduce: «Confidencias preliminares». Entretejido de varios textos –manifiesto poético, autobiografía intelectual, acto de fundamentación de su yo-existencial y de su yo-poético, configuración de un espacio mítico en las islas Galápagos– «Confidencias preliminares»– proporciona algunas claves para la lectura de la poética de Jara.⁴

Sin embargo de la ya anotada intención antológica que confiesa el autor, se advierte claramente que la selección y ordenación de los poemas obedecen a una voluntad constructiva para dotar al libro de unidad y estructura orgánica; voluntad que es implícitamente asumida por Jara cuando expone los criterios de selección de los poemas, y señala que no los ha escogido solamente por el valor estético intrínseco de cada uno, sino para mostrar «las constantes temáticas, desentrañar las pe-

2. «Confidencias preliminares», op. cit., p. 18.

3. *Ibidem*, p. 19.

4. Las Galápagos como mito de origen, es un motivo recurrente en la poesía de Jara; la naturaleza en su estado puro, metáfora del cosmos, es el espacio en el que Jara fundamenta su yo, existencial y su yo poético.

cularidades de las técnicas y procedimientos, señalar la progresión de los modos expresivos del autor con relación a su propia obra ya la de su época».⁵

Pero más allá de estas consideraciones exteriores, hay una más de fondo: la lectura del libro nos permite reconocer esa unidad: los poemas se condicionan e implican entre sí, se llaman unos a otros, se iluminan recíprocamente, de tal suerte que su interpretación exige una puesta en relación, una comunicación entre los poemas para desentrañar no solo lo que ellos dicen, sino lo que se dicen entre sí.

Se podría objetar que tal organicidad es más el producto de una interpretación *posterior* que establece conexiones no previstas, de un trabajo de lectura que construye una unidad inexistente de antemano. Pero nuestro punto de partida es precisamente reconocer que toda lectura es siempre una re-escritura, la actualización de algunas de las posibilidades significativas que los textos ponen en juego. No la búsqueda de un sentido pre-existente que se encuentra oculto en el «interior» de los textos, o en las siempre hipotéticas «intenciones» del autor, sino de un sentido producido por la articulación efectiva de los textos entre sí y con los que provienen de una tradición poética (ecuatoriana, hispanoamericana, y en general de la poesía moderna), sentido que se actualiza –al menos parcialmente– en el momento de la lectura.

La propuesta de abordar *El mundo de las evidencias* desde su unidad orgánica no implica desconocer que en su movimiento interno se despliegan momentos sucesivos, e inclusive superpuestos, que dibujan la trayectoria de su poética.

La misma estructura con que Jara dispone la agrupación de los poemas es indicativa de estos movimientos. Los cuarenta poemas que integran el libro se reparten en tres secciones bajo los títulos de «Tránsito en la ceniza», «Otros poemas» y «*El mundo de las evidencias*», ordenación externa que muestra la progresiva configuración de su poética, no a la manera de una línea continua y sin fisuras, sino de trazos que exhiben simultáneamente las discontinuidades y las persistencias, los abandonos y las prolongaciones, las interrupciones y los nuevos comienzos. Es ese dibujo el que intentaremos reconstruir en las páginas que siguen.

2. UNA ESCRITURA EN BUSCA DE SU TRADICION

La escritura poética como ejercicio retórico

La primera poesía de Jara Idrovo se aparta significativamente de las líneas predominantes en los poetas de su generación. Hernán Rodríguez Castelo señala que «el tema mayor de la generación ecuatoriana del 50 fue el rastreo de los oríge-

5. *Ibidem.* p. 20.

nes ancestrales»: «La lírica ecuatoriana del período se ofrece, sobre todo en un primer momento, seducida, casi aplastada por lo telúrico y lo histórico. De allí la gran presencia, la desmesurada presencia de lo descriptivo geográfico (...) y las innumerables expediciones hasta los orígenes ancestrales».6

En igual dirección, Julio Pazos anota que las constantes temáticas de la poesía ecuatoriana desde los años cincuenta son el paisaje, la identidad y la historia: «A partir de Dávila Andrade y de Adoum, la poesía (...) va a intensificar la pertenencia de los poetas a una realidad concebida en unas coordenadas espacio-temporales más precisas»; y añade: «Estas problemáticas van a motivar las líneas más importantes de los años posteriores. Generarán tres rumbos que nunca aparecerán puros, pero que se implicarán en el carácter de la poesía. Rumbos de paisaje, historia e identidad».7 Y no solamente en el Ecuador, sino en el movimiento poético de Hispanoamérica:

El impresionante marco telúrico americano, la oscura seducción de su ser mestizo y sus raíces indias soterradas, lo provisorio y convulso de sus instituciones sociales, las angustiosas urgencias de unos pueblos hundidos en la opresión, la miseria y el desconcierto (...) darían a esta lírica su tono desgarrado, su discurso atropellado y hasta caótico, y su apasionada voluntad de denuncia.8

En la poesía ecuatoriana, la búsqueda por los orígenes aparece vinculada a la necesidad de nombrar cosas todavía no signadas por el lenguaje. Urgencia de nombrar nuestra tierra, sus selvas, sus animales, sus plantas, con una pasión telúrica que revela tanto nuestra necesidad de apropiarnos, como pueblo, de nuestro propio entorno, de construir un suelo que nos pertenezca, cuanto de apropiarnos del idioma desde la escritura poética. Esta pasión telúrica aparece en *Catedral Salvaje* de César Dávila como la presencia imponente de los Andes, o en *Habitante amenazado* de Salazar Tamariz, como ese «pueblo antiguo» «tan pegado a la áspera corteza que, / de lejos / nadie nos diría seres sino topografía». Necesitados de un sustento que nos enraíce en el mundo y en la historia, los poetas ecuatorianos construyen mitos fundadores de una comunidad ligada a las fuerzas primigenias de la tierra.

Sin embargo, nada de esto constituye el territorio poético de *El mundo de las evidencias*. Esto no significa afirmar que la poesía de Efraín Jara aparezca desligada del movimiento poético ecuatoriano; antes bien, es imposible concebirla sin el gran escenario generado por la poesía de Gonzalo Escudero, Carrera Andrade, o

6. Hemán Rodríguez Castelo, «La lírica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX», *Cultura*, revista del Banco Central del Ecuador, Quito, No. 3, 1979, p. 261.

7. Julio Pazos, «Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950», *Kipus*, revista andina de letras, No. 2, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1994, pp. 49-50.

8. Henán Rodríguez Castelo, op. cit., p. 224.

César Dávila. Significa más bien señalar que su modo de inscribirse en él, es otro: Jara no explora el paisaje americano, sino la naturaleza en su dimensión planetaria, en tanto sustancia cósmica; sus búsquedas no se sumergen en la historia, sino en el lenguaje; no encontraremos ningún intento de pensar los mitos fundadores de una identidad comunitaria, histórica, sino más bien la postulación de una subjetividad individual que simultáneamente se piensa universal.

No deja de ser ilustrativo que Efraín Jara recuerde haber empezado a escribir «sobre un tema que [le] era totalmente extraño». Su primer poema —escrito hacia los dieciocho años, y del cual apenas guarda un recuerdo nebuloso— tenía como tema algo completamente ajeno a su experiencia vital: el mar; «fue un ejercicio literario, más que nada —dice—, porque mi experiencia del mar era ínfima, y abordar un tema de esos que no está entrañado en uno, significa solamente un ejercicio totalmente retórico».9 Este comienzo en la escritura por un tema «totalmente extraño» a sus vivencias personales, es indicativo de una actitud más general en la poética inicial de Jara, particularmente en la subjetividad enunciativa que ella configura.

Efraín Jara ha dicho en varias ocasiones que su poesía anterior a «Añoranza y acto de amor» —con la posible excepción de «Balada de la hija y las profundas evidencias»— es una poesía intrascendente, puesto que no asoma todavía una voz personal, propia y distinta.

Mi primera poesía es una poesía impersonal, del mundo exterior. La poesía autobiográfica, donde asoma la cuestión personal, individual, más existencial, es a partir de «Añoranza y acto de amor»; allí empieza mi poesía personal. Yo he dicho que la anterior es una poesía intrascendente, pero que sirvió para adquirir oficio. Sin esa poesía no habría podido tampoco hacer lo que vino después. 10

La subjetividad que se configura en la mayoría de los poemas de *El mundo de las evidencias*, no deja de ser una «subjetividad literaria», una subjetividad constantemente *enmascarada* por la tradición literaria: las vivencias personales, la experiencia cotidiana vivida en el mundo inmediato de la ciudad provinciana, el contacto carnal con el mundo, están constantemente mediatizados por los motivos y las formas expresivas de lo que Jara iba construyendo como su *tradición*) 11

Apenas unos pocos poemas de *El mundo de las evidencias* dejan aparecer

9. «Efraín Jara Idrovo», entrevista concedida a Jorge Dávila, en *Ecuador, hombre y cultura*, Cuenca, Banco Central del Ecuador, col. Testimonio y Palabra, 1990, p. 48.

10. Entrevista con María Augusta Vintimilla e Iván Carvajal, Cuenca, mayo de 1995.

11. En «Tradición y tradicionalismo: crónica de la cultura de Cuenca», Efraín Jara propone entender bajo el vocablo *tradición* una tensión que combina el cambio y la continuidad: «En la tradición el pasado se concibe como algo vivo y operante en que se apoya el presente para el salto hacia el futuro», hay alteración, movimiento, pero no una clausura radical. En *Cuenca y su futuro*, Cuenca, Cordes / Universidad del Azuay, 1991.

«lo vivido»; en la mayoría de ellos las reflexiones sobre el tiempo, la caducidad, la sombra de la muerte, aparecen constantemente filtradas por el tamiz de sus lecturas más que por una experiencia vivida existencialmente.¹² El yo de la enunciación poética se inscribe íntegramente en el territorio de una experiencia literaria del mundo en la que resuenan, con distinta intensidad en los diferentes momentos, las voces de la poesía moderna desde las de la tradición en lengua española, comenzando por el barroco, hasta las voces del romanticismo y el simbolismo europeos; desde el modernismo y el posmodernismo hispanoamericano y ecuatoriano hasta las que provienen de los movimientos vanguardistas y posvanguardistas (el Darío de *Cantos de vida y esperanza*, Carrera Andrade, Gonzalo Escudero, César Dávila, Vallejo, Neruda, Pablo de Rokha, Octavio Paz). En suma, una subjetividad que no alcanza todavía a encontrar los puntos de fuga que puedan provocar una rearticulación del lugar de la enunciación, una desterritorialización del espacio poético para desbordar los límites ya dibujados por la tradición y aventurarse en la construcción de una voz más personal que ponga en juego lo vivido.

Una modernidad paradójica

Quizás en este punto se expresa una de las paradojas de nuestra particular forma de modernidad: el abismo entre una modernidad vivida más como experiencia cultural que como condición objetiva de la existencia. En efecto: ¿qué modernidad podía vivirse en Cuenca –y aun en el Ecuador– de los años cuarenta?

La ciudad era muy pequeña y yo diría que no había logrado rebasar los lindes de la época de su fundación: los barrios tradicionales, Todos Santos, San Sebastián, San Blas y El Vecino, constituían el perímetro urbano, las marcas humanas. (...) detrás de lo que actualmente es la Plaza Nueve de Octubre terminaba la ciudad y empezaban unos senderillos bordeados de pencas, con cerdos y gallinas. (...) era más un pueblo que una ciudad, un pequeño pueblo perdido en las quebradas de los Andes. (...)

Las viejas casas señoriales por un lado, y estas nuevas construcciones de la clase media por otro, y luego el campo, siempre el campo, dondequiera que uno caminaba un poquito, ya se encontraba con el campo. (...)

No teníamos carreteras y un viaje era una aventura que muy pocos intentaban, aunque no fuese sino a Guayaquil o Quito, una aventura que uno no podía menos que hacerla con temor, y pensando, a lo mejor, en la imposibilidad de volver.¹³

¿Dónde las multitudes deambulantes, el tráfigo vertiginoso de las urbes?

12. Con razón Jaime Montesinos hace notar que en la escritura de «Elegía por el sexo de Tamar» (fechado en 1946) Efraín Jara «carecía de una motivación para escribir una elegía. Solo le asistía un ejercicio cerebral proveniente de sus lecturas y el típico arranque modernista que exalta figuras remotas». *El guacamayo y la serpiente*. No. 33, Cuenca, Casa de la Cultura, 1994, p. 37.

13. *Ecuador hombre y cultura*, op. cit., p. 49.

¿Dónde la innovación y el movimiento incesante en todos los órdenes de la vida, la demolición constante de lo viejo, que abre a los seres humanos a la experiencia vital de la fugacidad, a la experiencia de vivir un mundo en el que «todo lo sólido se desvanece en el aire», para retomar la frase que Marshal Bergman toma de Marx, y la propone como divisa de la experiencia moderna del mundo?

Cuenca era, para entonces, una sociedad que se desenvolvía fundamentalmente en torno a las actividades agrarias y artesanales; la repetición más que la transformación, el tiempo cíclico de las estaciones, los meses y los años, antes que la aceleración progresiva del tiempo moderno; una sociedad marcadamente conservadora que miraba con recelo, cuando no con una abierta animadversión, cualquier alteración de sus sosegadas rutinas cotidianas, entre las cuales estaba una larga y muy apreciada tradición literaria. «Un pasado que no había sido sometido a crítica de ninguna clase, y por lo mismo, se lo sobredimensionaba, se lo magnificaba»,¹⁴

Una doble huida: la naturaleza, la poesía

En tales paradojas habría que buscar el sentido de la doble huida de Jara desde su cotidianidad inmediata: la poesía y el viaje a las Galápagos.

Recordando sus años de adolescencia, cuando participaba de una bohemia intelectual provinciana que intentaba «matar el tedio provinciano en los tabernuchos que había en la ciudad», Jara dice:

Era una vida monótona, con muy pocas expectativas» «Aquí la vida no tenía más sentido que escribir (...) la poesía era una manera de sobrellevar la rutina de la vida provinciana (...) Yo creo que, en parte, era una consecuencia obligada de vivir en Cuenca, en donde todos debíamos escribir para justificar el hecho de ser cuencanos.¹⁵

La escritura poética representaba entonces la posibilidad de evadirse de la estrechez de la vida provinciana en «el pueblo que comenzaba a transformarse en ciudad», la posibilidad de asomarse a la experiencia moderna, a la experiencia ilimitada, multiforme, cambiante, del mundo. ¿Pero qué podía ofrecer la tradición literaria cuencana —una poesía del paisaje comarcano, de acentos bucólicos y pastoriles, una poesía piadosa en la que predominaban los motivos de la devoción mariana— a esa apetencia de modernidad y universalismo?

Una poesía sin horizontes —dice Jara— puro lenguaje mitificado con una temática reducida al bucolismo, al elogio del paisaje nativo, a una poesía de amor que se movía dentro de la esfera cortesana, llena de clichés, de lugares comunes...¹⁶

14. *Ibidem*, p. 49.

15. *Ibidem*, p. 51.

16. «La soledad fértil», *Difusión cultural*. No. 12, Quito, Banco Central, 1993, p. 68.

Las lecturas tempranas de los poetas ecuatorianos posmodernistas, más algunas aproximaciones dispersas a traducciones de T. S. Eliot, Ezra Pound, Rilke, y los primeros acercamientos a la filosofía existencialista, habían provocado una apertura en el limitado horizonte de las experiencias vitales hacia la constitución de una subjetividad fundada –más que en lo vivido– en la cultura, en el lenguaje, en la filosofía, en el movimiento poético moderno. La escritura poética aparece en este primer momento como una compensación, e inclusive una sustitución, a la vaciedad de la existencia.

Esta disyunción entre escritura y vida aparece explícitamente formulada en el texto introductorio de *El mundo de las evidencias*: «Ocupado en vivir apasionadamente ¿a quién demonios se le ocurre escribir?». Después, la escritura poética dejará de ser sustituto existencial para convertirse en una de las formas –como el erotismo, por ejemplo– de intensificación y acrecentamiento vital.

La otra huida, el viaje a las Galápagos, en esencia sigue la misma dirección. Negación radical de la estrecha vida en una provincia que apenas mostraba los signos de una incipiente modernización; su huida sin embargo no es a la metrópoli, no es a Nueva York o a París. Es Galápagos: la naturaleza en su estado más puro, incontaminado de lo humano, «escena planetaria del combate cósmico entre las fuerzas esenciales». Pero hay un dato significativo: huye del mundo pero se lleva consigo el mundo de la cultura: Rainer María Rilke, T. S. Eliot, Paul Valery, Ezra Pound.

¿Cuál puede ser el sentido de este gesto irónico de radical aislamiento, sino el signo del «héroe moderno», el héroe solitario de la subjetividad romántica –una de las máscaras de la subjetividad moderna– expulsado del paraíso, arrojado en una sociedad en la que no hay lugar para el heroísmo, y construyendo su última tentativa de reconciliación en la naturaleza?

En esta doble –y única– huida habría que indagar la lectura del mundo que se perfila en *El mundo de las evidencias*, que persiste en eludir sistemáticamente el encuentro con su entorno inmediato: no hay en él la pasión por nombrar los seres y las cosas de su mundo (como en Carrera Andrade), ni la escucha atenta de otras voces que no sean las que provienen de la lengua literaria, ningún intento de pensar los mitos fundadores de una identidad colectiva (como en Dávila, Salazar Tamariz o Jorge Enrique Adoum), ni siquiera el reencuentro con la vulgaridad cotidiana, con la monotonía –apacible o mezquina– de la ciudad provinciana. Es decir, nada de lo que Hernán Rodríguez Castelo señala como «el gran tema generacional de la vuelta a las raíces en busca de identidad»,¹⁷

La subjetividad que habla en los poemas se configura íntegramente en el territorio de la literatura. La mirada con la que Jara explora y construye el universo poético de *El mundo de las evidencias*, es todavía una mirada que se estructura des-

17. Op. cit., p. 238.

de lo literario y que permanece encerrada en los límites de una experiencia literaria del mundo; en cierto sentido, no han dejado todavía de ser «*ejercicios literarios*», con un lenguaje –unas palabras, unos acentos, unas modulaciones– que es el *lenguaje territorializado de la cultura*;¹⁸ las voces provenientes de sus lecturas: la exploración modernista de motivos culturales remotos («Elegía por el sexo de Tamar», «Canción a Ruth, la espigadora»), el acercamiento a los seres pequeños y humildes en la línea de Carrera Andrade («Breve semblanza de la golondrina», «Funeral de la golondrina», «Poema del regreso»), la imagería de Escudero para construir símbolos de perecimiento y duración: estatua de aire, ola, espuma, piedra, fuego («Esponsales con la espuma», «Plenitud del polen», «Integración de la un-be»), o la retórica nerudiana de consubstanciación sagrada con la naturaleza («In-cursión en la sal», «Vida interior del árbol»).

Doble huida hacia la literatura y hacia la naturaleza, subjetividad enunciadora que se escinde de su sustrato existencial para refugiarse en la lengua literaria, son los signos de la primera etapa de la poética de Jara, solo para recomenzar después (desde «Añoranza y acto de amor») y «El almuerzo del solitario») en otros viajes, en otros puntos de fuga para alejarse del sentido ya constituido por la tradición y aventurarse en la exploración de otros espacios –los de su propia cotidianidad–, de otros lenguajes –los coloquiales, los de la prosa–, en búsqueda de otras posibilidades del decir poético.

3. ANALOGIA E IRONIA: LA EVOLUCION POETICA DE EL MUNDO DE LAS EVIDENCIAS

Desde los primeros poemas de *El mundo de las evidencias*, Jara construye su poesía como el lugar donde se despliega un juego de tensiones entre conciencia y mundo. Es posible reconocer en este enfrentamiento el acto fundante de la subjetividad moderna: el desprendimiento, la escisión, la ruptura; escisión entre el hombre y el mundo; entre las palabras y las cosas; entre la intemporalidad cósmica y la precariedad humana. El poemario es una tentativa de restaurar con la palabra la experiencia de la unidad, una exploración en la materialidad del mundo en busca de los signos que muestren la «evidencia» de un orden primordial.

El hombre desprendido de la naturaleza, arrojado en un mundo deshabitado de Dios, en un universo cerrado y enigmático al que asedia con sus interrogaciones, sometido a la angustia de la temporalidad que es la angustia por la muerte, son algunas de las líneas que conducen el movimiento poético moderno desde el roman-

18. En el sentido que dan a esta expresión Gilles Deleuze y Feliz Guattari. *Kafka, por una literatura menor*, México, Era, 1983 [1975], pp. 39 y ss.

ticismo y que, en Hispanoamérica, desembocarán en el sentimiento de orfandad y mutilación, en esa «lesión de la incógnita» que preside por ejemplo la poética de César Vallejo.

Diferente de la agnosis desesperada y dolorosa de Vallejo, que se sustenta en una radical imposibilidad del conocimiento condensada en ese inapelable «yo no sé», y cuya poesía no hace otra cosa que decir esa imposibilidad, el intento poético de Jara es buscar las «evidencias» que puedan remitir la heterogénea pluralidad de lo dado, a la unidad esencial del universo, y el tiempo progresivo de la sucesión, al tiempo cósmico de la naturaleza anterior a la historia. «Explorador urgido por el reclamo ardiente / de la voz del origen, descubrí en tus confines / la apagada semilla de los siglos», escribe en «Incursión en la sal».

En esta búsqueda, conciencia y mundo mantienen un diálogo incesante –pero siempre tenso y conflictivo– hecho de coincidencias y enfrentamientos, de complicidades y desencuentros, que no acaba de resolverse jamás.

Este diálogo se inicia con una lectura analógica del mundo que busca establecer la secreta unidad que subyace en la pluralidad visible de los seres y las cosas, y descubrir un orden cósmico en su constante devenir. Es una lectura efectuada inicialmente desde la conciencia de un *yo* unitario, plenamente constituido en su autonomía con respecto al mundo, que tiene como contrapartida una imagen de la realidad como ya sustancialmente dada, reposando en su pura objetualidad y sometida al tiempo circular de muerte y renacimiento. ¿Dónde, si no en la poderosa evidencia de la materia, podría la conciencia errante del hombre indagar por el sentido de su propio existir? En «Vida interior del árbol» escribe:

Buscamos algo más. Como en el hijo,
 buscamos el sentido de la vida;
 la pura matemática que norma
 el sereno equilibrio de los astros,
 el descenso de espada o meteoro
 con que el instinto del halcón se cumple.

Independiente de la conciencia, el mundo existe en sí mismo, meciéndose en el eterno movimiento genésico, en sus ritmos circulares de muerte y renacimiento, de movimiento y reposo, de reconcentración en su sustancia y de despliegue turbulento. El *yo* poético, desligado de cualquier consideración sobre la historia o sobre los procesos sociales, se configura como una mirada que busca descubrir un orden y una regularidad en el tumultuoso movimiento de la materia. Esta es la línea que se dibuja en los poemas «Incursión en la sal», «Plenitud del polen», «Esponsales con la espuma» o «Integración de la nube». En ellos, el mundo material es un campo preñado de revelaciones: el orden material visible revela un orden cósmico superior, en cierto sentido sagrado. Contemplarlo es sumergirse en él, ser partícipe del *anima mundi*.

En un segundo momento, su poética avanza progresivamente hacia una creciente problematización de las relaciones entre conciencia y mundo, relación problemática que configura tanto su propia subjetividad, cuanto la configuración de lo real y sus sentidos: «Crees fijar la espléndida / diadema de los astros / y ya es otro quien se obstina en la imagen», escribe en «Amarga condición», y en «Poema del regreso»: «Conciencia y mundo están ahí, ¡qué duda cabe! / pero el mundo es alojo / algo que, siendo, no es: / la terca soledad de la conciencia / que solo en su avidez se reconoce».

Inmerso en el fluir temporal, el yo pierde progresivamente la certeza de su ilusoria permanencia y homogeneidad y comienza a abrirse a la sospecha de su esencial discontinuidad. Simultáneamente, se desvanece la evidencia del mundo como dato exterior, como realidad autosuficiente dotada de una significación previa, y en su lugar emerge una imagen de la realidad que se propone como *enigma desafiante*. Así, escribe en «Advertencia»:

¡No te fíes del ojo!
 El mundo no se extiende ante nuestra mirada.
 Cuando vamos del ojo
 al árbol o a la estrella,
 en realidad no vemos:
 recogemos fragmentos de nuestro ser, migajas
 del propio extinguiamiento

En este segundo momento, el sentido ya no reside en el mundo sino que proviene del asedio descifrador de la conciencia. La paulatina apertura hacia el tiempo progresivo, implica una consideración del tiempo como determinación esencial de la existencia y como centro del conflicto en las relaciones entre conciencia y mundo. El tiempo concienial ya no coincide con el tiempo circular del cosmos, y entre los pliegues de los dos tiempos se instaura la soledad del hombre escindido del mundo, de los otros, y de sí mismo. La lectura del tiempo como duración –que comporta desvanecimiento y disgregación– avanza paulatinamente hacia una poética del instante: la fragmentación del tiempo en instantes discontinuo s cuya máxima intensificación y plenitud pueden aproximar al ser humano a su única experiencia posible de la eternidad: «Para nosotros / los fugaces / –yeso muy rara vez– / eternidad e instante se confunden».

Inclusive los títulos de los poemas de la primera y la tercera sección de *El mundo de las evidencias* son indicativos de ese tránsito: «Incurción en la sal», «Plenitud del polen», «Esponsales con la espuma», «Integración de la nube», «Vida interior del árbol» pertenecen a esa primera etapa; en tanto que «Sentimiento del tiempo», «Ser y tiempo», «Amarga condición», «Azar y necesidad», «Nostalgia del presente», muestran las preocupaciones fundamentales del segundo momento.

La evidencia de la realidad como un orden legible y la confianza en las po-

sibilidades de su representación en el poema, encuentran su correlato en el discurso poético, y lo conducen por una exploración de la exterioridad del mundo marcada por una aproximación eminentemente sensorial. Leamos, a manera de ejemplo, estos versos de «Breve semblanza de la golondrina»:

Cortan tus diminutas tijeras de ceniza
glicinas impalpables y la hélice del viento.
Tu dardo abre en el aire un surco de diamantes.
Edificas el tibio hoyuelo de tu nido
en las rojas tortugas que fingen los tejados.

Tomados en conjunto, los rasgos que caracterizan el primer momento de configuración de la poética de *El mundo de las evidencias*, hunden sus raíces en la poética posmodernista de Carrera Andrade;¹⁹ de allí también que la retórica predominante sea una tentativa de reproducción sensorial del mundo mediante ritmos, imágenes, adjetivaciones y metáforas marcados por el color y la musicalidad. Son poemas relativamente breves, con la excepción de «Balada de la hija», en los que predominan las formas ceñidas de la versificación clásica en español-alejandrinos, endecasílabos, en combinación con heptasílabos- y procedimientos retóricos enraizados en el modernismo, el posmodernismo, y aun ciertas reminiscencias barrocas. Sin embargo, es necesario anotar que, desde los primeros poemas, el despliegue de las imágenes apunta hacia un simbolismo que contiene un trasfondo de reflexión sobre el sentido de la vida, y un secreto deseo de exorcizar el terror de la propia aniquilación.

A medida que avanza en una problematización de las relaciones entre el yo y el mundo, pierden consistencia las certezas en la permanencia y sustancialidad de lo ya dado y cobra forma una nueva convicción: «ser es hacerse, llegar a ser». El existencialismo por una parte, pero también los diálogos suscitados por las lecturas de Eliot, Vallejo, de Rokha, Paz, introducen la conciencia del tiempo y provocan la mutación de una poética eminentemente espacial hacia otra atravesada por la temporalidad. Arrastradas por el vértigo del tiempo, advienen a la poética de Jara nuevas preocupaciones que la alejan de su filiación posmodernista. Simultáneamente, este giro en la configuración del mundo poético quiebra los procedimientos retóricos tradicionales y abre la escritura poética hacia una mayor experimentación formal. Lo que en un primer momento fue búsqueda sensorial, mirada que explora la

19. Al establecer las distancias entre la poética de Carrera Andrade y Jorge Enrique Adoum, Ramiro Rivas anota que en la de Carrera prima una «deixis», es decir la designación de un mundo que se deja contener íntegramente en la palabra, y deja ocultos los mecanismos de producción del sentido. El discurso poético así producido, no es producto de una indagación de los signos sino el resultado de «una más o menos acertada juntura de un signo y un referente extra-lingüístico». «La producción poética de Jorge Carrera Andrade y J. E. Adoum», *Cultura*. revista del Banco Central del Ecuador, No. 3, Quito, 1979, p. 352.

exterioridad del mundo, se transforma paulatinamente en una exploración más propiamente poética; la confianza plena en las posibilidades designativas del lenguaje para decir la experiencia del mundo cede el paso a una experimentación formal que busca trabajar en la materialidad de las palabras, para arrancar nuevas significaciones que ya no corresponden plenamente a los referentes establecidos.

En suma, en el primer momento el mundo presenta la imagen de un orden cósmico legible que la conciencia enunciativa puede representar sin residuos en la escritura poética; la resolución de las tensiones entre el sujeto y el mundo desemboca en la evidencia de que «el mundo es configuración de la conciencia». En «Ulises y las sirenas», en cierto sentido un manifiesto poético de esta etapa, escribe: «Formas vanas: / olas, rocas, gaviotas. / Mundo es lo que te sobra y escapa por tus ojos».

En los últimos poemas del ciclo, el mundo se ha vuelto opaco, ha roto su armonía con la conciencia por la inserción en el fluir discontinuo de la temporalidad: «la existencia es suma de instantes radiantes». Si el mundo es configuración de la conciencia, entonces el lenguaje –y la escritura poética– deja de ser representación de un significado ya existente y empieza a ser una actividad productora del sentido. La conciencia de la temporalidad lineal, y la intuición de la discontinuidad de los instantes, conduce a una conciencia de la escisión de la subjetividad y se abre a la sospecha de su íntima inestabilidad. En estos desplazamientos se advierte el pasaje desde una poética que descansa sobre una concepción predominantemente analógica hasta la progresiva irrupción de la ironía.²⁰

Sin embargo, en *El mundo de las evidencias* ese tránsito no es completo, sino apenas su anuncio. La ruptura advendrá después, con «Añoranza y acto de amor», cuya situación enunciativa fundamental es precisamente la añoranza de lo que ya no es: nostalgia por la perdida unidad entre conciencia y mundo, distancia infranqueable entre el yo y el otro, heterogeneidad del tiempo en instantes discontinuos, fragmentación del yo y búsqueda de otras vías de restitución de la unidad por un erotismo marcado por la sombra de la muerte.

4. MAGIA Y POESIA: EL UNIVERSO COMO RITMO

El mago, el poeta

La tentativa poética de Efraín Jara en esta primera parte de *El mundo de las*

20. Utilizamos los términos analogía e ironía en el sentido que les diera Octavio Paz; un desarrollo de estas concepciones puede verse en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1974. Especialmente el capítulo IV.

evidencias consiste en descubrir el orden que rige el movimiento y la mutación de los seres y los fenómenos del mundo natural. Tentativa de fundamentar su subjetividad en la naturaleza, «Tránsito en la ceniza» y «Otros poemas» (primera y segunda parte del libro) es también un intento secreto de exorcizar el terror a la aniquilación que amenaza en todo devenir. Si la muerte es una fuerza imprevisible que mina desde dentro la existencia, su integración en el orden cósmico, en sus movimientos cíclicos de muerte y renacimiento, disipa el horror al vacío y a la aniquilación.

Si tengo que extinguirme, ¡sea aquí!,
 que nada hay más hermoso
 que la muerte elabore
 con la cal de mis huesos
 el penetrante olor de las retamas

En 1949, cuando Efraín Jara termina la carrera de Derecho en la Universidad de Cuenca, escribe una tesis muy alejada del ámbito jurídico que muestra los lugares por donde circulaban sus preocupaciones: «La religión, una aventura metafísica del hombre». En ella, Jara asume que en la ruptura de la armonía primigenia entre hombre y mundo está el origen de la angustia que marca su condición existencial. Su poética será un intento de reconstitución de esa unidad perdida mediante una mirada analógica restauradora de las correspondencias.

En un ambiente marcado por el pesimismo y la desmoralización, producto de las sombrías circunstancias históricas nacionales y mundiales (el surgimiento del fascismo, la Segunda Guerra Mundial, la explosión atómica que volvía posible la liquidación de la humanidad, la derrota frente al Perú en 1941, el fracaso de la revolución de mayo de 1944), las lecturas de los existencialistas adensaron una concepción del mundo y de la vida que tiene como ejes la angustia, la soledad, el sentimiento del tiempo y la conciencia de la muerte. A esto habría que añadir una desasegante crisis religiosa: educado en los «terrores religiosos» –como dice Jara en una entrevista²¹ «la cuestión religiosa nos impregnó profundamente; algunos de nosotros la superamos, otros no pudieron». Pero superar la «cuestión religiosa» significaba, entre otras cosas, quedar expuesto al sin sentido de la existencia, quedarse inerme ante la evidencia de una muerte, tanto más absoluta y pavorosa por la renuncia a la esperanzadora promesa cristiana de la vida después de la vida. No es aventurado encontrar aquí el motivo secreto que guía su tesis de graduación. En ella, Jara explora los mecanismos de la angustia –que se le revela como dato esencial de la condición humana– y su poderosa virtualidad creadora.

Jara parte de asumir el postulado de las sociedades arcaicas de un tiempo arquetípico, un tiempo sagrado anterior al devenir ya la historia en el que predomina un principio de *unidad*: unidad del tiempo, unidad del ser, unidad del lenguaje y el

21. *Ecuador, hombre y cultura*, op. cit., p. 60.

mundo; un momento original, en el que todavía no se ha operado la división entre las palabras y las cosas.

Jara asume este relato como punto de partida para desarrollar su tesis:

Antes de que el yo hiciera acto de presencia en el decurrir humano, el hombre estaba sumergido en el mundo circundante, fusionado, confundido con él, formando un solo bloque indiferenciado (p. 2).

La angustia sobreviene por la ruptura de la unidad armónica entre el sujeto y el mundo:

en el hombre y en el niño, se da un momento luminoso e intempestivo en que emerge el yo, el cual desencadena el mundo como contraposición (...) Cuando el yo, el genuino ser, aflora oponiéndose al mundo y aun luchando contra él por mantener su individualidad, el hombre vislumbra el enconado antagonismo entre su existencia y la ciega y poderosa fuerza del cosmos. (...) Al romperse la conjunción del yo y el mundo (...) las cosas adquieren existencia aparte. El hombre se coloca entonces frente a algo que es diferente a él, opuesto e incomprensible (...) La angustia vital aparece, pues, patentizando el sentimiento de temor hacia el poder que, de modo permanente, amenaza la precaria existencia humana (p. 4).

La ruptura con el mundo, experimentada como una caída, conduce a la experiencia de la otredad: la angustia es la experiencia fundamental del hombre y el fundamento constitutivo de su subjetividad. Pero a la vez, la angustia es el resorte que impulsa la imaginación creadora: la actividad humana desplegada para reducir la distancia que lo separa de la otredad amenazante del universo. Esta condición existencial está en el origen de una doble tentativa de superar la angustia: por un lado el sometimiento de la naturaleza a la voluntad humana mediante los instruyentes de la razón y la ciencia; por otro lado, los intentos de reunificación del yo con la totalidad cósmica mediante las representaciones de lo sagrado: la magia y, fundamentalmente, la religión.

Pero antes de su bifurcación irreconciliable, ciencia y religión tienen un principio común: el conjuro mágico. «Su concepto fundamental es idéntico al de la ciencia moderna, basándose el sistema entero sobre la creencia en el orden y uniformidad de la naturaleza» (p. 7) «Con el transcurso de los siglos (...) las direcciones de la magia y la religión se bifurcan, desembocando la primera en la rigidez experimental de la ciencia y la segunda en el cambiante y nebuloso océano de la metafísica» (p. 13).

Mediante el conjuro, el mago siente que puede intervenir en los procesos naturales, basándose en dos principios: la unidad esencial de todas las cosas y los seres, y la recurrencia cíclica de los movimientos del cosmos. Así como los principios de la semejanza y la contigüidad regulan la energía desbordante de la naturaleza, la «magia homeopática» y la «magia contaminante» son los instrumentos de la magia

para introducirse en el orden cósmico general. El gesto del mago repite el principio estructurador del universo: cuando el mago reproduce en su conjuro el orden cósmico, se inserta él mismo en ese orden y puede actuar en él y desde él; pronunciar las palabras que dicen los fenómenos naturales no es solamente evocarlos, es fundamentalmente producidos.

Magia, religión, ciencia, filosofía, son tentativas de la imaginación creadora por superar la angustia provocada por la otredad radical del universo.

¿Cómo no ver también en esta indagación inicial de Jara, una pregunta secreta por el principio fundamentador de la poesía, una primera sustentación de su propia poética?: la conciencia de la escisión entre yo y mundo; la nostalgia por la unidad perdida; la escritura poética como conjuro que repite los movimientos rítmicos del cosmos en busca de restaurar las correspondencias. En el fondo, una tentativa de restituir el fundamento sagrado de la existencia, no ya mediante la religión sino por la magia de la palabra.

La desacralización y el desencantamiento del mundo que opera el racionalismo moderno, reduce el espacio de lo sagrado y provoca un crecimiento desmesurado de lo profano. En la tesis mencionada, Jara recorre el camino de la desdivinización del mundo: desde el momento intempestivo en que el yo aflora en oposición al mundo e intenta reconstituir su unidad mediante la idea de lo divino, hasta la desacralización del universo con el racionalismo y el desarrollo implacable de la ciencia y la técnica. Arrojado en un universo deshabitado de Dios ¿cómo puede el hombre moderno recuperar la unidad perdida y cerrar el abismo que le separa del mundo? La subjetividad romántica fue una tentativa de retorno: si los dioses ya no están, es posible tentar a los espíritus de la naturaleza para reconstituir el fundamento sagrado de la existencia. En *El mundo de las evidencias*, Jara desanda ese camino: la poesía es un impulso de negación del racionalismo moderno, y un intento de re-mitificación de lo profano.

La analogía entre magia y poesía es un tema recurrente en la poesía moderna, particularmente desde el romanticismo. En el conjuro del mago y en la poesía, la palabra deja de ser representación y se convierte en acto: las palabras no solo evocan el mundo, sino que lo *convocan*.

La palabra no es una creación casual del hombre, sino que responde a la unidad cósmica primigenia; el simple hecho de pronunciarla provoca un contacto mágico entre quien la pronuncia y aquel origen remoto; en cuanto palabra poética, sumerge de nuevo las cosas triviales en el misterio de su origen metafísico y descubre las recónditas analogías que existen entre las distintas manifestaciones del ser.²²

El poder mágico de la palabra poética no reside tanto en su contenido refe-

22. Hugo Friedrich, *Estructura de la /frica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 141.

rencial, cuanto en su consistencia material, en la disposición de sus estructura significantes: las combinaciones y movimientos rítmicos del material sonoro, aproximan el lenguaje poético al conjuro mágico.

La restitución del orden cósmico

Ante la razón moderna el mundo se presenta como alteridad y como heterogeneidad: alteridad de los seres, sucesión heterogénea de los instantes, escisión entre la palabra y el mundo. La ruptura de esa unidad es también la individuación del sujeto, que se escinde cada vez más de lo que no es él: la naturaleza, el mundo, los otros. Pero la pérdida de la relación entre las palabras y el mundo, se transforma en una «nostalgia moderna» por reconstituir esa unidad. La poesía moderna, que es un movimiento de negación de la modernidad y de sus postulados esenciales, expresa la búsqueda por recomponer la unidad mediante la figura de la analogía y persigue constantemente reconstituir la unidad originaria por la percepción analógica de las semejanzas. La mirada analógica percibe y establece las correspondencias en medio de las diversidades. El universo aparece entonces articulado por sus semejanzas. El poema se propone como un doble del universo. A su vez, por la analogía, el universo se presenta como un poema.²³

Los poemas que componen la primera parte de *El mundo de las evidencias* se articulan sobre esa «nostalgia moderna» por el mítico paraíso perdido, y en la convicción de que los movimientos del universo contienen un orden perfectamente legible que la escritura poética puede reproducir. «Incursión en la sal», uno de los primeros poemas de Jara, ilustra admirablemente esta tentativa. Deudor todavía de la poética nerudiana de *Residencia en la tierra*²⁴ y con fuertes reminiscencias modernistas en la adjetivación, las imágenes, la musicalidad (calzado de nardos, gaseosas corolas, fúlgida esmeralda, desmoronamiento de mármoles y garzas), lejos del ruido de las ciudades y la historia, sumergida en el «amasijo primordial» de la materia, el poema se sumerge en las entrañas de la materia e indaga por el origen:

En sordas catedrales de mineral inercia
donde jamás entreabre sus pestañas la estrella
(...)
¡oh sal!, yaces intacta en mordaza y ceguera.

Yo descendí a tu cripta de glacial desamparo
en el agua que arrastra palomas derrotadas,
eslabones dispersos de duelo y confusión
volviendo hacia el insomne ojo de la energía.

23. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op. cit.

24. Pueden verse como ejemplo las estrechas y evidentes correspondencias entre este poema y «Entrada a la madera» de Neruda.

Hasta ti llegué en busca de edades y secretos
 con mi alma de rodillas y un fanal de meteoros:
 quise ver si la espuma puede tomarse arcángel,
 si en el naufragio junto con el tatuaje, baja
 la inagotable sed de erranzas del marino.

Repárese en la distancia que separa esta pregunta por el origen, de las búsquedas emprendidas por poetas de la generación anterior a la de Jara, como Carretera Andrade y César Dávila, e inclusive de la suya, como Hugo Salazar Tamariz o Jorge Enrique Adoum. En ellos, la pasión telúrica por su mundo y la construcción de un sustrato histórico en el pueblo indio, son los elementos de configuración de un espacio y un tiempo míticos en donde afincar un origen fundacional propio y distinto. En ellos nombrar el espacio natural es historizarlo, convertido en un lugar habitado por un pueblo. En la poesía de Jara, el secreto del origen se esconde en la materialidad ensimismada del mundo, en sus manifestaciones más elementales y primarias: la sal, el agua, la energía.

Sin embargo, es un espacio investido por un profundo sentido de la sacralidad: en la entraña sorda, ciega, amordazada de la materia, se ha producido una apertura. En el primer verso hay ya una primera quiebra de la pura materialidad: la catedral; el movimiento de contacto desde la materia hacia el espíritu, desde lo profano hacia lo sagrado, símbolo de unidad con el infinito, sentido que luego continúa en otras imágenes: «con el alma de rodillas», el «arcángel». Pero además, el descendimiento a lo profundo, como en los ritos órficos, es un viaje al reino subterráneo de los muertos, que es también el lugar del origen, «el ojo de la energía», el espacio donde vida y muerte se entrelazan y confunden. Es un viaje ritual por el agua que fluye, el agua seminal que conecta al hombre con la matriz originaria la madre naturaleza. En el templo de la naturaleza, el poeta, náufrago errante, ángel caído en busca de su perdido origen, espera la revelación. Así, la búsqueda está investida por un carácter sagrado; después de todo, la sal, el agua son también componentes del ritual sagrado del bautismo que redime al hombre de su expulsión del paraíso.²⁵

Tus estancias he visto; tu anhelo y movimiento
 sellados con seguro candado de magnesio;
 tus olas sometidas, aún guardando el silbo
 del cuchillo veloz de aceite de los peces.
 Bajé por tus peldaños hasta encontrar las hélices
 que impulsaban tu ascenso en gaseosas corolas.
 (...)

25. En «La caída», Octavio paz escribe: «Prófugo de mi ser, que me despuebla / la antigua certidumbre de mi mismo / busco mi sal, mi nombre, mi bautismo / las aguas que lavaron mi tiniebla». *Libertad bajo palabra*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978 [1968]. Por otra parte, en la poesía de Neruda está también la imagen de la naturaleza como templo sagrado, y el gesto de reincorporación del hombre a su seno para sustentar la sacralidad original de la existencia.

Explorador urgido por el reclamo ardiente
de la voz del origen, descubrí en tus confines
la apagada semilla de los siglos. Entonces,
del desmoronamiento de mármoles y garzas,
emergía el fantasma de la ola fenecida,
y en tu esmeralda fúlgida vivían las medusas
(...)

Primordial amasijo de cristales y pétalos,
sueño de las estatuas, ¡oh blanca sal ileña!
hoy yacen sepultadas tus espadas de fuego.
Más yo bien sé que un día volverás renacida
al árbol de la sangre y prenderás tu lámpara,
tu lámpara que instala con el tiempo, exterminio...

Es un poema construido sobre series de opuestos: inercia y movimiento; in-
temporalidad y devenir; profundidad y superficie; persistencia y desmoronamiento.
Los primeros elementos de cada serie se relacionan entre sí, y encuentran su figura
emblemática en la sal. Mientras que la figura de la ola resume en sí el segundo po-
lo de la relación. La semilla condensa los opuestos, es pura potencialidad e inmi-
nencia, el retorno del ser a su eterno recomenzar.²⁶

Urgido por sus propias preguntas, el poeta incursiona en ese territorio sagra-
do para desvelar sus secretos, se introduce en sus grietas profundas, pero sin mez-
clarse con él, conservando cada uno su propia sustancialidad. El conocimiento a que
el poeta ha accedido y que se expresa en ese «yo bien sé», le pertenece íntegramen-
te: la indagación nace del poeta («llegué en busca de secretos»; «quise ver») y la
respuesta es producida por él mismo («e visto», «descubrí»). Es un saber arranca-
do al mundo, antes que ofrecido por el mundo. Es un saber elaborado por la activi-
dad exploradora del yo sobre el cuerpo mudo de la materia. La relación es sobre to-
do visual: el poeta ve, descubre, encuentra; no es la visión especular en la que el su-
jeto que mira se reconoce en aquello que mira; es una visión objetivadora, que ad-
vierte la distancia y la preserva.

Esa misma mirada objetivadora que registra los movimientos de la naturale-
za en busca de descubrir el orden que rige los ciclos de muerte y renacimiento, se
encuentra en «Plenitud del polen», «Integración de la nube» y «Esponsales con la
espuma». En estos poemas asoma ya la reflexión sobre el tiempo, pero todavía pre-
domina una representación de la temporalidad como dimensión en cierto sentido
exterior, que se resuelve fundamentalmente en movimiento, la forma más elemen-

26. La imagen de la semilla reaparece constantemente en otros textos: «Integración de la nube»: un nuevo anillo cierra de sus ciclos / cuando escucha el rumor de las semillas; «Vida interior del árbol»: «más dispersión aún es la semilla / para la que cumplirse es disgregarse». «Balada de la hija»: en ti regresa / el bosque a ser puñado de semillas».

tal del transcurrir temporal: el tiempo cíclico de la naturaleza, la alternancia entre acumulación y dispersión de los seres.

La llama nunca acierta a perpetuarse en vuelo,
 porque todo lo que arde deriva hacia la lágrima
 y al tiempo ha de pagar su tributo de sombra. ¡
 Durar es disiparse!

(«Plenitud del polen»)

¡Todo tienta la gloria del instante,
 el fulgor de puñal de la evidencia!
 ¡Todo tienta el vértigo del ala
 para venirse abajo como lágrima!...
 («Integración de la nube»)

Estatua del instante, momentáneo alabastro
 te alzas y desvaneces sobre un plinto de lirios
 («Esponsales con la espuma»)

En el fondo subyace en los poemas un secreto impulso de exorcizar el terror de la aniquilación mediante la postulación de un tiempo cíclico en el que vida y muerte no son más que dos momentos del eterno movimiento recurrente de la naturaleza.

y ahora, nube ya, solar del rayo,
 plenitud ya del ser –que es demás–,
 un nuevo anillo cierra de sus ciclos,
 cuando escucha el rumor de las semillas...
 («Integración de la nube»)

La voluntad de restituir la unidad entre el yo y el mundo por la integración de la subjetividad en los ritmos cósmicos se lee en poemas como «Ternura y soledad de mi madre»:

Era yo desterrado de la música eterna donde
 esperamos, junto con la rosa y el ave, un
 número cumplido, una señal exacta para
 iniciar el arduo cautiverio en el tiempo.

El cuerpo de la madre se identifica con el cuerpo del mundo:

Yo poblaba tu clara soledad de agua y luna
 desde la uña del alma, desde el fragante nardo
 del seno hasta la lenta paloma de tu tacto. (...)

Yo te debo ese surco de lirios en la frente
el peso azul que agobia la azucena del párpado y
el arroyo de luna que inunda tus cabellos.

También en «Elegía por el sexo de Tamar», los encadenamientos metafóricos se orientan a establecer correspondencias entre el cuerpo femenino y la naturaleza:

Allí, bajo el gran pétalo de magnolia del vientre,
el llameante aereolito de la virginidad,
aquella mariposa dormida al fondo del volcán
(...)
En vano tu heliotropo,
tu joven sexo oloroso a panal,
fricción de astro o tizón enardecido

En suma, una poesía sobre la objetualidad del mundo en la que las evidencias provienen de una aprehensión predominantemente sensorial. No hay una problematización sobre la relación entre conciencia y mundo, ni entre las palabras y las cosas. El mundo aparece como ya dado, provisto de una significación que las palabras del sujeto enunciator no hacen sino constatar. La concepción que rige la escritura poética es la designación: entre el mundo y la palabra no hay ningún hiato; el mundo se deja contener sin residuos por el lenguaje. Podría decirse que hay una continuidad entre la mirada y la palabra: ambas son mediaciones transparentes entre el mundo y su percepción por el sujeto enunciator.

Hasta aquí, es todavía una retórica aún muy próxima al modernismo, pues el trabajo sobre el lenguaje busca sobre todo reproducir esa exploración sensorial del mundo, y las metáforas son fundamentalmente plásticas, sin un adensamiento conceptual mayor. Octavio Paz dice que la poética modernista descansa sobre una alianza entre la sensoriedad y la metáfora. «La nostalgia de la unidad cósmica es un sentimiento permanente del poeta modernista, pero también lo es su fascinación ante la pluralidad en que se manifiesta (...) Dispersión del ser en formas, colores, vibraciones; fusión de los sentidos en uno».²⁷

El ritmo del universo, el ritmo del poema

La poética de la analogía tiene como contrapartida una retórica la repetición rítmica; los movimientos rítmicos del poema se proponen como un doble del movimiento rítmico del cosmos. En efecto, la poética y la retórica de la primera parte de *El mundo de las evidencias* se sostienen en el movimiento. La dimensión temporal

27. «El caracol y la sirena», op. cit., p. 85.

aparece todavía en su aspecto más exterior, más «espacial» si se quiere: el movimiento. Las cosas y los seres de la naturaleza están nombrados por su capacidad de representar simbólicamente tejidos de fuerzas inmateriales: ola, polen, árbol, espuma, piedra, viento, dejan de ser objetos, están allí para nombrar los impulsos cósmicos de movimiento y quietud, de ascenso y descendimiento, de fugacidad y permanencia.²⁸

Pero sobre todo el trabajo sobre la materia significativa del lenguaje para provocar tensiones de sentido mediante las imbricaciones entre materia acústica y significado, generan una poética del movimiento rítmico. Los ritmos silábicos y acentuales, los efectos de sonoridad producidos fundamentalmente por repeticiones anafóricas, aliteraciones, rimas internas, bimetraciones y paralelismos, dibujan una retórica cuya figura dominante es la repetición rítmica. El ritmo contiene una dimensión temporal, pero es un movimiento que se resuelve en los movimientos circulares de la repetición. Retórica entonces que se desprende de una poética: la lectura analógica del mundo, el universo como ritmo, y la escritura poética como doble del universo.

Reaparece el gesto del poeta mago que reproduce mediante la palabra los movimientos cósmicos para integrarse en el orden universal: la magia de la palabra poética reside fundamentalmente en su sonoridad; las repeticiones rítmicas, las aliteraciones, las regularidades métricas y acentuales, dan lugar a una tensión en el lenguaje, el punto de fuga que provoca un distanciamiento de su referencialidad inmediata, de la pura deixis, y la aproximan al conjuro, a la fórmula ritual del hechicero.

La analogía entre magia y poesía es un tema recurrente en la poesía moderna. «Toda palabra es conjuro» dice Novalis, es un modo de provocar y subyugar las cosas que nombra. «En el fondo de esta idea vive todavía la antigua creencia en el poder de las palabras: la poesía vivida y pensada como una operación mágica destinada a transmutar la realidad».²⁹

Hugo Friedrich hace notar que «la poesía, especialmente la románica, siempre había conocido momentos en los que el verso se elevaba a una esfera totalmente dominada por la sonoridad (...) pero esta antigua poesía jamás había prescindido del contenido»; a partir del romanticismo ese procedimiento se convierte en uno de los fundamentos de la poesía:

28. Carlos Pérez Agustí anota que en la relación de Jara con el mundo exterior, la «clave poética consiste en buscar el objeto hasta llegar a su esencia natural (...) a la esencialidad categorial». Así, «al identificarse con su propio significado» la palabra «recupera el valor simbólico que originariamente tuvo, a la vez que las cosas y los objetos alcanzan una categoría mítica.» «La producción del sentido en la poesía de Efraín Jara», *El guacamayo y la serpiente*. No. 21, Cuenca, Casa de la Cultura, 1981, p. 92.

29. *Los hijos del limo*, op. cit., p. 92.

Se descubre la posibilidad de crear un poema en base a combinaciones que operen con los elementos rítmicos y musicales como con fórmulas mágicas», y se escriben versos que antes que *decir* algo, *suenan*. (...) Su sentido deriva de esta combinación, no del programa temático: es un sentido flotante e impreciso, cuyo misterio no depende tanto del significado básico de las palabras como de su poder sonoro y de sus marginalidades semánticas. Esta posibilidad se convierte, en la poesía moderna, en práctica dominante. El poeta lírico se convierte en mago del sonido.³⁰

Sonoridad y repetición rítmica configuran los ejes de la retórica de *El mundo de las evidencias*. Inclusive en la construcción de imágenes –tan cara a la poética de Efraín Jara– y en la adjetivación, es posible advertir el impulso de la sonoridad que conduce la elección de los vocablos. En el verso inicial de «Incursión en la sal» se lee: «En sordas catedrales de mineral inercia»; quizás el adjetivo más propio desde el punto de vista de su pertinencia lógica habría sido «silenciosas», pero la elección de «sordas» parece guiada por la posibilidad de provocar un particular efecto de sonoridad por la aliteración del grupo «rd» (que continúa a lo largo de la estrofa): una oquedad silente que, no obstante, se llena de ecos y resonancias ocultas. La atracción fonética de la palabra «sorda» despierta sentidos impensados en el sustantivo: la materia como templo sagrado, nombrada en las «sordas catedrales», replegada sobre sí misma, encierra secretas vibraciones pero permanece insensible a los sonidos exteriores. Un efecto de sonoridad semejante se produce en el mismo poema:

tus olas sometidas, aún guardando el silbo
del cuchillo veloz de aceite de los peces.

La aliteración de las sibilantes, el encabalgamiento, el ritmo silábico combinado con el acentual, más el encadenamiento de modificadores precedidos por la preposición «de», provocan la sensación de deslizamiento huidizo e imprevisible: la estructura métrica perfectamente regular de versos alejandrinos con dos hemistiquios marcados por el acento en la sexta sílaba, sufre una primera quiebra rítmica por el encabalgamiento que obliga a continuar el significado lógico en el siguiente verso; el ritmo se precipita en la acentuación aguda del primer hemistiquio del segundo verso: «cuchillo veloz», que provoca una suspensión momentánea para dejar paso al movimiento no marcado que completa el heptasílabo métrico, y luego retoma la cadencia regular que se desliza en los dos modificadores preposicionales encadenados con el primero («del cuchillo... de aceite de los peces»). La aliteración de las sibilantes se asocia con la sensación de rumor y velocidad. Pero nótese además cómo el objeto nombrado («peces») demora su aparición hasta el final del segundo verso, y está prefigurado por una acumulación de imágenes sensoriales de

30. Estructura de la lírica moderna, op. cit., pp. 66 y ss.

distinta naturaleza: sonora («el silbo»), visual («cuchillo veloz»), táctil («de aceite») que anteceden a la aparición del objeto al que se refieren («peces»). En la velocidad de su movimiento, el pez es apenas entrevisto como sonido, como destello, como roce.

En *El mundo de las evidencias*, el trabajo sobre el material sonoro –repeticiones rítmicas de un sonido, de grupos de sonidos, de palabras, de estructuras sintácticas– tiene casi siempre una función mimética que se adecua a la denotación, cumpliendo el principio de que «la sugestión del sonido resultaría inoperante si no existiera al mismo tiempo una sugestión de sentido, si el referente de la palabra no sugiriese el valor semántico concedido al sonido».³¹

tu dardo abre en el aire un surco de diamantes
(«Breve semblanza de la golondrina»)

oigo el rumor de manos modelando vasijas
(«Poema del regreso»)

en anhelo de vuelo o de volumen
(«Vida interior del árbol»)

Solamente en poemas posteriores, sobre todo a partir de «Añoranza y acto de amor» y «El almuerzo del solitario», Jara tentará esa otra forma de empleo de estructuras fónicas que va más allá de una adecuación imitativa de lo designado, para conseguir tensiones de sentido no relacionadas inmediatamente con la denotación. César Segre, citando a G. L. Beccaria anota: «la invención lingüística, el artificio de un lenguaje compuesto de tensiones aptas para producir armonías artificiales, no gracias a la adecuación mimética (...) sino a la composición de un todo arbitrario, constituyen otras tantas tensiones para aproximar lo inasible, lo indescifrable».³²

Las repeticiones rítmicas que aparecen una y otra vez en los poemas: los metros clásicos del alejandrino, el endecasílabo y el heptasílabo, ritmos acentuales sostenidos, aliteraciones, anáforas, construcciones paralelísticas, bimetraciones, son otras tantas formas de repetir los movimientos cósmicos.

El poema: una traducción del cosmos

«Integración de la nube» es quizás el poema formalmente más perfecto de la primera sección de *El mundo de las evidencias* –«Tránsito en la ceniza»– y condensa ejemplarmente la poética y la retórica de este primer momento.

31. Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, p. 70.

32. *Ibidem*, p. 71.

En términos generales, el poema corresponde a esa línea que, con «Incurción en la sal», «Esponsales con la espuma» y «Plenitud del polen», proponen una lectura analógica del mundo: las correspondencias entre cosas disímiles y el movimiento cíclico de configuración, desmoronamiento, reconstitución; una visión iterativa del tiempo que niega la linealidad de la historia y el sentido de la existencia como proyecto hacia el futuro. El resultado es una visión cósmica del eterno movimiento, del ímpetu de la materia hacia la forma: todo cambio, toda disolución, toda muerte, no son más que la manifestación de un infinito proceso de transubstanciación y metamorfosis. En la dimensión cósmica de la naturaleza nada perece; la muerte solo es tránsito de una a otra forma del ser. A su vez, la forma del poema, sus procedimientos retóricos; su arquitectura compositiva, se acompañan admirablemente con los movimientos de la materia. Es la línea que continuará luego en otros poemas como «Vida interior del árbol» y alcanzará su punto más alto en «Balada de la hija».

«Integración de la nube» se compone de ocho cuartetos de versos endecasílabos con acento obligado en sexta y décima sílaba; las variaciones acentuales internas generan fuertes tensiones y contrastes en el ritmo y generan sorprendentes efectos de sentido. La arquitectura del poema se sostiene en una cuidadosa disposición de paralelismos y oposiciones tanto en las construcciones rítmicas, en los juegos fonéticos de anáforas, asonancias internas y aliteraciones, como en la disposición sintáctica. Sin embargo, es necesario anotar que la importancia de los movimientos rítmicos versales no oscurece el valor fonético y semántico de las palabras: esa «pasión de orfebre» con la que Jara suele referirse a su trabajo poético, le lleva a engarzar las palabras en la cadena rítmica para colocarlas en puntos culminantes y arrancarles destellos de sentido.

Con un sopor de hartazgo de pantera
lentas enredaderas se despliegan;
perezosas estatuas y palomas
buscan identidad, precaria forma.

La lentitud del movimiento versal en esta estrofa, está reforzado por los juegos fonéticos y las connotaciones léxicas. El segundo verso, que se inicia con la palabra «lentas» de gran relieve expresivo por su posición inicial, tiene apenas tres acentos: en la primera y sexta sílabas, con cuatro sílabas átonas entre ambos, y finalmente el acento axial con lo que el ritmo se desenvuelve muy pausadamente acompañándose al imperceptible crecer de las enredaderas; pero además, la aliteración de «r» en el primer verso, la alternancia de solamente dos vocales («e» y «a»), y la aliteración de «e», única vocal marcada rítmicamente, generan la sensación de que el movimiento versal no avanza sino que se ha detenido indefinidamente en un mismo sonido: «lentas enredaderas se despliegan». En el tercer verso, el desplazamiento del acento a la tercera sílaba, en contraste con el acento en primera del an-

terior, y la aliteración de la «s» acentúa la lentitud del ritmo relievando expresivamente el contenido semántico de ese «perezosas» y deteniéndose otra vez en «estas-tuas» .

ma la lentitud de la expresión se suma la «lentitud» en la configuración del contenido temático: en todo el cuarteto no hay un solo vocablo cuya denotación se refiera a las nubes; la estrofa dibuja apenas un esbozo de algo que todavía no es: puro movimiento en busca de forma.

Sueña el mar, sueña el bosque y el pantano:
el sueño se hace hilado de algodones. Sube,
espectro del agua, hacia el zafiro,
tambaleando entre velos y corolas.

En este tercer cuarteto, el ritmo se vuelve más intenso. La búsqueda de forma mencionada en el primero, es también búsqueda de forma del poema. La estructura trimembre del primer verso –que se repite en los tres segmentos del tercer verso marcados por las pausas–, y su gran tensión acentual (acentos en 1a., 3a., 4a., 6a. y 10a. sílaba) marca un contrapunto con la unidad estructural de los versos segundo y cuarto, de acentos muy espaciados. Los efectos fonéticos producidos por la repetición de «sueño» y la aliteración de «s» en el segundo verso y de «l» en el último, y la arquitectura rítmica de la estrofa recuerdan los efectos de orquestación y musicalidad del modernismo.

En esta estrofa aparece definida una de las ideas poéticas dominantes en la primera poesía de Jara: el sueño (del bosque, del mar, del pantano) se hace nube: la transmutación de las sustancias en sus movimientos de integración y disolución que anticipa la estructura de las metamorfosis en «Balada de la hija y las profundas evidencias» («El gozo de la luz se hace manzana; / el sueño de la tierra hierba trémula»)

¡Todo tienta la gloria del instante,
el fulgor de puñal de la evidencia!
¡Todo tienta el vértigo del ala
para venirse abajo, como lágrima!...

El tono del poema cambia repentinamente por la introducción de los exclamativos. La voluntad de forma se hace evidente en la cuidadosa construcción paralelística de la estrofa: los versos 1 y 3 son equivalentes estructurales perfectos, y también equivalentes rítmicos por la casi idéntica disposición acentual. Los tres primeros versos tienen la misma estructura sintáctica:

todo tienta la gloria del instante
(todo tienta) el fulgor de puñal de la evidencia
todo tienta el vértigo del ala

e idéntico esquema acentual: acentos en 3, 6 Y 10. Las equivalencias sintácticas y rítmicas están remarcadas por la reiteración anafórica de «todo tiente». Por esta estructuración emparejada, las palabras colocadas en posiciones sintácticas y rítmicas equivalentes («gloria», «fulgor», «vértigo») tienden a convertirse en equivalentes semánticos, con lo cual, desde el punto de vista de la producción del sentido poético, también los vocablos «instante» «evidencia» y «ala» aproximan sus significados configurando un mismo campo de sentido. El entrecruzado de emparejamientos formales convierte a los tres versos en equivalentes semánticos: son tres modulaciones diversas de la misma enunciación: la evidencia es siempre instante, evidencia que siempre es «gloria», «fulgor» y «vértigo». El único vocablo sobrante, que no encaja en esta disposición perfectamente simétrica, es «puñal»: colocado en el centro del segundo verso el puñal es velada alusión a la muerte; el fulgor de la evidencia, esconde el secreto fulgor de la muerte.

El cuarto verso de la estrofa introduce una modificación en el esquema rítmico de los tres primeros, por el desplazamiento del acento desde la segunda a la tercera sílaba: las tres sílabas iniciales son átonas y luego dos acentos muy próximos (en tercera y quinta) con lo que el ritmo se precipita siguiendo el significado de los vocablos «para venirse abajo». La posición estrófica de «lágrima», equivalente rítmico y posicional de los tres sustantivos colocados al final de los tres primeros versos, se convierte en el último término de la cadena «instante-evidencia-ala-lágrima». La relación entre «ala» como puro ímpetu vital y «lágrima» como pulsión por la muerte (aludida antes como «puñal») aparece en otros poemas de Jara: «La llama nunca acierta a perpetuarse en vuelo / porque todo lo que arde deriva hacia la lágrima» («Plenitud del polen») O en «El ojo de la muerte»: «nada circula en él! (...) sino el ardor indeciso de la lágrima»

Pone el viento a girar su torpe rueca.
 ¡Ebriedad de las formas!: cordilleras,
 cataratas, velámenes, esponjas,
 o de la eternidad serenos icebergs.

El esquema rítmico de esta séptima estrofa, a pesar de mantener intacta la estructura de los acentos rítmicos en 6 y 10, es mucho más intenso que en los versos anteriores. La gran densidad acentual del primer verso acompaña a los vocablos que connotan movimiento (viento, girar, rueca) reforzado por la aliteración de «r». En el segundo y tercer verso, la densidad acentual es menor, pero la intensidad rítmica se mantiene por la bimetración sintáctica y el tono exclamativo del segundo y por la yuxtaposición de imágenes disímiles que se inicia en el segundo y se extiende hasta el tercero. El vértigo del movimiento se precipita en distintas direcciones arrastrado por los violentos contrastes en la disposición espacial connotada por los vocablos: la horizontalidad de «cordilleras» se precipita hacia abajo en «cataratas», y nuevamente hacia arriba, hacia lo más alto del mástil en «velámenes» con el

refuerzo rítmico de la acentuación esdrújula, y otra vez hacia las profundidades con «esponjas». El movimiento estrófico termina con un nuevo contrapunto rítmico en el último verso: un inicio extraordinariamente lento con 5 sílabas átonas, y luego la serenidad del movimiento en la perfecta regularidad de acentos en 6, 8 y 10, acompañándose con el sentido de las palabras eternidad, serenos, icebergs.

Y ahora, nube ya, solar del rayo
plenitud ya del ser –que es demasía–,
un nuevo anillo cierra de sus ciclos
cuando escucha el rumor de las semillas...

Recién en esta última estrofa aparece el vocablo «nube» que había sido eludido a lo largo de los siete cuartetos anteriores; mientras tanto solo el movimiento hacia el llegar a ser. Nombrar el objeto es nombrar su plenitud: la plenitud formal de la nube –plenitud del ser, que es llegar a ser– es simultáneamente exceso y acabamiento. La reiteración del adverbio «ya» que denota el instante, se resuelve inmediatamente en demasía.

En la primera poesía de Jara es constante la tensión entre los movimientos de ascensión y descendimiento como los dos impulsos que marcan el existir. La ascensión («sube, espectro del agua, hacia el zafiro») es el movimiento hacia la plenitud existencial que siempre es instantánea; el descendimiento («para venirse abajo como lágrima») hacia el lugar de la muerte, que es también el lugar del origen, el caos primigenio en donde se confunden muerte y renacimiento («un nuevo anillo cierra de sus ciclos / cuando escucha el rumor de las semillas»). El movimiento de máxima expansión vital contiene en sí mismo el germen de la disgregación y la caída («plenitud ya del ser / que es demasía»); en el otro extremo, la disolución del ser engendra simultáneamente su restitución en el otro.

Estas evidencias son constantemente repetidas en otros poemas: así, en «Ternura y soledad de mi madre» se lee: «Era yo el que subía con mi peso de siglos/ (...) la corriente tranquila de tus venas azules»; en «Plenitud del polen»: «Desde profundidades de terciopelo y nácar / sube su áureo polvillo de estrella o mariposa». En «Vida interior del árbol»: «¡Ah perpetuo suplicio del impulso, / condenado a extinguirse en cuanto cumple / el fugaz parpadeo de la forma!»; «Más dispersión aún es la semilla / para la que cumplirse es disgregarse!». En «Perpetuum mobile»: «Lo que cayó en la tierra / en sombra se disgrega; / pero en la dispersión se acrecienta la vida».

La temporalidad se resuelve en movimiento: el movimiento de lo designado es idéntico al movimiento de la expresión que lo designa, la materialidad del poema no puede ser sino la propia materialidad del mundo que encuentra su forma, que se *transforma* en poema. El universo no es sino un vasto poema en espera de ser «traducido» al lenguaje de los hombres. En «Integración de la nube» –como en la mayoría de poemas de este momento– el yo es un lugar fijo, un punto de observa-

ción situado en el exterior del movimiento cósmico, una mirada cuya inmovilidad garantiza y permite dibujar el movimiento.

El texto del mundo

Debe haber un sentido. Los luceros,
los peces, las montañas y las dalias
¿de qué lenguaje extraño son los signos?
¿Qué trata de decimos la pantera
con el fulgor sañudo de sus ojos?
¿Qué tratan de decimos las violetas con
apagadas sílabas de duelo?
¿O es que carente de sentido, habla
la soledad del mundo por el hombre?

Estos versos de «Vida interior del árbol» muestran una nueva perspectiva en la enunciación: el tránsito operado desde el mundo como objetividad autocentrada a una concepción del mundo como texto.

El mundo no es ya su materia ciega, amordazada y sorda. Ha desatado su lengua, habla por sus ojos, habla por su silencio, habla por el hombre. El universo entero se propone como palabra que pretende ser descifrada, como «selva de signos» (Baudelaire), como «sonaja de semillas semánticas» (Paz).

Mundo y hombre ya no son entidades radicalmente heterogéneas. La mirada que mantenía al mundo en su objetualidad, se ha transformado en escucha atenta para interpretar el sentido. El saber que pretende no es más el «yo bien sé» con que concluye «Incursión en la sal», tampoco surge del descubrimiento de un sentido dado de antemano como en el «anillo de los ciclos» de «Integración de la nube»; no proviene del sujeto ni del mundo, sino más precisamente de un diálogo entre el sujeto y el mundo. La realidad tienta a la conciencia, la llama, la seduce con el fulgor de sus ojos, le reclama desde su soledad. El saber no proviene del encuentro de lo ya dado, sino del desciframiento, es decir, de un sentido que solo puede producirse por la actividad interpretativa.

Simultáneamente a la apertura de la comunicación entre hombre y mundo, se produce también una comunión entre ambos: el cuerpo del hombre y el cuerpo del mundo intercambian su sustancia: en los versos que continúan «Vida interior del árbol», se lee:

Estar aquí no tiene más sentido
que volver a empezar, al cautiverio
del orden y la forma encadenados.
También mi aciaga carne ha de inmolarse
en el festín del ácaro y la mosca;

la lluvia y su harpa de misericordia
 disolverán los últimos tendones;
 (...)

 Ved entonces, amigos, el ramaje
 la inquietud de cardumen de las hojas la
 tensa piel de azúcar de los frutos:
 son mis huesos, mis venas y mis ganglios
 nuevamente encarnados en la forma.

La mirada del poeta se ha encarnado, ahora tiene cuerpo, huesos, tendones, ganglios, venas. Si en «Incurción en la sal», el yo del enunciado emergía intacto de las profundidades de la materia, con un saber arrancado a sus entrañas, en «Vida interior del árbol» el cuerpo del hombre se disuelve en el cuerpo del mundo. Después del descenso a lo subterráneo ya no hay retorno posible, porque no hay ninguna exterioridad: hombre y mundo comparten el mismo cautiverio. El sentido descubier-to en «Incurción en la sal», cobra ahora un espesor existencial. Sin embargo, en este poema, el yo enunciador permanece todavía ajeno a la temporalidad, a los movimientos de desintegración que afectan a la materia: es solamente su «carne aciaga», la materialidad encarnada en el sujeto del enunciado, lo que se ha integrado a los ciclos de metamorfosis y transubstanciación. El yo enunciador, inmaterial y ubicuo, permanece intacto garantizando el sentido del tiempo y el movimiento:

Bien comprendéis, amigos, que yo nunca
 hablo de las escamas transitorias,
 del lo que el ojo entrega a la instantánea
 vacilación del ser en la apariencia
 (...)

 Buscamos algo más. Como en el hijo,
 buscamos el sentido de la vida;
 la pura matemática que norma
 el sereno equilibrio de los astros

El paso de una mirada que explora el mundo como exterioridad, a una percepción diferente de la relación entre el yo y el mundo aparece más definidamente en «Poema del regreso», perteneciente también a la segunda sección de *El mundo de las evidencias*:

Yo creía que ver era salir del ojo
 y tocar, impasible,
 lo compacto y lo cambiante.
 (...)

 Más cuando vi la zarpa de las olas
 romper en su demencia
 las renegridas costillas de las rocas
 y el árbol aferrarse a la volcánica

desnudez de la piedra,
comprendí que mirar equivalía
a derramar el alma por el ojo
y contagiarse la fría constancia de lo externo
con el tenue temblor de su perecimiento.

Hay una transferencia mayor del peso de la realidad a la subjetividad y a la conciencia. La mirada no pretende ya dar fe de la exterioridad compacta del mundo, ni registrar sus movimientos como en los poemas de «Tránsito en la ceniza». Ni siquiera dejarse aprisionar y abandonarse a sus ciclos de muerte y renacimiento como en «Vida interior del árbol». Ya no es el cuerpo del poeta, sino su ser el que se derrama en el mundo.

Las palabras ciegas

En estos primeros poemas, la mirada equivale en cierto sentido a la palabra, en tanto que ambas se presentan como la forma de mediación entre la conciencia y el mundo. Los tres primeros versos citados dan cuenta de esta actitud: «Yo creía que ver era salir del ojo / y tocar, impasible / lo compacto y lo cambiante». La sustitución de la mirada por la palabra solo se producirá en poemas muy posteriores, pertenecientes ya al ciclo de madurez poética de Jara. En esta primera etapa, es muy significativa la conservación de la mirada como forma de contacto entre el yo y el mundo, esta suerte de *vouyerismo* poético. Primero porque la mirada se revela todavía como transparencia: es una aproximación sensorial al mundo, una relación fluida, no obstaculizada por la opacidad que supone la interposición de las palabras. De este modo, el poeta todavía pretende decir al mundo, indagar por las relaciones entre la conciencia y el mundo como si ellas no estuvieran enrarecidas por el lenguaje. No quiere decir esto que no exista un elaborado trabajo sobre el lenguaje, sino solamente que éste no ha pasado a ser el protagonista y el objeto mismo de su poética. Hay, por decirlo así, una confianza ciega en la docilidad del lenguaje, ciega porque todas las miradas del poeta atraviesan las palabras para ver lo que ellas nombran. Años más tarde, en *In memoriam* escribirá: «advertí entonces que entre la sangre y la poesía / se erige el orden reverberante de los vocablos».

El cambio desde una visión puramente exterior de la realidad del mundo por otra cargada de deseo, de pasión, del volcamiento de la subjetividad, se lee en los versos que siguen en «Poema del regreso»:

Desde entonces mi corazón sigue al ojo,
como al pastor la cabra,
y amo las formas vanas que la vida
erige por un día.

Cambio de disposición y de perspectiva que le lleva a descubrir otros orígenes, ya no en los materiales inertes, ya no en los estratos profundos de la tierra sino en su propio pasado:

Otra vez, contra el suelo de mis antepasados,
oigo un rumor de manos modelando vasijas,
moviendo los telares,
arrancado a las ubres humeantes azucenas.

Y surge también la necesidad de nombrar, en un acto de re-conocimiento, las cosas que pueblan su mundo inmediato: el maíz, la cebada, la lechuga, el aguacero, el Tomebamba, la retama. Es uno de los pocos poemas de *El mundo de las evidencias* en que la naturaleza deja de ser un espacio abstracto y se muestra con los rasgos del paisaje local.

En la poesía posterior, sobre todo a partir de «El almuerzo del solitario», el reencuentro con su mundo inmediato -las islas Galápagos, la cotidianidad urbana- abrirán puntos de fuga para romper su anclaje en los límites de una tradición literaria ya constituida.

5. LAS METAMORFOSIS DEL SER EN «BALADA DE LA HIJA Y LAS PROFUNDAS EVIDENCIAS»

En la concepción de Baudelaire aparecen dos ideas. La primera es muy antigua: consiste en ver al universo como un lenguaje. No un lenguaje quieto, sino en continuo movimiento: cada frase engendra otra frase; cada frase dice algo distinto, y todas dicen lo mismo.

El mundo no es un conjunto de cosas sino de signos: lo que llamamos cosas son palabras. Una montaña es una palabra, un río es otra, un paisaje es una frase. Y todas estas frases están en continuo cambio: la correspondencia universal significa perpetua metamorfosis

(Octavio Paz, *Los hijos del limo*).

«Balada de la hija y las profundas evidencias» es el momento culminante del primer ciclo en la poética de Efraín Jara. Escrita en 1963, la «Balada» recoge, condensa y despliega los motivos y los procedimientos retóricos de la lectura analógica del mundo: la continuidad esencial de los seres y las cosas; el ritmo que transforma en cosmos la multiplicidad caótica de las apariencias del ser; la magia de la palabra poética restaurando el orden en medio de la dispersión, del movimiento y de la temporalidad, palabra que reintegra al orden inclusive la radical excepción de la muerte por su inserción en los movimientos circulares de disgregación y renacimiento.

La «Balada» es también -y quizás sobre todo- el último intento de fundar una poética centrada en la confianza de la unidad plena entre el yo y el mundo, de soldar los fragmentos de los tiempos en el tiempo circular de las metamorfosis, y de resistirse a la esencial discontinuidad y desmoronamiento del yo.

El ser retorna al ser. Nada se pierde

La clave poética -y retórica- de la «Balada» es la metamorfosis: la metamorfosis del ser en los seres se traduce en el poema en las metamorfosis de la palabra poética, y ambas son manifestaciones del ritmo cósmico. Eternidad, inmovilidad, identidad, son atributos del ser en un orden que no es el de su existir terreno:

Porque no existen dioses, puros seres sin rastro,
 inmóviles diamantes destellando perennes.
 Aquí solo hay la sangre sin para qué, ¿hasta cuándo?
 («Poema», 1960)

Fórmula que se repite casi sin variación en otros poemas:

Si tuviésemos siempre conciencia del ahora
 fuéramos sin residuo,
 igual que dioses:
 inmóviles diamantes destellando perennes.
 («Nostalgia del presente», 1969)

Para los seres temporales, la existencia es un perpetuo movimiento por llegar a ser. No hay otra forma de existir que estar-haciéndose: es la evidencia que proclaman una y otra vez los versos de la «Balada». Pero el movimiento que conduce a ese-llegar-a-ser, el impulso hacia la plenitud, es simultáneamente un incontenible precipitarse hacia la muerte. En «Confidencias preliminares» Jara escribe: «Como la fricción del meteoro cuando ingresa en la atmósfera se resuelve en brillo a expensas de la reducción de su volumen, no de otra manera la inserción del ser en el tiempo procura, con el acrecentamiento de la aceleración vital, el sentimiento opresivo de la caducidad» ³³ reflexión que tiene su correlato poético en estos versos de la «Balada»: «Cobrando oscuridad, como la noche / para el hilván de las constelaciones, / se apagaba mi ser, y el mundo ardía».

Hay una fórmula para evadirse de la aniquilación definitiva, o cuando menos para sustraerse al terror de la nada; esa fórmula consiste en intensificar la existencia y provocar un *exceso vital*, cuya virtualidad genésica hace posible la transmutación de cada ser en otro. Esta es la única forma posible de la perduración: insertar

33. Op. cit., p. 15.

la existencia individual en las sucesivas metamorfosis que no son sino infinitas repeticiones de lo mismo, el despliegue de las innumerables posibilidades formales de manifestación del ser.

Del mismo modo como cada ser se trasmuta en otro, una misma frase del poema se repite una y otra vez, bajo distintas formulaciones, proclamando siempre la misma y única evidencia. Las series versales dispuestas en las estancias impares de la «Balada» que dicen las metamorfosis de las cosas, son siempre distintas y siempre la misma: «El ser retorna al ser. Nada se pierde».

¡Porque nada se gasta sin motivo!

En la lectura del mundo que construye la «Balada», hay una *economía cósmica* que rige el movimiento y la transfiguración: la intensificación existencial implica un gasto productivo, un exceso vital que no desaparece sino que se acumula y se transforma. A lo largo del poema hay un recuento de los momentos de desgaste existencial que marcan la trayectoria del sujeto lírico; pero es ese mismo gasto el que retorna, multiplicado, por el canto –el poema– y el amor –la hija– o En el primer cuarteto de la segunda estancia leemos:

¡Cuanto tardaste, amor, en devolverme
la soledad gastada a manos llenas!
Monedas de pasión nunca extraviadas,
en mi canto tornáis, multiplicadas.

En la tercera estancia:

En dar brillo y aroma a los rosales
gasté muchas sandalias y veranos;
en otorgar murmullo a los arroyos,
rumor del corazón, flema del alma.
(...)
Nada es gratuito, si algo es verdadero.
No cuestan sólo el pan y las camisas:
más caro es el balido del cordero,

y en la penúltima estrofa de la estancia final:

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

Inclusive en la procedencia de las palabras (monedas, gasté, gratuito, cuestan, más caro) descubrimos este «balance contable» entre el gasto y la ganancia. Pero es una economía construida para oponerse radicalmente a la economía capitales-

ta de la modernidad: la absolutización del progreso material que transforma a la humanidad en soporte de la valorización del capital, provoca una deshumanización de la existencia, una trivialización de la vida cotidiana, reduciéndola a los estrechos márgenes de la seguridad y el bienestar. La intensificación vital que propone la «Balada» se afina en un redimensionamiento de los valores de la existencia: experiencias como el riesgo, el peligro, el dolor, la exaltación erótica, vivir al borde del abismo, son formas de intensificación que devuelven al ser constantemente a la vacilación de los comienzos.

¡Oh esencia extraña del cundir humano:
vida que sólo es vida si es más vida! ¡Oh
pura agilidad siempre en peligro, efímera
extensión, sombra del tiempo!...

Veamos cómo los dos temas de la metamorfosis y el exceso vital se alternan y se complementan en la escritura de la «Balada»:

En el título se anuncian algunas de las líneas de sentido que organizan el poema. Por una parte, la balada es una composición poética para ser cantada al son de la música que acompaña los movimientos de la danza; el poema ha sido entonces concebido como un canto modulado por los ritmos naturales que rigen la perpetua danza de los seres y las cosas, su incesante movimiento y transmutación. Por otra parte, la hija y el canto son las dos manifestaciones en las que el poeta encuentra las *evidencias* raigales del ser y del existir. Con este perseverar en las realidades pequeñas, en los seres elementales y frágiles, en cierto sentido conserva la filiación con la poética del posmodernismo ecuatoriano.

La búsqueda de regularidad, armonía y equilibrio se muestra ya en la estructura externa del poema: son siete estancias, cada una con cinco cuartetos de versos endecasílabos con acento obligado en la 6a. sílaba. El mismo apego a las formas ceñidas se revela en el entramamiento interno del poema, por una serie de paralelismos en la composición y en la sintaxis, repeticiones anafóricas y juegos fonéticos como las aliteraciones y rimas internas.

La arquitectura compositiva del poema se desarrolla en dos movimientos alternos y complementarios. Las dos primeras cuartetos de todas las estancias impares (I, III, V y VII) nombran las metamorfosis de los seres y las cosas en cuyo fondo subyace la continuidad esencial del ser. En las estancias pares se concentra la reflexión sobre el sentido de la existencia del yo; allí están, los «escombros de la sangre», «las grandes pausas de abandono y muerte / frente al total silencio de los astros»; allí «la conciencia empecinada / en oponerse al mundo que es su imagen»; el yo «corroído por el viento nocturno de la muerte». Sin embargo, esos momentos de discordancia con el mundo se resuelven por una exaltada recuperación de lo vivido, que se condensa y acrecienta en el aquí y ahora representado por la hija y el poema. La perspectiva de enunciación transforma el movimiento de ida y vuelta entre

el yo y el mundo en dos acordes simultáneos que se acompañan armónicamente en el cuerpo de la hija y en el cuerpo del poema.

Con una entonación celebratoria, que tiene el ritmo reiterativo de una letanía, el poema se abre con ocho series versales de estructura sintáctica paralelística que presentan variaciones de un solo motivo: la perpetua metamorfosis de los seres sometidos al devenir; por las condiciones de su existir, cada ser contiene en sí el ímpetu capaz de transmutarse en un nuevo ser:

El gozo de la luz se hace manzana,
 el sueño de la tierra, hierba trémula;
 lo más lento del aire se hace nube,
 lo más ágil del agua, pez o espuma.
 Lo más áureo del sol prende la espiga,
 lo más triste del cielo cae en lluvia,
 lo más rauda del viento cuaja en pájaro,
 lo más sueño del hombre, en canto, en hijo...

En la primera estrofa, el poeta nombra los elementos primarios de la naturaleza (luz, tierra, aire, agua) y su transubstanciación en un nuevo ser por la condensación de alguno de sus atributos: el gozo es la cualidad de la luz que se transforma en manzana; la lentitud del aire se convierte en nube, el movimiento del agua en pez o espuma.

La segunda estrofa conserva exactamente la misma disposición; los seres ahora se despliegan en una gradación descendente desde lo celeste hacia lo terrestre para desembocar finalmente en lo humano (sol/cielo / viento / hombre; y espiga / lluvia / pájaro / canto-hijo) describiendo una línea de continuidad armónica entre el mundo natural y la esfera de lo humano.

La figura que preside tales metamorfosis es la contigüidad metonímica entre la sustancia de las cosas; no la asociación entre lo distante que resalta la alteridad, sino la contigüidad entre lo próximo; no un salto sino un deslizamiento propiciado por alguna forma de contacto entre los seres: tierra-hierba; agua-pez; aire-nube; viento pájaro. No la ironía, sino la analogía.³⁴

Las metamorfosis entre pares de seres materiales (luz / manzana; tierra / hierba; sol/espiga; viento / pájaro) está mediada por un eslabón inmaterial (gozo, sueño, áureo, rauda), puro impulso exhalado de su propio existir. Ese ímpetu engendrador se relaciona con la máxima intensificación y condensación, con un *exceso* de existencia que no puede permanecer atrapado en los límites de su forma y se diseña para fecundar nuevas sustancias.³⁵

34. Román Jakobson establece la distinción entre metáfora y metonimia porque la primera empareja términos que se encuentran en relación paradigmática, frente a la relación sintagmática de la metonimia.

35. Esta idea del «exceso» como una apertura del ser que precipita la metamorfosis aparece ya en poemas anteriores: «plenitud ya del ser -que es demasia» («Integración de la nube»); «Es tu exceso

Los cambios de substancia no son más que modificaciones en la forma, pues más allá de la pluralidad de manifestaciones de la materia, subyace la unidad esencial del ser. El tránsito del ser desde una forma hacia otra, implica un dinamismo expresado en la acumulación de verbos de acción (prende, cae, cuaja); en la primera estrofa se reitera el verbo «hacer» que funciona como núcleo verbal de cada uno de los cuatro versos (explícito en los versos 1 y 3, y eludido en 2 y 4); en el poema este verbo tiene un sentido activo de transformación, de «llegar a ser».

El movimiento y la transformación no son atributos exclusivos de la materia viviente, pues también lo inerte está sometido al mismo proceso de metamorfosis (aire / nube; cielo / lluvia) tránsito que se produce inclusive entre lo vivo y lo inerte (sol/espiga; viento / pájaro). Así, la metamorfosis abandona el terreno de las leyes del intercambio biológico y se yergue en evidencia ontológica sobre las condiciones existenciales del ser.³⁶ Las mismas evidencias, con idéntica estructura y sutiles variaciones y reiteraciones, se repiten a lo largo del poema en las dos primeras estrofas de todas las estancias impares, sumando en total 29 versos.

III

Lo más leve del fuego esplende en llama.
Lo más denso del rayo nutre el trueno;
lo más puro del alma, el polvo, el tiempo...
(...)

V

(...)
Lo voluble del nardo huye en aroma;
lo tenaz de los huesos pacta en lágrimas;
lo más fresco del árbol se hace sombra;
lo ávido de la conciencia, el universo...

VII

(...)
Lo abortido de la piedra engendra el musgo.
Lo inmóvil de la altura se hace nieve;
el perfil de la brisa, mariposa.

La formulación última de estas evidencias aparece condensada en una fórmula aforística, al comienzo de la tercera estancia:

que llamas universo» («Designio»); «mundo es lo que te sobra y escapa por tus ojos» («Ulises y las sirenas») «El ojo y las imágenes se nutren de tu exceso» («Poema»).

36. Aunque fundamentada en la naturaleza, esta retórica de la metamorfosis es evidentemente una creación verbal, no un proceso «real»; en cierto sentido, se aproxima a la poética creacionista de Huidobro: imitar el poder genésico de la naturaleza y hacer que la rosa florezca en el poema.

El ser retorna al ser. Nada se pierde

El yo enunciadador se cobija en la dialéctica universal del movimiento y la transmutación, para exorcizar la precariedad de su existencia, «el viento nocturno de la muerte», insertándose a sí mismo en el perpetuo fluir del ser en las cosas. El último verso de cada serie de metamorfosis culmina invariablemente con una referencia a lo humano:

lo más sueño del hombre, [cuaja] en canto, en hijo... (I)

lo más profundo del hombre se hace canto... (III)

lo más arduo del-alma, pensamiento (V)

lo ávido de la conciencia, el universo... (V)

lo vano del recuerdo se hace olvido (VII)

Las metamorfosis de la palabra poética

En la «Balada», los procedimientos retóricos de la escritura poética se rigen también por los principios de la metamorfosis y el exceso: así como cada ser engendra otro, y todos son manifestaciones fenoménicas del ser, de idéntica manera una misma estructura sin táctica engendra múltiples posibilidades de actualización, y todas dicen lo mismo. Productividad indefinida del lenguaje y del ser. La acumulación de estructuras sintácticas y métricas idénticas, y la repetición anafórica de la locución «lo más» reiterada en 6 de los 8 versos, genera el efecto condensación y exceso que provoca el estallido de los significados parciales para construir el sentido poético. En estas series versales que se repiten en 4 de las siete estancias, se configura un continuo desplazamiento del sentido: así como el ser está constantemente siendo, y ninguna de sus manifestaciones parciales lo agota, así también el sentido no está ya constituido sino que fluye, se transforma y se adensa en el proceso de la escritura.

El trabajo sobre el material sonoro del lenguaje -mediante procedimientos tales como repeticiones anafóricas, aliteraciones, onomatopeyas, simbolismo Acústico- genera un uso icónico del lenguaje que acompaña al ritmo silábico y acentual y en ocasiones transforma al estrato de la expresión en signos portadores de significación poética.³⁷ La figura de la repetición rítmica es una constante en el poema.

Obsérvese, por ejemplo, cómo en los versos que enuncian las transmutaciones son constantes las aliteraciones, como si la contigüidad metonímica entre la sus-

37. «El paralelismo de las estructuras, realizado por el ritmo del verso, de la rima, etc., constituye uno de los procedimientos más eficaces para actualizar los diversos planos lingüísticos. Poner frente a frente, en el plano artístico, estructuras fónicas recíprocamente semejantes, hace relatar las concordancias y las diferencias de las estructuras sintácticas, morfológicas y semánticas». Círculo lingüístico de Praga. *Tesis de 1929*, citado en Cesare Segre, op. cit., p. 75.

tancia de las cosas nombradas tuviera su correlato en la vecindad fonética de las palabras que las nombran:

El goZo de la luZ Se haCe manZana
 el sueño de la tieRRa hieRba tRémula lo
 más fRágil del alba quiebRa en tRino lo
 más blaNDo Del ave aDeNsa el NiDo lo
 más fResco del áRbol se hace sombRa

Los juegos fonéticos a partir de la vecindad acústica entre sonidos que se repiten en el verso, conceden un gran vigor expresivo al contenido semántico: «eN-TRe taNTos escoMBros de la saNGRe»; o las aliteraciones cuasi onomatopéyicas de estas líneas versales: «en otorgar murmullo a los arroyos», «rumor del corazón, flema del alma», «el desmoronamiento del aroma».

Otras reiteraciones anafóricas (como la de los adverbios interrogativos en las cuatro estrofas de la segunda estancia; o la frase «eres yo y más que yo» con que se inician dos de las cuartetas de la estancia III) y sintácticas («con sombra de paloma hice tu frente, / con peso de jazmín tus leves manos»; «en ti regresa el bosque a ser puñado de semillas / retornan las madejas de las nubes / al susurrante asombro de las aguas») complementan el constante recomenzar de la escritura en una composición diseminativa, que será recolectada después en la última estrofa del poema, con un procedimiento de reminiscencias barrocas:

todo converge en ti y, acrecentado,
 en tierra, en cielo, en aire, en agua, en fuego,
 reposa en ti, salvado para siempre

La escritura poética es una réplica del sistema de la naturaleza, y el poema un doble del universo, porque el poema, como la hija, no es sino un eslabón más entre la multiplicidad de apariciones del ser.

Esta visión cósmica que restituye la unidad original de los seres y las cosas, sometidas al eterno ímpetu de la materia en búsqueda de nuevas formas, se encuentra también como formulación de una evidencia poética en Jorge Carrera Andrade en este poema que pertenece a *Familia de la noche*:

Me entrego al sitiador esplendoroso
 prisionero de sombra sin combate
 rendido a la evidencia meridiana
 omnipresente en árbol, roca, insecto...
 (...)
 Amistad de las cosas y los seres
 en apariencia solos y distintos,

pero en su vida cósmica enlazados en
 oscura, esencial correspondencia
 (...)
 mas la herencia del pájaro difunto
 se reparten insectos y raíces,
 y el color de las alas va a los frutos
 miniaturas de sol, plantas dulces,
 y de allí nuevamente en pulpa de oro
 o en sangre vegetal, licor nutricio,
 a la tribu del aire y de la pluma
 en un ciclo infinito de animales
 y semillas, de insectos y de plantas

Hernán Córdova encuentra en el poema de Carrera la presencia del concepto bergsonian del «elan vital»: la materia en su movimiento constante de disolución y reintegración «permite al impulso vital, la búsqueda de alojamiento en una nueva forma»³⁸

En la poesía de Efraín Jara, el ímpetu de la materia en búsqueda de forma aparecía ya esbozada en «Integración de la nube» («perezosas estatuas y palomas / buscan identidad, precaria forma») y desarrollada en «Vida interior del árbol»: «¡Ah, perpetuo suplicio del impulso / condenado a extinguirse en cuanto cumple el fugaz parpadeo de la forma! (...) Estar aquí no tiene más sentido / que volver a empezar, al cautiverio / del orden y la forma encadenados». Y continúa luego en otros poemas: «Empero el movimiento / huye la confusión: / ¡todo impulso reclama el fulgor de las formas!» («Perpetuum mobile», 1966).

Sometidos al fluir temporal, las cosas y los seres naturales no pueden perseverar en su propia sustancialidad y cumplen su existir en el movimiento y la transfiguración. Pero para el ser humano, dotado de conciencia, el vértigo del tiempo se convierte en angustia existencial por la constancia de su precariedad y desmoronamiento: «las grandes pausas de abandono y muerte / frente al total silencio de los astros».

En la poética de Jara, la soledad sobreviene como producto de la pérdida de la identidad entre conciencia y mundo. Saberse inmersos en una temporalidad propia y distinta a la del mundo, sentirse atrapados en un tiempo concienical que escinde el yo, finito y limitado, del tiempo cósmico, eterno e infinito, es la primera evidencia de la radical otredad del mundo. La «Balada» se propone restaurar esa fisura: la hija es la evidencia de que es posible escapar a la limitación de su propia

38. «Unidad y multiplicidad son categorías de la materia inerte (...) el impulso vital no es ni unidad ni multiplicidad puras (...) y si la materia a la que se comunica se pone en la disyuntiva de optar por una de las dos, su opción nunca será definitiva: saltará indefinidamente de una a otra forma». Henri Bergson, *La evolución creadora*. Citado en Hernán Córdova, *Itinerario poético de Jorge Carrera Andrade*. Quito, Casa de la Cultura, 1986, p. 142.

temporalidad y proyectarse más allá de sí, romper las fronteras que lo separan de lo otro (otros seres, otros tiempos, otras existencias). Desde esa nueva evidencia, el poeta se interroga sobre los días y los años de búsqueda de sentidos para sí y para el mundo. La segunda estancia está construida íntegramente con estructuras interrogativas presididas por una nueva anáfora:

¿En dónde está la espina de mi infancia
(...)
¿En dónde están mi corazón cansado (...) las
grandes pausas de abandono y muerte
frente al total silencio de los astros?
(...)
¿Qué se hizo la mar, su piel violenta,
la agitación del ser cumpliendo, insomne?
¿Qué fue de la conciencia empecinada en
oponerse al mundo que es su imagen?

La remisión de las estructuras interrogativas hacia un tiempo ya pasado, supone, en este caso, una invalidación de las preguntas: el presente de la hija, como el presente del poema, es el tiempo de la restauración plena del sentido. Como antes en «Incursión en la sal», o en «Vida interior del árbol», los movimientos de disolución y desagregación de la materia, no son sino el primer momento de una nueva organización de las formas del ser.

En mí fue dispersión, Niña Preciosa,
lo que tu sangre aquieta y eslabona:
la redondez del fruto no recuerda la
oscura agitación de las raíces.

La incompletud de los seres es un dato esencial de su condición ontológica; pero la memoria inscrita en el cuerpo (en el cuerpo de la hija que es la metamorfosis del yo) puede recuperar el impulso que los conduce a la búsqueda de su cumplimiento en el otro y de ese modo instaurar la duración. La hija es el puente tendido entre el yo y lo otro; ella hace posible esa identificación del sujeto con el ímpetu genésico de la naturaleza que no tolera la aniquilación y encadena indisolublemente pasado y futuro.

Eres yo y más que yo: eres la espuma
que toma a la inconstancia de la ola; el
desmoronamiento del aroma, devuelto
a la cantera de la rosa.

Eres yo y más que yo: en ti regresa
 el bosque a ser puñado de semillas;
 retornan las madejas de las nubes
 al susurrante asombro de las aguas.

Las metamorfosis se desarrollan en el tiempo de la continuidad y la duración. Gastón Bachelard, en *La intuición del instante*, señala las consecuencias de la filosofía de la duración postulada por Bergson: «en cada uno de nuestros actos, en el menor de nuestros gestos se podría (...) aprehender el carácter acabado de lo que se esboza, el fin en el comienzo, el ser y su devenir entero en el impulso del germen».³⁹ Esto es precisamente lo que sucede en las evidencias poéticas de la «Balada». Eslabonamiento de los tiempos, anudamiento de los instantes detenidos en un ahora intemporal de duración indefinida, la hija es la evidencia de la continuidad entre el ayer y el mañana, entre el yo y los otros, como se lee en esta sucesión de adverbios temporales:

ANTES de ti, el bosque, el prado, el río;
 DESPUES, el corazón, de nuevo el bosque...

No hay ANTES ni DESPUES: sólo este júbilo
 detenido en tus ojos para SIEMPRE.
 ¿Qué pudo suceder ANTES de tu alma
 o advenir DES PUES de tu sonrisa?

o en ese sutil juego de oposiciones complementarias entre yo / tú, prolongación / proyección, pasado / futuro, agotamiento / desbordamiento, estructuradas a su vez en dos series paralelas: yo-prolongación-ayer-agotamiento; tú-proyección-futuro-desbordamiento:

Te PROLONGO hacia AYER; TU ME PROYECTAS
 con la avidez del ala, hacia el FUTURO;
 AGOTAS TU MI ser y lo DESBORDAS
 en el PRESENTE puro de tus ojos

La escisión de los tiempos y la separación del yo y los otros, se resuelve en el presente de la hija y del poema, suma de los tiempos y de los pronombres. Aquello que en la estancia II se mostraba como desvanecimiento y desgaste del yo («¿En dónde está la espina de mi infancia ...? ¿Qué se hizo la mar, su piel violenta / la agitación del ser cumpliendo insomne?») se recupera en la estancia VI, como memoria encarnada en el cuerpo de la hija:

39. Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1973, p. 20.

Con sombra de paloma hice tu frente,
con peso de jazmín, tus leves manos
El espectro del ciervo yo he creado
para que fulgurara en tus cabellos.

La oveja me devuelve la dulzura
con que aureolé su paz, para tus ojos.
Para tu voz, el río me repone
su manojo de venas disgregadas

En ti rescato lo que di a la vida:
mi niñez aventada en las espinas;
mis años juntos al mar allá en las islas
oyendo respirar, sordo, el planeta

Las metamorfosis instauran un tiempo cósmico, una temporalidad universal abarcadora del Gran Todo, en cuyo interior se reúnen y resumen todos los registros temporales; allí pierden sentido las distinciones y desajustes entre el tiempo circular de la naturaleza -tiempo de las repeticiones cíclicas y los regresos incesantes-, y el tiempo humano lineal y progresivo -tiempo fugitivo de lo que se va y no vuelve.

De queresas de mosca estamos hechos,
de obstinada pasión irremediable.
No venimos, no vamos, aquí estamos;
mientras anima el fuego fulguramos...

La palabra poética, nombrada en la «Balada» como «canto» es la otra forma de intensificación vital. Hija y canto son equivalentes poéticos; ambos son producto de la actividad humana creadora, son condensaciones de su existir, son formas de sustraerse a la precariedad, al acabamiento, a la corrosión que el tiempo impone a sus criaturas. Desde las primeras estrofas se propone tal equivalencia: «lo más sueño del hombre (cuaja) en canto, en hijo»; equivalencia que se reitera en la penúltima estrofa del poema:

Sólo el amor nos salva y justifica
la indolente crueldad de la existencia.
Sólo el amor y el canto nos reintegran
lo que dimos al mundo, dilatándolo.

6. LA IRRUPCION DE LA IRONIA: LA CAIDA EN EL TIEMPO

En el espacio mítico de las Galápagos

Si el primer ciclo de la poética de Jara muestra la nostalgia moderna por la pérdida del paraíso y el ímpetu por reconstruir un sentido armónico para el mundo, para volverlo habitable, nada expresa tan cabalmente esa tentativa como la configuración de un espacio mítico en las islas Galápagos. Galápagos es la zona sagrada, el gran centro cósmico, el territorio de fundamentación de su subjetividad existencial y de su yo poético.

En «Confidencias preliminares», la articulación narrativa de su primer viaje a las Galápagos tiene la estructura precisa de un rito iniciático: al comentar las circunstancias de su vida hasta entonces, Jara confiesa haber sentido «agobio y vergüenza» por sus primeros escritos, y en vísperas de su partida, «en rito vehemente de purificación», entrega al fuego los ejemplares de sus dos primeros poemarios *Tránsito en la ceniza* y *Rostro de la ausencia*. «Galápagos significó una larga y forzada metamorfosis», «se vivía literalmente fuera del mundo. El tiempo lo medíamos por el lapso que toma el desvanecimiento de las cicatrices».40

¿Cómo no advertir en este relato todos los componentes esenciales de un rito iniciático?: la culpa, la ofrenda de su propia palabra, la purificación por el fuego, el aislamiento del mundo, la metamorfosis, las marcas en el cuerpo.41

Ya sobre su estancia en las islas, Jara escribe: «adaptado a las modalidades de existencia insular, también yo, animal pervertido por el conocimiento, había logrado la conjugación armónica de conciencia y universo. (...) Padecí los extremos de la soledad, me familiaricé con su vértigo y la erigí en elemento de mi ascensión espiritual. El mundo, que era yo mismo, se me ofrecía como fruto ensimismado. Todo reposaba en mí» .42

Pero sobre todo son muy reveladoras sus interpretaciones sobre la experiencia del tiempo en las Galápagos:

En Galápagos domina el espacio casi inmutable. Los cambios son tan lentos e imperceptibles que la criatura humana (...) apenas, a través de la alternancia de los días y las noches, de las fases de la luna y de la sucesión de las lluvias y sequías, alcanza a discernir el tiempo cósmico. (...) Un tiempo externo y cíclico, el menos temporal de los tiempos. Más un día hubo que abandonar la magnificencia del espacio

40. Op. cit., p. 8.

41. Cf. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*. Especialmente el capítulo IV. Madrid, Guadarrama, 1965.

42. «Confidencias preliminares», p. 14.

para reinstalarse en el flujo insidioso del tiempo. (...) sobrevino entonces la ruptura con el cordón umbilical que me permitía latir al unísono con el mundo (...) A partir de entonces concebí el tiempo como una suerte de pecado original: como expiación de la conciencia por el extravío de su unidad con el cosmos.⁴³

Si nos hemos extendido en la cita de estos fragmentos es para mostrar la perfecta disposición de los elementos para configurar un espacio mítico sustraído a la historia, y un tiempo anterior al tiempo, al devenir.

Este relato constituye una fabulación mítica no porque carezca de sustento real, sino porque la articulación del discurso narrativo adopta la estructura exacta de un mito fundador, que propone un radical aislamiento del mundo y de la historia, a partir del cual Efraín Jara configura el fundamento de su propia subjetividad existencial, y el fundamento de su poética. Este mismo relato fundador reaparecerá una y otra vez en la poética de Jara, particularmente en los poemas de su tercer ciclo: *sollozo por pedro jara, In memoriam y Alguien dispone de su muerte*

La evidencia esencial de que el «mundo es configuración de la conciencia», sobreviene en las Galápagos como una intuición deslumbrante: el hallazgo de un caracol triturado por las olas le devuelve al poeta la imagen de su propio ser machacado por la soledad.

¿Qué es lo que hace posible la percepción de la analogía en el reconocimiento del caracol como imagen del poeta? El caracol no podría haber sido imagen antes del reconocimiento; solo lo es por la mirada del sujeto que lo configura como imagen. «Mundo y conciencia están allí, frente a frente», pero hay momentos en que coinciden, que inciden juntos en un instante de fulguración y deslumbramiento. En ese encuentro momentáneo, la conciencia interpreta el mundo, le asigna un sentido. Esta fábula muestra ejemplarmente la poética que comienza a insinuarse en *El mundo de las evidencias* y que se desplegará en el segundo ciclo de su poesía: las cosas solamente son en la medida en que significan, y ese significado está configurado por la conciencia. Su sentido no existe ya previamente estructurado en las cosas mismas, no reside en ellas; el sentido solo existe como sentido producido, como resultado de la actividad interpretativa de la conciencia, que configura el mundo -y se configura ella misma- en esa actividad.

El caracol de la anécdota es un símbolo -en el sentido que dan a este término Tomás Segovia y Dan Sperber- que reclama una interpretación; es decir un signo que moviliza la actividad reflexiva para provocar una lectura del mundo; lectura que es desciframiento y no descodificación, porque no existe un código previamente estructurado a la lectura, sino que la lectura misma -es decir, la escritura del poema tanto como la lectura del poema- construye las reglas de su interpretación.

La evidencia de que el mundo es configuración de la conciencia constituye

una de las claves poéticas del desciframiento del mundo mediante su escritura poética.

De ti reclama el mundo eje y sustento

En la mayoría de los poemas escritos hasta 1954, mundo y conciencia permanecen todavía como dos esferas autónomas. La realidad del mundo está allí, ya dada, imponiendo su evidencia autosuficiente. El poeta la nombra, se sumerge en ella, explora en sus estratos profundos para arrancarle secretos, para descubrir un orden -un ritmo- en sus movimientos; pero siempre la enunciación poética se constituyó desde la conciencia de un yo compacto y unitario que asegura su propia continuidad en la recuperación -por medio de la memoria- de la continuidad esencial de los seres y del tiempo; un yo enunciador que daba fe de un sentido ya constituido que reposaba en el mundo como evidencia irrecusable.

Sin embargo, hay otra línea que empieza a dibujarse en *El mundo de las evidencias* y que desembocará después en «Añoranza y acto de amor»: la sospecha de que el mundo no es legible y de que la discontinuidad y la fragmentación amenazan la armonía analógica del universo y corroen desde dentro la compacta unicidad del yo.

Paralelamente a la lectura analógica del mundo que celebra la armonía universal y la integración plena del yo en los ritmos circulares del cosmos, en *El mundo de las evidencias* comienza a perfilarse la otra figura de la poesía moderna: la conciencia del ser dividido, la perplejidad del sujeto finito radicalmente escindido del universo infinito, la fragmentación del tiempo en instantes discontinuos, la evidencia irrefutable de la muerte que coarta la aspiración de eternidad. Esta segunda lectura marcada por la ironía, se insinúa ya en poemas tempranos como «Sexo» «Diseño», «Poema», se vuelve dominante en la tercera parte de «*El mundo de las evidencias*» y marcará las rupturas poéticas de «Añoranza y acto de amor» y «El almuerzo del solitario».

En «Diseño», el poema que cierra la segunda parte de *El mundo de las evidencias*, Efraín Jara escribe:

¿Hay algo frente a ti como no sea tu
propia duración que se desborda, como
túnica de agua de la fuente? ¡Es tu
exceso al que llamas universo! (...)
No es que llegan a ti: de ti se exhalan
la noche con sus grietas de diamante;
el viento que se ensaña en el olivo, las
cascadas de sables y botellas con que
la ola se impone al arrecife... (...)

Porque sin ti ¿qué sería del mundo?
¿Quién llamaría piedra al duro coágulo
de obstinación; río al río; y tarde
al silencio que baja de los montes?
(...)
y a pesar de todo esto; aunque tú seas
pasajera humedad, eco del polvo,
seres, y cosas, y hasta dios reclaman
identidad en ti ¡oh ardor precario!
Porque las cosas son, y simplemente
son para siempre, pero nunca existen
si tú no las contagias con tu vértigo

A partir de este poema, el peso existencial se traslada paulatinamente hacia la subjetividad. Se ha desvanecido la evidencia de la objetualidad del mundo. La conciencia rompe sus límites y se desborda de sí, se apodera del mundo y lo puebla de sí misma. El yo enunciador se abre a la sospecha de que explorar el mundo es en realidad explorar su propia percepción del mundo. Simultáneamente, la realidad va cargándose del contenido existencial del sujeto: las cosas pierden su objetualidad y se transforman en realidad vivida, en mundo habitado por las percepciones subjetivas. Las cosas solo revelan su sentido en tanto se refieren a la existencia humana.

El ser solo adviene al existir impulsado por el vértigo de lo humano. Hay una inversión en la relación entre el yo y el mundo, pues si en la lectura analógica el yo postula su continuidad y permanencia por la inserción en los ritmos circulares del tiempo cósmico, en esta nueva lectura es el mundo el que se «contagia» de la fugacidad y la finitud del yo. Entonces ¿qué trascendencia puede tener el mundo si su identidad se fundamenta apenas en esa «pasajera humedad, eco del polvo»?

Avanzar en este sentido supone también una progresiva reflexión sobre las palabras. ¿Qué es lo que realmente nombran las palabras? En los poemas anteriores, nombrar el mundo era simplemente nombrar su evidencia, su exterioridad. Las palabras eran transparentes, dejaban ver el más allá de ellas mismas: las cosas designadas. Pero si el mundo es configuración de la conciencia, entonces las palabras con que las nombramos ya no evidencian la exterioridad del mundo, sino la conciencia que percibe del mundo. Comienzan a ser palabras opacas, palabras espejo en el que la conciencia se mira a sí misma: «¿Quién proporcionaría la evidencia / de que la realidad solo es espejo / en el que nos reflejamos sin miramos?».

El título del poema -«Designio»- se refiere en principio al destino del hombre condenado a la extinción. Pero también podría tomarse en el sentido de «nominación», acto de designar.

En el fragmento citado: lo designado con el nombre «piedra» pierde su carácter de objeto y se transforma en pura percepción subjetiva: «duro coágulo de

obstinación». Pero adviértase que la percepción subjetiva no aparece como predicación, sino como sustantividad. El poeta dice que la entidad «silencio que baja de los montes» es lo que realmente existe bajo la denominación de «tarde»: «¿Quién llamaría tarde al silencio que baja de los montes?». «Duro coágulo de obstinación» no es una metáfora para designar la piedra, sino a la inversa. El nombre es una metáfora para nombrar la percepción subjetiva de las cosas.

Desde la concepción de la metáfora como sustitución, hay una inversión del proceso metafórico: en la formulación «la tarde es silencio que baja de los montes», tarde sería el tenor, el nombre *propio* del objeto tarde. En la fórmula de Jara, «tarde» es el vehículo, el *sustituto* de lo real.

Al mismo tiempo, en «Diseño» hay un cambio en la forma de autorepresentación del yo. En los poemas anteriores, el sujeto aparece como identidad compacta y sin fisuras. El yo poético de «Tránsito en la ceniza», es una entidad que permanece invariable frente al movimiento incesante de la naturaleza, que surge idéntico de su inmersión en los estratos profundos de la tierra; del mismo modo, la unidad e invariabilidad del yo enunciador de «Integración de la nube» es el presupuesto que le permite reconstruir los movimientos de integración y disolución de los seres, dado que puede observados desde su propia inmovilidad. En «Vida interior del árbol», el yo del enunciado, su «aciaga carne», se disuelve en la forma del árbol, pero el yo enunciador permanece intacto, asegurando el sentido del movimiento y la transubstanciación de los seres:

Bien comprendéis, amigos, que yo nunca
hablo de las escamas transitorias,
de lo que el ojo entrega a la instantánea
vacilación del ser en la apariencia.

Lo mismo ocurre en la estructura de las metamorfosis de «Balada de la hija»: la unidad y permanencia del yo enunciador garantiza la identidad y constancia del ser que se despliega en la pluralidad de los seres y en el devenir. En «Diseño», el yo poético por primera vez se desdobra y se distancia de sí mismo para observar se como otro:

Nada eres. Doy fe que nada significas
(...)
Sé que te llamas Jara, Efraín Jara;
que andas repletos de astros los bolsillos;
camisa y rostro tristes; como el ebrio
perdida el alma e intacto su peinado.
Aunque tú me reniegues te comprendo:
tu antiguo ardor conozco por la vida.

Desdoblamiento que provoca una primera fisura por la que se desliza una au-

to-representación irónica. Estos desplazamientos en la poética de Jara implican una mayor problematización de las relaciones entre la conciencia y el mundo, en la centralidad del sujeto, y, consecuentemente, una indagación más tensa y dilemática en el lenguaje y la escritura poética.

Fuera de ti no hay puerto

¿Hacia donde navega,
Ulises, tu trirremo
con sus remos de sangre y velas de delirio?

¿Vas al centro de tu alma?
¿Buscas amor? ¿Certeza?
El viento de ti nace y hacia ti te conduce.

Navegando, viviendo,
el puerto que te espera
es tu rostro perdido el día en que zarpaste.

El viaje de Ulises es, en el poema, una imagen de la progresión del poeta en busca de evidencias, desde la objetividad del mundo hacia el interior de su propia conciencia. ¿Dónde encontrar las certezas que constituyan el fundamento de sí mismo como sujeto? Metáfora de la existencia, («navegando, viviendo») el viaje ya no es una «incursión en la sal», ya no un descendimiento a los estratos geológicos de la tierra buscando la revelación del secreto del origen, ya no la mirada que pretende descubrir la lógica del cosmos en los movimientos de la materia, sino un adentramiento en las profundidades de la propia conciencia. En «Hombre y viento», el poema que precede a «Ulises y las sirenas», se pregunta:

¿Remeces, tú, los altos follajes de los árboles
o es que tiemblan mis venas?
(...)
¿Despliegas en el prado tus redes de arrebato
o es que se riega mi alma?
¿Quién va abriéndose paso entre sus mismas túnicas?
¿Tu entraña de cardúmenes?
¿O mi propia conciencia que avanza, como a tientas,
entre el mundo indolente?

Si en este poema aparece planteada la duda sobre la primacía del mundo o de la conciencia, «Ulises» se propone como una tentativa de respuesta: el mundo es fulguración de la conciencia. El Yo lírico del poema, constituido como contrapartida de ese tú-Ulises, es la imagen del hombre moderno en constante búsqueda de

fundamentos absolutos sobre el mundo, sobre sí mismo, sobre la conciencia, sobre el existir. Pero ahora, el campo asediado por las interrogaciones ya no es la naturaleza sino la propia subjetividad enunciativa. Este es el momento de la poesía de Efraín Jara en el que con mayor fuerza se multiplican las interrogaciones.

Fuera de ti no hay puerto.
 Tu viaje es un retorno.
 La espuma de la orilla solo en ti se prosterna.

Tú no miras, Ulises.
 Cuando miras, sorprendes
 tu soledad volviendo a su propia constancia.

Formas vanas, reflejos:
 olas, rocas, gaviotas.
 Mundo es lo que te sobra y escapa por tus ojos.

¡Pon cera en tus oídos!
 La sirenas te llaman.
 Fuera de ti no hay puerto, ni arena, ni evidencia.

El poema propone poner el mundo entre paréntesis, dudar sistemáticamente de la realidad, y tomar como punto de partida la incertidumbre y la negación para arribar, por ese camino, a algún absoluto indubitante.

La interrogación que abre, transmite su incertidumbre a todo el poema. El «yo sé bien» de los primeros poemas ha dado paso a la duda. El poeta nombra la realidad solo para negarla: rostro perdido, no hay puerto, Tú no miras, no hay muelles ni arena, ni evidencia, no son nubes. Las cosas nombradas carecen de consistencia: viento, espuma, nube. Los objetos que designan el mundo aparecen nombrados en estructuras gramaticales de carácter nominal, mostradas como puros fragmentos sin posibilidad de relación: «Formas vanas, reflejos: / rocas, olas, gaviotas»; «Fanales insidiosos / materia, sexo, tiempo». El mundo es residuo, excrecencia que se escapa en el gesto de aprehenderlo.

Fanales insidiosos
 -materia, sexo, tiempo-
 apresuran tu nave contra las escolleras.

El cuerpo mismo, nombrado como nave, carece de consistencia, reducido a «remos de sangre y velas de delirio», y sometido a las marcas de la precariedad y la temporalidad: «materia, sexo, tiempo».

En medio de la evanescencia del mundo, el yo se despliega en su existir, persiguiéndose a sí mismo, buscando la evidencia de su propio ser en la conciencia. No

hay ningún fundamento anterior, ser es llegar a ser, es un hacerse en la aventura de la existencia: «Navegando, viviendo/ el puerto que te espera! es tu rostro perdido el día en que zarpaste». En un poema de la misma época, hay otras interrogaciones que complementan ese ¿hacia dónde?: «Aquí solo hay la sangre sin para qué, ¿Hasta cuando?/ No cuenta. Importa el mientras tanto» (Poema)

Mar adentro, alma adentro,
la gran fosforescencia
de tu conciencia engendra la luz del universo

Cuando al mirar las nubes
veas que no son nubes,
sino tu alma que escapa, Ulises ¡suelta el ancla!...

El poema está estructurado en una serie de oposiciones que generan un espacio dividido en un exterior y un interior; fuera: la tentación insidiosa y falaz del mundo; dentro: la fosforescencia de la conciencia engendrando el universo. De este modo, mientras en un nivel el poema parecería afirmar la continuidad entre conciencia y mundo (« mundo es lo que te sobra y escapa por tus ojos» o «la fulguración de la conciencia engendra la luz del universo»), en este otro nivel la niega. Entre los dos hay un puerto -una puerta- que es la identidad del sujeto conformada en la existencia: «Navegando, viviendo / el puerto que te espera / es tu rostro perdido el día en que zarpaste.» La conciencia engendra el mundo, pero simultáneamente la conciencia es conciencia de la separación con el mundo.

El viaje es partida, separación, aislamiento. Como antes en las Galápagos, el yo poético se instala en la singular soledad que configura la conciencia del hombre moderno. En «Ulises» la existencia es un viaje de retorno, un viaje hacia dentro, para recuperar la identidad perdida.

Metáfora de la existencia, pero también metáfora del poema, el viaje, es el intento de reducir la totalidad del universo al contenido de la conciencia, de apropiarse de los residuos que escapan de la conciencia para reconstituir la unidad del yo. Por eso el mandato con el que se cierra el poema: «Cuando al mirar las nubes / veas que no son nubes, sino tu alma que se escapa, Ulises, ¡suelta el ancla!». Pasión radicalmente moderna por lo absoluto, por escapar a la precariedad del tiempo, por ser absolutamente y sin residuos. En «Nostalgia del presente» (1969), Jara escribe:

Si tuviésemos siempre conciencia del ahora,
fuéramos sin residuo,
igual que dioses:
inmóviles diamantes destellando perennes.

Identidad perdida, laberinto de espejos

Este segundo movimiento de *El mundo de las evidencias* está marcado por una tensión irresoluble entre el yo y el mundo, la «conciencia empeñada en oponerse al mundo que es su imagen» es la fuente de donde provienen las condiciones que marcan la existencia humana: la soledad, la certeza de la finitud y de la muerte, la estructura fragmentada de la propia subjetividad. En el centro de esas evidencias, la conciencia del tiempo es la certeza primera y fundamental que se desprende del enfrentamiento entre el sujeto y el mundo, y la que alimenta a todas las demás.

Saberse un ser sometido al tiempo, a su fluir lineal y sucesivo, y con él a la finitud y al acabamiento, induce al poeta a la búsqueda de un registro temporal distinto, en el que el yo subjetivo pueda ser uno con el universo y en el que la existencia individual se conjugue y se disuelva en la intemporalidad cósmica. En la poesía de Jara Idrovo hay una poética del tiempo -una lectura poética del tiempo- orientada a evadirse del flujo temporal, ya sea por remisión a un tiempo anterior -el tiempo cósmico de la naturaleza- sustraído a la sucesión lineal y al devenir (que es el intento de su poética de la analogía), o por la irrupción de instantes privilegiados de máxima intensificación vital que abren un acceso, aunque sea momentáneo, a la experiencia de la eternidad.

Las islas Galápagos configuran ese espacio mítico, puro estado de naturaleza, ajeno al tiempo sucesivo, incontaminado de historicidad: «en las islas, en forma primitivamente espontánea, el hombre antes que vivir en la naturaleza, vive la naturaleza (...) Por eso el tiempo se le aparece como algo exterior a él, nunca como ingrediente entitativo. Se trata, pues, de un tiempo externo y cíclico, del menos temporal de los tiempos».44

Con el regreso al continente sobreviene «la ruptura del cordón umbilical que [le] permitía latir al unísono con el mundo». La emergencia del tiempo conciential opuesto al tiempo cósmico de las islas- provoca la ruptura de la conjunción armónica de conciencia y universo: «tiempo que nos mina desde dentro y ratifica nuestra menesterosidad esencial. A partir de allí concebí el tiempo como una suerte de pecado original; como expiación de la conciencia por el extravío de su unidad con el mundo».45

La nostalgia por un tiempo irrecuperable, anterior a la ruptura del hombre con el mundo y consigo mismo, se refugia en otro espacio mítico: la infancia. En «Destellos de una infancia solitaria» Efraín Jara construye en la niñez un espacio de inocencia primigenia -semejante al estado de naturaleza de las Galápagos- en el

44. «Confidencias preliminares», p. 15.

45. *Ibidem.* p. 17.

que todavía no se ha producido el distanciamiento entre conciencia y mundo, y en donde aún es posible intentar una lectura del tiempo distinta a la evidencia de la sucesión irrepetible.

El yo de la enunciación poética de «Destellos» se configura a partir de una pérdida: extravío de la comunión con la realidad, disgregación de la propia subjetividad, disolución de una percepción unitaria de la temporalidad. La escisión del tiempo es también la escisión del yo:

La soledad, ahora, me hace dos efraínes.
Su hostilidad comprendo. ¡Sólo uno es verdadero!
El otro substituye al que jamás he sido.

Solo en el tiempo mítico de la infancia -representación de un tiempo anterior al tiempo concienical, tiempo circular de la naturaleza expresado en el paso de las estaciones, los días, los años, que no son sino repeticiones de lo mismo- el sujeto preserva su unidad esencial por identificación con lo que le rodea: si las cosas son siempre idénticas a sí mismas, el yo infantil, que es apenas una prolongación de las cosas, un puro estar-entre-las-cosas, es también siempre el mismo.

Era un cuando sin cuando. Era un espejo, en donde
jamás inscribió el relámpago su helecho fulminante.
Días, años, en la ascua del espacio infinito,
viendo volver el mismo colibrí a los rosales.
El mismo río, idéntico fragor de terciopelos
del viento, enardeciendo tejados y arboledas.
Un niño de ojos tristes eleva una cometa.
y siempre son los mismos: cometa, niño y cielo.

En esta estancia, hay un uso peculiar de los elementos lingüísticos portadores de las marcas temporales que, paradójicamente, refuerza el sentido de intemporalidad, la ausencia de transcurso y la sensación de inmovilidad. El pretérito imperfecto que abre la estancia, y que se reitera al comienzo del segundo hemistiquio, instala la imagen en algún momento de un pasado imposible de precisar. La predicación del verbo -un adverbio de tiempo: «cuando»- nombra la temporalidad solo para negarla: «un cuando sin cuando», en un vaciamiento radical de su contenido.

El tercer verso repite la disolución del sentido temporal que comportan los sustantivos (días, años); primero, porque su sentido de transcurso se reduce por la ausencia de determinación: la sucesión indefinida de días y años atrae más bien la idea de repetición incesante que la noción del devenir. Y luego, en lo que sigue del verso, por su aprisionamiento en una categoría intemporal: el espacio; la infinitud del espacio como soporte de la temporalidad pone en primer plano la continuidad y permanencia, difuminando las marcas de cambio y movimiento.

En el cuarto verso, la forma perifrástica del verbo con un gerundio y un infinitivo («viendo volver») instauran un presente continuo que anula el sentido temporal del verbo: la persistencia indefinida de la acción verbal detiene el tiempo e inmoviliza la imagen. Se produce así un reforzamiento mutuo entre la carga semántica de las palabras («volver», «el mismo») y el significado producido por las formas sintácticas: el constante volver-de-lo-mismo descarga al tiempo de su naturaleza móvil y cambiante.

Los versos cinco y seis repiten la representación estática del mundo y del tiempo: el poeta nombra los objetos del mundo que contienen precisamente la representación del tiempo y el movimiento (río, viento) solo para inmovilizar su presencia: el río, el viento, imágenes del perpetuo fluir, de lo que se va y no vuelve, son siempre el «mismo río», «idéntico fragor de terciopelos / del viento»; el viento -en otros poemas encarnación del puro movimiento sin materia- es nombrado como objeto dotado de consistencia y textura (terciopelos) en un verso donde el encajamiento atenúa el movimiento rítmico del verso y continúa en el siguiente. Y en seguida, otra vez, el gerundio «enardeciendo» prolonga la duración del verbo en un presente que no acaba de transcurrir.

Hasta este momento, no hay un solo verbo conjugado en un modo personal, no hay tampoco sujeto. La estructura gramatical muestra la forma de representación del mundo como unidad indiferenciada entre mundo y conciencia. Las cosas imponen el peso de su presencia, el yo es una ausencia, un vacío, apenas una mirada que, identificada con el mundo, registra su presencia absoluta. En los dos versos finales, el presente verbal («eleva») no consigue introducir la dimensión temporal ni el movimiento; con la fijeza de una imagen detenida para siempre en la memoria, sin antes ni después, el niño y la cometa permanecen estáticos e indiferenciados: «y siempre son los mismos -y siempre-son-lo-mismo- niño, cometa y cielo».

Tiempo sin tiempo, en la infancia cada ser mantiene su identidad esencial más allá de la pluralidad de su existir.⁴⁶ Tiempo anterior a la culpa y a la emergencia del yo, el poeta se ve a sí mismo fusionado en una continuidad sustancial con la realidad:

Entonces no existían la mirada ni el pájaro:
la paloma era el ojo que al alma regresaba.
(...)
Igual que para el pez, absorto tras el vidrio
frío de la redoma, no había dentro o fuera

El afloramiento de la subjetividad representa irremediabilmente un encon-

46. Reléanse los fragmentos citados de «La religión, una aventura metafísica del hombre»: en la infancia, tal como en la edad arcaica, «el hombre está sumergido en el mundo circundante, fusionado con él, formando un solo bloque indiferenciado».

do antagonismo entre el yo y el mundo, pero también una escisión y un antagonismo en la identidad del sujeto: entre el yo del presente -personal, subjetivo- y el yo infantil indiferenciado del mundo hay una brecha imposible de salvar. «Mi imagen se adelanta y no la reconozco». «La soledad, ahora, me hace dos efraínes. / Su hostilidad comprendo. ¡Solo uno es verdadero! / El otro sustituye al que jamás he sido.» «¿Soy yo quien allí sueña que he de soñar todo esto?» En la poética de Jara se ha producido ese «momento intempestivo y luminoso» de ruptura de la conjunción armónica entre yo y mundo, anunciado en su tesis «La religión, una aventura metafísica del hombre».

La escritura de la memoria

A lo largo de las 8 estrofas que componen el poema, el yo del enunciado intenta restituir la identidad perdida con los fragmentos de la memoria; el yo de la enunciación muestra que esa es una lectura imposible. El tiempo mítico de la infancia, de la unidad del yo y de su armonía con el mundo, es una escritura manchada, ilegible: «alguien riega tinta y mancha los cuadernos», un espejo quebrado que solo devuelve dispersas imágenes destrozadas.

¿Cuándo advertí que el mundo estaba al otro lado?
¿Cuándo noté que el árbol no me necesitaba?
¿Cuándo supe que mi ansia no hace brotar la hierba?

El poema se propone como el diálogo marcado por la imposibilidad entre dos tiempos, el presente -tiempo de la dispersión provocada por la conciencia del devenir-, y un pasado irrecuperable, cerrado sobre sí mismo, al que el poeta interroga una y otra vez empeñado en restablecer la continuidad que devolvería al yo su unidad.

¿Dónde guardas el rostro que nunca he conocido y
del que solo quedan sus círculos de música?
(...)
¿En dónde confundiste, infancia, mis facciones,
el ser que nunca he sido y me remuerde siempre?
(...)
Pero mi rostro infancia (...)
aquel que vacilaba al fondo de las charcas
(...) antes de que un cuchillo
de soledad separe mi corazón del mundo
¿en qué pliegue insondable de la sangre me llora?

Pero en el asedio al pasado, el poeta solo encuentra residuos de memoria,

imágenes inconexas que le devuelven constantemente a su condición esencialmente fragmentaria y dispersa.

Veo a mi madre erguida al borde de mi alma,
 como álamo, temblando. Unas monjas recuerdo:
 como amapolas secas, surgen entre la niebla...
 El sol brilla en los sauces. Columbro una carreta
 cargada de hojarasca (...)
 (...)
 Con un muñón de estrella golpeo en el pasado. Me
 responde un camino de flores amarillas,
 un zumbido de moscas, un aroma de bueyes.
 Hay una casa lóbrega y un hombre solitario
 (...)
 Un callejón recuerdo, con sombra y madre selvas.
 Apoyado en el puente miro las golondrinas.
 El agua, entre las piedras, daba traspíes de espuma.
 Nubes y gavilanes duermen tras las colinas

El pasado que aparece en la memoria como una multiplicidad de imágenes sin continuidad, ratifica la evidencia de la textura discontinua y fragmentaria de la conciencia. La imposibilidad de reconstituir la unidad del yo proviene de su naturaleza temporal. La existencia sometida al flujo del tiempo, a la sucesión irrepetible de los momentos, a lo que se va y no vuelve, no puede ser sino fragmentaria. La ilusión de continuidad tentada por la memoria se disuelve apenas intenta recuperar el pasado en el presente; entre los dos hay un hiato que la memoria no puede resquebrajar y que la escisión de la conciencia confirma como una evidencia incontestable.

Hago memoria. Caigo al fondo del olvido.
 ¿Soy yo quien allí sueña que he de soñar todo esto?

Identidad perdida, laberinto de espejos
 donde mi faz su lámpara sin cesar repetía.
 (...)
 Hoy en la duración contienden sangre y mundo.
 Ahora instala el rayo su imperio fugitivo.
 Todo se va y no vuelve. Nada es ya, todo fluye;

La disgregación del yo se produce por la conciencia de estar constituido a partir de una discontinuidad temporal fundamental entre el ayer y el hoy, discontinuidad provocada por la emergencia de un tiempo subjetivo, un tiempo separado del tiempo cósmico. Los poemas de la última parte de *El mundo de las evidencias* configuran sobre la convicción de que no hay duración, puesto que el tiempo es sucesión de instantes discontinuos.

Del antes yo sorprendo
su rumor que a mí avanza;
retengo del después su desvanecimiento.
Pero en el intervalo de pasado y futuro
¿qué alígera escritura de meteoro?
¿Qué hay de este viaje a lomos del relámpago
que llamamos ahora?

(« Nostalgia del presente»)

Hoy es ayer,
y ahora
la deshora.
Si la duración fuera tal
y no polvareda de caballos;
(« Desencanto»)

La caída, la culpa, la expulsión del paraíso -estado de naturaleza, las Galápagos, la infancia- desencadenan la emergencia de la subjetividad en una progresiva sustracción del mundo, en el reconocimiento de la otredad esencial que los separa, y allí reside el fundamento de la existencia marcada en la propia limitación y finitud. La situación dramática de la existencia brota de la autoconciencia, que no puede ser sino separación radical: tiempo discontinuo, separación del mundo, disgregación del yo desparramado en instantes sin continuidad, divorciado del mundo, aislado en su propia, fugaz, limitada condición existencia!.

La *caída en el tiempo*, que en el relato de «Confidencias preliminares» se produce con el retorno al continente, ha acontecido también en su poética. La soledad marca los dos tiempos: el del ayer y el del hoy. La soledad del presente, que es también soledad del yo con respecto a sí mismo, y discordia con el mundo, reaparece constantemente en los poemas posteriores: «¿Se trata de dos rostros? / ¿O un rostro y un espejo?» escribe en «Nostalgia del presente»; y en «Amarga condición»:

Crees fijar la espléndida
diadema de los astros
y ya es otro quien se obstina en la imagen:
el que, si es, no es el mismo,
el que al brillar se extingue
para recomenzarse...

Este gesto irónico es el inicio de una representación escindida del yo que aparecerá después en «El almuerzo del solitario», y será una de las claves poéticas de «Añoranza y acto de amor». En este segundo momento se multiplican las interrogaciones como trasunto de la perplejidad de la conciencia incapaz de reducir a unidad los fragmentos del tiempo, del mundo y del yo:

Cuando miro, me veo.
Doy un paso
 y ya es huella
¿Para mí qué es más real?
¿La huella?
 ¿El nuevo paso?

El tiempo discontinuo y los intentos de aprehenderlo en la escritura será uno de los temas centrales en la poética y la retórica de la segunda etapa, cuyo epígrafe bien podría quedar prefigurado en este par de versos de «Curriculum vitae»:

Se oye en las altas bóvedas del poema forcejear al
tiempo hechizado por los vocablos...

CAPÍTULO II

La (in) trascendencia de lo cotidiano

Con «Añoranza y acto de amor» [1971] Y «El almuerzo del solitario» [1974], se abre el segundo ciclo de la poética de Efraín Jara. Hay dos elementos que provocan la ruptura con su escritura anterior: el primero es el reencuentro con su propia cotidianidad, que había sido minuciosamente borrada por esa *subjetividad literaria* de la que hablábamos al comienzo de este trabajo, y que hacía del centro de su escritura un ejercicio retórico; el segundo consiste en una nueva conciencia del lenguaje que le lleva tanto a liberar los mecanismos productivos de la lengua en sus estructuras generadoras, como a una nueva forma de relacionarse con las palabras. Ambos rasgos son perfectamente congruentes, se iluminan y alimentan mutuamente, pues el cambio de perspectiva operado por la experiencia de lo cotidiano quiebra la ilusión de una lengua estrictamente *poética*, conduce a la irreverencia, a la desacralización de los lenguajes elevados y prestigiosos, y exige la exploración de otros repertorios: las inflexiones prosaicas, los giros del habla común, sus tonalidades, sus cadencias, aun cuando esa exploración adopte a veces la forma de la parodia.

I. REBELDIA Y MEZQUINDAD DEL IDIOMA

Los versos que cierran «Balada de la hija y las profundas evidencias» clausuran también una poética del esplendor cósmico, de su tiempo circular en el que es todavía posible la trascendencia del yo y su perduración por las perpetuas metamorfosis del ser en los seres:

todo converge en ti y, acrecentado,
en tierra, en cielo, en aire, en mar, en fuego,
reposa en ti, salvado para siempre...

«Balada de la hija» es la celebración del idilio, comunión total con la otredad del mundo («todo converge y reposa»), continuidad indisoluble de los tiempos en la duración, en la acumulación temporal que comporta el ritmo universal de las metamorfosis («*todo se acrecienta y reposa salvado para siempre*»).

Los últimos poemas de *El mundo de las evidencias* desatan uno a uno los nudos con que Jara había entretejido su lectura poética de la armonía cósmica. En poemas poblados de interrogaciones, Jara se preguntaba una y otra vez: ¿Identidad entre conciencia y mundo, o solo la perpetua persecución del mundo por la conciencia para poblarlo de sentidos? ¿Identidad entre conciencia y mundo o tentativa desesperada de reducir a unidad lo que es fragmentación, dispersión, ruptura? Después de la «Balada», se desvanece en la poética de Jara la tentativa de restituir el tiempo cíclico de los eternos retornos y, cada vez con más intensidad, se le revela el tiempo sucesivo y fragmentado como única evidencia incontestable.

«Añoranza y acto de amor», y «El almuerzo del solitario», proponen la cuestión de la trascendencia, ya no desde las metamorfosis del ser en el tiempo de los retornos eternos, sino desde la cotidianidad. En el primero, por la pasión erótica que puede, en un instante de fulguración desprendido de la continuidad banal de los días, provocar la experiencia del vaciamiento de la conciencia, la disolución de los signos de la individuación (el cuerpo, los pronombres, la palabra) y acompañar los movimientos de los cuerpos al ritmo universal de las constelaciones. En el segundo poema, la aceptación radical de la finitud y la limitación conducen a un juego de tensiones entre la aspiración a la trascendencia y su imposibilidad, juego de tensiones que discurre por una tentativa de exaltación de los «dones frugales» de la existencia.

En ambos poemas, la escritura poética encuentra un punto de fuga en la ruptura de los modelos tradicionales de versificación y en la apertura hacia palabras, locuciones, ritmos y modulaciones que ya no provienen de la lengua literaria; puntos de fuga que reubican la relación del poeta con el lenguaje.

Con el abandono de la versificación tradicional, la escritura poética deja de sustentarse fundamentalmente en los ritmos silábicos y acentuales. El ritmo ya no se sostiene privilegiadamente en el estrato de los sonidos sino que acompaña a los movimientos de despliegue del pensamiento; la progresión sin táctica se acompaña a la progresión del pensamiento de tal modo que las líneas versales se recortan para contener una parte de la estructura sintáctica (el sujeto, un complemento) y sus segmentos se escalonan en el espacio de la página, generando un cierto ritmo visual en consonancia con los movimientos de avance, interrupción, dislocación del pensamiento.

El poeta ya no controla totalmente su lenguaje en atención a un sentido constituido de antemano, sino que tienta liberar los mecanismos de productividad del lenguaje para dejar fluir un sentido que se configura en y por el despliegue del poema. Esto supone erigir en sistema de trabajo la convicción de que el lenguaje escapa a los controles de la escritura, pues en ella se filtran elementos inconscientes del escritor, por una parte, y por otra, adherencias de sentido no previstas por el poeta que provienen del lenguaje mismo. La escritura poética se desarrolla entre esos ex

cesos y carencias, sabiendo que la complejidad del trabajo poético consiste en «aceptar el desafío de la rebeldía y la mezquindad del idioma».¹

En una entrevista Jara suscribe «la eterna queja del escritor» y afirma que aquello que concibe el poeta «escapa siempre a lo que escribe, o sea que no puede actualizar todo en el lenguaje. Hay una insuficiencia del lenguaje que hace que lo concebido no pueda nunca calzar con lo escrito»; por eso, «el poeta debe ser un buen chalán. El chalán sabe cuando debe soltar la rienda de la cabalgadura y cuando debe apretarla: el poeta tiene que saber cuando debe ser inconsciente y cuando debe ser absolutamente consciente».²

Suprimir la puntuación, fragmentar el texto y disponerlo visualmente en la página, crear espacios desarticulados de la continuidad lineal del poema con recursos como el uso de paréntesis y otros juegos tipográficos, es acentuar el carácter de los poemas como *escritura*, y presentarlos en una simultaneidad de planos que rebasan su despliegue lineal y temporal.

Por la misma época de escritura de estos dos poemas, Efraín Jara se abre a una experimentación formal muy libre, plasmada en poemas como «Rastro de palabras» [1975] y «Declaración de amor» [1974], y sobre todo en la serie de variaciones fónicas publicadas parcialmente bajo el título de «Oposiciones y contrastes» [1976]; en estos poemas, la escritura de Jara se mueve ya en los límites del sentido. Con respecto a esta última etapa, Jara dice que es todavía «experimento» y todavía no «experiencia»: «el experimento es un *ante* y un *anti*, pues todavía no es creación propiamente poética sino solo su búsqueda, y en cierto sentido es su negación. Cuando el experimento se hace experiencia, oficio, entonces ya es hallazgo, y ya no es visible».³

2. EROTISMO Y LENGUAJE: «AÑORANZA Y ACTO DE AMOR»

Todo es aniquilación incesante

Los versos iniciales de «Añoranza y acto de amor» son una exacta contrapartida de los que cierran la «Balada»:

¡Todo es aniquilación incesante,
resentimiento agresivo entre el alma y el mundo,
eres y no serás, porque no hay salida de las profundas
galerías de la materia!

1. Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969, p. 38.

2. Cecilia Velasco y Margarita Laso, «La soledad fértil», op. cit., pp. 70-71.

3. Entrevista con María Augusta Vintimilla, junio de 1995.

Braceamos desesperadamente
 contra el ímpetu corrosivo de los minutos;
 negamos que la poderosa indolencia de la naturaleza
 no es sino la huella indescifrable
 del frenesí expansivo de la conciencia.

«Añoranza y acto de amor» replantea radicalmente la lectura analógica del mundo postulada por la «Balada». Ambos poemas tienen un carácter asertivo, o afirmación de una evidencia, que se muestra tanto en los últimos versos citados de «Balada», como en los primeros de «Añoranza», y que se expresa en ese «todo conjuntivo y sintético. Pero la evidencia expresada en el primero («Todo converge en ti... y reposa salvado para siempre») se ha transformado en su contraria («Todo es aniquilación incesante»). Impetu corrosivo de la sucesión, entre el yo y el mundo hay un abismo infranqueable: (todo es) «resentimiento agresivo entre la conciencia y el mundo»; el mundo no es un texto legible sino apenas «huella indescifrable».

Ya desde el título, la situación enunciativa de «Añoranza y acto de amor», el lugar desde el que habla el sujeto poético es el de la pérdida, la separación, la ausencia. Añoranza: memoria dolorida de lo que ya no está; en el poema, ausencia de la amada, pero también pérdida de la conjunción armónica entre el sujeto y el mundo. Y al mismo tiempo, «acto de amor», relación amorosa con la amada, pero también relación erótica con las palabras que pueden convocar la presencia plena de los cuerpos.

Guillermo Sucre se refiere a la «sensibilidad rebelde» del modernismo hispanoamericano que «introdujo en nuestra poesía algo que parecía vedado hasta entonces: el sentido del deseo, el placer del cuerpo, una retórica y una erótica»; y concluye «¿Qué acto del lenguaje, como escritura al menos, no nace de una pasión de Eros?».⁴

Se ha dicho que el erotismo tiene su origen en la misma pasión que hace nacer al lenguaje. Es decir, el impulso por adueñarse del mundo a través de las palabras es la misma pasión por poseer al otro mediante el placer erótico. Si el erotismo es una poética del cuerpo, la poesía es una erótica de la palabra. Y ambos, una aventura guiada por la pasión y el deseo. «Añoranza y acto de amor» es una tentativa de rescatar por el erotismo -erotismo de la carne y erotismo de la palabra- la presencia plena del mundo redimiéndolo de su pérdida de sentido en la banalidad de su existir cotidiano; presencia plena que no puede ser sino instante, un aquí y ahora suspendido en la sucesión temporal mediante la palabra poética.

4. Guillenno Sucre, «Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje», *El guacamayo y la serpiente*, No. 20, Cuenca, Casa de la Cultura, 1982, pp. 50-51.

Discontinuidad del tiempo / discontinuidad de la escritura

«Añoranza y acto de amor» se estructura en cinco estancias con un número irregular de versos libres en los que no es posible establecer patrones métricos predominantes; en este punto se evidencia ya una primera ruptura con la retórica de *El mundo de las evidencias* por el abandono de las formas clásicas de versificación, y la adopción de una gran libertad para construir el ritmo del poema. A partir de este momento, el ritmo de los poemas ya no se fundamenta predominantemente en el estrato de los sonidos, en la combinación de sílabas y acentos, en la musicalidad de las palabras; ahora los movimientos rítmicos se despliegan sobre todo en la secuencia de las palabras y las frases, estableciendo variaciones y contrapuntos perceptibles en la arquitectura global del poema, movimientos rítmicos que son, en buena medida, responsables de la configuración del sentido.⁵

En «Añoranza», cada una de sus cinco estancias repite -como variaciones de un mismo tema, a la manera de la composición musical- una secuencia rítmica similar: movimientos iniciales lentos y pausados, con versos largos que sostienen una modulación meditativa, a veces sentenciosa; un segundo tiempo de intensificación rítmica, acelerada por la ausencia de puntuación y por la sucesión de secuencias nominales encadenadas cuyos elementos de enlace lógico han sido suprimidos; finalmente, un tercer movimiento de remanso en el que se retorna la construcción oracional en tomo al verbo.

Sin el constreñimiento de una «forma» prefijada, la irregularidad métrica permite que los ritmos versales se aproximen a veces a los de la prosa, que expresen las cadencias del habla, se sujeten a los cambios de tono y, en general, a las tensiones rítmicas del curso del pensamiento: sus intuiciones repentinas, asociaciones distantes, sus interrupciones abruptas. A esta libertad métrica se suma la segmentación de las líneas versales y su disposición escalonada en el espacio de la página para crear una forma de ritmo visual, que se acompasa con las fracturas y continuidades rítmicas del pensamiento y de la entonación.

En buena parte de la poesía moderna, la visualidad de los signos, su disposición gráfica en el espacio en blanco de la página, juega un papel importante en la producción del sentido. En muchos poemas, la disposición de las líneas, su organización en columnas, los juegos tipográficos, los paréntesis, son formas gráficas de instaurar una *espacialidad* de la escritura, el despliegue simultáneo de varios movi-

5. I. A. Richards criticaba, por excesivamente reductora, la lectura que restringe los aspectos rítmicos del poema a solo uno de sus estratos -el de los sonidos- e insiste en encontrar también el ritmo con que se despliegan y configuran los sentidos en el conjunto del poema. «Es un ritmo de la actividad mental con la que aprehendemos no solo el sonido de las palabras sino también su sentido, su sentimiento, su tono», *Lectura y Crítica*. Barcelona, Seix Barral, 1967 [1929], pp. 228 Y ss.

Mundo y conciencia

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

El paréntesis es discontinuidad, suspensión momentánea de la sucesión; pero es también confinamiento en el interior de unos límites, en un espacio escindido con su propia legitimidad interna. Afuera, la escritura avanza en el tiempo sucesivo de los «antes» y los «después»; las frases se articulan mediante conexiones lógicas entre sujeto y predicado, respetando las marcas gráficas de puntuación. Veamos, por ejemplo, algunos versos colocados fuera de los paréntesis: «Volvía de golpearme el corazón con las certezas / cuando me vine a dar de alma y genitales contra tu cuerpo / que es el sentido del sentido» (estancia III; «La intemperie fue mi patria, / me alimentaron las espinas de la desesperación, / hice del riesgo la flecha de mi destino» (estancia IV); «y como ninguna ave cantaba en mis follajes, / armé tienda a la sombra de mi esqueleto / en espera de los antiguos días de deslumbramiento». «Me faltas tú, / Y soy como una campana enterrada» (estancia I). Los verbos introducen claramente las distinciones temporales en la sucesión del antes y el después.

Una diferencia entre los espacios configurados por el paréntesis consiste en el diferente tratamiento de los mecanismos de la lengua: dentro de los paréntesis, la estructura lógica del lenguaje se violenta: hay un claro predominio de construcciones nominales marcadas por la ausencia de verbos conjugados en un modo personal. Los verbos son las palabras que comportan la noción de tiempo en la estructura gramatical y su ausencia, anula -o por lo menos disminuye- esa dimensión temporal; en las secuencias versales entre paréntesis, el predominio absoluto de los sustantivos (especialmente en las cuatro primeras estancias) sustraen a lo nombrado-el cuerpo, la camalidad- del fluir temporal; la adjetivación -caudalosa y sensorial en la primera poesía de Jara- cede el paso a una modificación mediante sustantivos (a veces en aposición o más frecuentemente introducidos por una preposición); así, la palabra se presenta en su desnudez nominal, como pura presencia instantánea. Además, al no existir verbos, no existe tampoco la división entre un sujeto y una predicación: las palabras se despliegan como un solo bloque donde predicación y subjetividad se confunden.

(era la brasa de exterminio del beso
el rugido de piedras en los desfiladeros del instinto
el sonido demente del hormiguero pisoteado
lava de medusas de la excitación
cauteloso y temible avance de la anaconda
la tensión insostenible del mástil en el huracán
falo filo de fuego
pene pino de fuego
el minuto terrible en que se concentra

toda la locura de los manicomios
para el salto al infinito
(...)

Adentro de los paréntesis, expansión interna y adensamiento de un instante discontinuo, sin antes ni después, tiempo puesto entre paréntesis; en este espacio, lenguaje ya no es designación, instrumento que comunica, sino celebración y ritual. Se rompe la estructura lógica del lenguaje; la escritura se resuelve en construcción nominales sin marcas formales que establezcan relaciones entre los sucesivos segmentos. Los significados se levantan sobre la linealidad del lenguaje, como estructuras de sentido perfectamente autónomas que se sostienen sobre sí mismas. No hay puntuación, no hay verbos, no hay sujeto, no hay temporalidad. Así, por ejemplo, la sucesión de imágenes que celebran la desnudez del cuerpo de la amada en la primera estancia:

(amasada con relámpagos y piedras preciosas tu desnudez
desnudez de espejo suspendido en el vacío
veta de pórvido alucinada por la luna
desnudez mudéz de centella prisionera en un bloque de hielo
tozudez reverberante de la espada o el pensamiento
(...)
indómito tizón de estrella
lecho de hogueras del crepúsculo
resplandor de hacha en el sueño del bosque (...)

La discontinuidad entre los dos espacios se expresa también en discontinuidad sintáctica. Los versos entre paréntesis irrumpen como si retornaran un discurso no pronunciado pero que fluye constantemente; la ausencia de mayúsculas iniciales -en contraste con su uso en los espacios exteriores a los paréntesis- confieren una fluidez ininterrumpida: en la estancia II:

(era la brasa de exterminio del beso
el rugido de las piedras en los desfiladeros del instinto

La estancia V se inicia con una conjunción adversativa que no se liga con ninguna oración anterior:

(pero el rayo agazapado en las sienas
pero tu vulva tapizada de flores y llamas

El sentido restrictivo introducido por la adversativa invalida de golpe todo lo que queda fuera del paréntesis, no solamente de esa estancia sino de todas las anteriores. La intensificación del instante que se yergue sobre la horizontalidad del

tiempo, anula el tiempo banal y cotidiano «de los supermercados y los pagarés vendidos» .

En «Confidencias preliminares » Jara había escrito: Al volver de las Galápagos, «sobrevino la ruptura del cordón umbilical que me permitía latir al unísono con el mundo » (...) «A partir de entonces concebí el tiempo como una suerte de pecado original; como expiación de la conciencia por el extravío de su unidad con el mundo». No es posible evadirse del tiempo lineal donde «Todo es aniquilación incesante », pero experiencias radicales como la poesía, la pasión amorosa, la fiesta, el juego, muestran la experiencia de un instante sin duración ni continuidad que escapa a la corriente temporal. Sin embargo, ese instante rescatado de la continuidad se precipita una y otra vez en el siguiente, y en el momento crítico de la caída, el ser humano se revela como conciencia y desde esa conciencia sabe que está condenado al tiempo sucesivo; pero sabe también que es posible trascender esa condena, no ya desde el pensamiento crítico, sino desde la memoria del cuerpo: «detener su flujo exterminador en la lucidez del instante (...) que permanece como sentimiento de duración, rescatado de su propia vertiginosidad ». «En esos instantes de privilegio vuelven a coincidir conciencia y mundo; y la plenitud obtenida en cada una de esas pulsaciones raudas, confiere sentido definitivo a la vida y a la obra en que lleguemos a detenerlas y cristalizarlas ».6

Así, la forma de abolir la temporalidad histórica, lineal, sucesiva, es la afirmación exaltada del instante. La poética del instante no encuentra sustento en el pensamiento racional, sino en la afirmación de la carnalidad, en la presencia del cuerpo. El cuerpo como carne es también encarnación del presente.

Sacralidad del eros

A lo largo de las cinco estancias, los espacios entre paréntesis están consagrados a la celebración del sexo. El erotismo desplegado en «Añoranza » contiene una ambivalencia: si por una parte es fuerza primordial, oscura, subterránea, que brota de las esferas más profundas del instinto, por otro lado es la fuerza luminosa del conocimiento, la reafirmación de lo específicamente humano. En el breve espacio de un verso, el oxímoron expresa condensadamente esta ambivalencia: «Entre-lazados con delicada ferocidad / hicimos el amor ».

En el primer sentido, el sexo es la fuerza oscura y poderosa de las pulsiones primigenias: el sexo es «el rugido de las piedras en los desfiladeros del instinto / el sonido demente del hormiguero pisoteado / lava de medusas de la excitación / cauteloso y temible avance de la anaconda».

En el segundo sentido, los versos citados más arriba cantan la desnudez de la amada mediante imágenes de luz (centella, tizón de estrella, resplandor de hacha,

6. «Confidencias preliminares», op. cit.

reverberación de la espada o el pensamiento) y la luz se asocia con el entendimiento, el pensamiento, el saber. En otros versos la formulación es todavía más explícita: «tu cuerpo, que es el sentido del sentido»; «en la corriente vertiginosa de tu desnudez / comprendí la dialéctica del tiempo». «Solo en ti ¡vida mía! / ¡ingrata mía! / sangre y mundo confunden su terquedad en melodía». En la estancia citada, el momento de máxima intensidad erótica -«la explosión infinita y dolorosamente púrpura del espasmo»- provoca también el momento de máxima iluminación y lucidez: «la fugacidad es la única forma de perpetuidad».

La sexualidad es una experiencia reveladora, con cierta proximidad a la experiencia mística: vaciamiento del yo individual, acceso pleno a la otredad: en la unión erótica, se produce una disolución de los signos de la individuación y la identidad;⁷ vacío de la conciencia, fusión de los cuerpos, desvanecimiento de los pronombres, pérdida de sentido de las palabras en gemido.

el minuto terrible en que se concentra
toda la locura de los manicomios
para el salto al infinito
alguien solloza

¿tú o yo?

mi tu gemido nuestro)

Ambivalencia significa punto de confluencia y resolución de los contrarios, pues por el erotismo -como antes por el ritmo- se restituye la unidad perdida: «En tus laberintos de avidez y fuego / se resuelven las contradicciones». Los movimientos rítmicos del sexo permiten acompasar los cuerpos al ritmo del cosmos: «indocamos la fulguración de diamantes del éxtasis, / la plenitud y el ritmo de la rotación de los planetas»; el sexo es la apertura hacia la plenitud, aunque esa plenitud no es sino la del instante; «sexoacceso» escribe Jara en la estancia III, es decir, sexo puerta, sexo «grieta de la eternidad o cicatriz del rayo»: en este último verso aparecen eternidad e instante equiparados.

Hacer del ritmo de la carne el ritmo del universo, y a la vez el ritmo del lenguaje, es postular el erotismo como visión del mundo, y es también hacer de la poesía puro goce del lenguaje. Como dice Guillermo Sucre, hacer de la erótica una retórica y, «con el goce del lenguaje, no empieza simultáneamente la conciencia sobre el lenguaje?»⁸

7. Esta, que es una constante en la poesía de Jara, se expresa de diversas maneras a lo largo de su poesía. En *In memoriam* escribe: «...en el amor / uno más uno no son dos sino ninguno».

8. Guillermo Sucre, op. cit., p. 53.

La escritura del silencio

En «Añoranza y acto de amor » hay una intuición instantánea del mundo como totalidad que no puede expresarse en el orden lineal, sucesivo, temporal de las palabras. Una de los fundamentos de la poesía moderna es la experiencia de que mundo y lenguaje son dos órdenes heterogéneos e irreductibles. Las palabras no pueden contener la vastedad de nuestra experiencia del mundo, pero también las palabras tienen una carga de significación que la escritura no puede controlar totalmente. Las palabras siempre dirán a la vez más y menos de lo que el poeta pretende.

¿Qué hacer con las palabras indóciles del lenguaje que hablamos, fragüentos dispersos que jamás podrán decir el mundo, sino apenas nombrar su fragmentación? La escritura poética se aventura en el intento de explorar las fronteras de las palabras, en descoyuntarlas, abrir sus entrañas para encontrar su anverso y su reverso, para descubrir sus interiores secretos. Si las palabras se resisten al decir, el poeta tiene como recurso seducirlas, quebrarlas, irrespetarlas, someterlas por la fuerza; o en última instancia reducir las al silencio. En «Rastro de palabras », poema escrito en 1975, Jara escribe:

Si labras las palabras
 si tratas
 con trapos
 con tripas
 con tropos
 si a la ostentación soberbia del collar renuncias
 para extasiarte en el prodigio de la gema
 (...)
 di amante
 dimanante
 del diamante
 di durar
 y oirás mudar
 oirverás sudar
 la conciencia en el epicentro de la
 nada (...)
 hasta pisoteadas brotan pájarosastros
 aportan sollozosrastros
 abortan constelaciones y relámpagos.

En «Añoranza » Jara tienta descoyuntar las unidades lógicas del lenguaje para despertar sentidos imprevistos, para buscar «el sentido en el extravío del sentido», como propone en el mismo poema citado. En esta aventura de extraer sentidos

que preguntarse por el lenguaje es simultáneamente preguntarse por el mundo, por la historia, por las relaciones con los otros. En «El arco y la lira», Paz escribe: «la historia del hombre podría reducirse a la historia de las relaciones entre las palabras y el pensamiento».⁹

A partir de «Añoranza», la poesía de Efraín Jara se transforma en una indagación crítica en el lenguaje y con el lenguaje.

En el discurso de inauguración del Tercer Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana, «En busca de nuestra identidad literaria»,¹⁰ Jara se refiere al abismo que desde la Colonia interrumpe el contacto entre la lengua escrita y las hablas regionales y populares, y la absoluta hegemonía de la primera en la escritura literaria. Incómodo por usar una lengua «prestada» el escritor hispanoamericano extrema su casticismo por el temor de estropear un instrumento que no logra sentirlo propio. Para los hispanoamericanos «la lengua ha implicado un conflicto y un problema» «no la soltura y espontaneidad del hábito [como para el hablante peninsular] sino la artificiosidad de la máscara».

La negación del tajante deslinde de los géneros literarios, la desaparición de las diferencias entre prosa y verso, la liquidación de las formas orgánicas de la estrofa, la instauración del versolibrismo, el trasiego de la lengua coloquial de labios del pueblo al espacio literario, no son en Hispanoamérica sino manifestaciones de la dependencia [lingüística] y de la apatencia de libertad expresiva, iniciada con el modernismo y radicalizada con la vanguardia.¹¹

El desplazamiento que se opera en la poética de Jara desde «Añoranza» se fundamenta ante todo en una nueva posición frente a la lengua, es decir en lo que Deleuze llama una reterritorialización del lenguaje: una nueva forma de asumir las relaciones entre el sujeto de la enunciación y la lengua. En *El mundo de las evidencias* su lengua es sobre todo la «lengua de la cultura», un ejercicio retórico fundado en las posibilidades del decir creadas por la tradición literaria: las palabras, los acentos, los ritmos, las entonaciones, no menos que las imágenes. En «Añoranza», junto con el abandono de las formas retóricas de la tradición, particularmente con la adopción del verso libre, se produce un punto de fuga en el uso del lenguaje: la incorporación de vocablos, giros y tonalidades que ya no provienen de la lengua literaria sino de la lengua coloquial:

meto la mano entre tus piernas
y como por control remoto se te cierran los párpados

9. *El arco y la lira*, México, Siglo XXI, 1969 [1956], p. 56.

10. *Pucara*, revista de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, No. 8 (1987).

11. *Ibidem*.

Entran así en su poesía palabras que no pertenecen a la lengua literaria (oficinas, lechos de hotel, automóviles, sillas, inodoros, televisión, supermercados, pagarés vencidos, balanzas de precisión), no porque los *objetos* designados carezcan de una «naturaleza poética», (lo que la poesía nombra no son las cosas sino las palabras, advierten los poetas modernos desde Mallarme hasta Octavio Paz),¹² sino porque «el aura estilística» que rodea a esas palabras no proviene de la literatura sino del discurso coloquial. Como insiste Jorge Guillén, «A priori, fuera de la página, no puede adscribirse índole poética a un nombre, a un adjetivo, a un gerundio. Es probable que «administración» no haya gozado aún de resonancia lírica. Pero mañana por la mañana podría ser proferido poéticamente, con reverencia, con ira, con ternura, con desdén».¹³

Mijail Bajtin anota que las palabras existen bajo tres aspectos: como palabra *neutra* de la lengua que no pertenece a nadie; como palabra *ajena*, llena de ecos y matices expresivos que provienen de los enunciados de los otros; y como palabra *propia*, cargada de la expresividad que le confiere la intencionalidad discursiva concreta del hablante. Sin embargo, hay ciertas palabras que parecen estar dotadas de un matiz expresivo particular (poético, científico, periodístico, etc.) «que puede ser examinado como la 'aureola estilística' de la palabra, pero la aureola no pertenece a la palabra en tanto que palabra de la lengua, sino al género discursivo en que tal palabra suele funcionar; se trata de una especie de eco de una tonalidad de género que suena en la palabra».¹⁴

Señalar que la escritura poética de «Añoranza y acto de amor» provoca una apertura hacia las formas de la lengua coloquial, no significa decir que hay una transposición realista del habla común al poema; en el artículo citado, Jara escribe: «No se trata (...) de trasladar literalmente el habla coloquial y conversacional del pueblo, sino de modelarlas y tensarlas, a fin de metamorfosearlas en discurso literario», y suscribe el reclamo de Julio Cortázar sobre la necesidad de derribar las barreras levantadas, en la literatura hispanoamericana, entre el lenguaje de la calle y de la casa y el lenguaje de la literatura, para «encontrar un lenguaje literario que llegue a tener por fin la misma espontaneidad, el mismo derecho, que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral».

De lo que se trata entonces es de provocar una rearticulación de los diversos estratos de la lengua hispanoamericana en la escritura literaria, pues, como señala Mijail Bajtin, la «lengua literaria» es una articulación compleja y cambiante de diversos géneros discursivos en el espacio mayor de una lengua nacional, que conver-

12. Véase a manera de ejemplo *Corriente alterna*, especialmente el capítulo «¿Qué nombra la poesía?», México, Siglo XXI, 1990 [1967].

13. Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*. Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 195.

14. «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985, pp. 278 Y ss.

gen, se distancian, se oponen, en un juego de tensiones, diálogos y exclusiones que no cesa jamás.¹⁵

Con «Añoranza y acto de amor» Jara empieza a configurar una voz poética propia. Hasta entonces su poesía había sido sobre todo búsqueda de oficio, apego a las formas tradicionales de versificación, «*ejercicios retóricos*» para afinar sus instrumentos, enraizamiento en una tradición. En esa etapa, la «forma» del poema aparecía tomada como un encuadre establecido de antemano, en el cual deberá alojarse la sustancia expresiva del modo más adecuado posible.

Con «Añoranza y acto de Amor» la poética de Jara se abre a una etapa de experimentación formal que busca trabajar en la materialidad de las palabras, para arrancarles nuevas significaciones que ya no corresponden a los referentes establecidos. Un trabajo sobre las estructuras del lenguaje, en la perspectiva de instaurar contextos poéticos; es decir exploración de estructuras formales en las que el despliegue y la distribución del lenguaje sean -consciente y deliberadamente- un acto de producción de sentido.

3. LAS MASCARAS DEL HEROE: «EL ALMUERZO DEL SOLITARIO»

«El almuerzo del solitario» traslada la exploración poética hacia un territorio excluido de *El mundo de las evidencias* y que se insinuaba ya con fuerza, aunque con un sentido negativo, en «Añoranza y acto de amor»: la cotidianidad.

Ni restitución de la armonía cósmica como en el primer poemario, ni experiencia instantánea de la eternidad en el erotismo: en la constitución de la subjetividad moderna, lo cotidiano se configura como un espacio de negación radical del heroísmo, como la instancia vital que toma evidente la imposibilidad de la grandeza, de la trascendencia. El tiempo que marca la vida cotidiana es otro: ni el tiempo mítico y circular que regenera una y otra vez el momento originario, ni el tiempo progresivo que hace radicar la trascendencia en el futuro. La cotidianidad es un vaciamiento del sentido por la repetición rutinaria de lo mismo:

15. «La lengua literaria representa un sistema complejo y dinámico de estilos [se refiere a los estilos de los diversos géneros discursivos que estratifican internamente una lengua nacional]; su peso específico y sus interrelaciones dentro del sistema de la lengua literaria se hallan en cambio permanente». y concluye: «En cada época del desarrollo de una lengua literaria, son determinados géneros discursivos los que dan el tono, y éstos no son solo géneros secundarios [literarios, periodísticos, científicos] sino también primarios: ciertos tipos de] diálogo oral: diálogos de salón, íntimos, cotidianos, familiares, sociopolíticos, etc.», op. cit., pp. 251-252.

y constantemente reafirma su soledad como la marca de la diferencia frente a los «otros» en una exaltada reafirmación de su individualidad:¹⁹

todavía mi yo es mi yo
polen aventado en la floresta
rastros desasosegante del cometa
garra desaprensiva del milano
estruendo de astros en la garganta del volcán
piedra que anima la corola de círculos del agua
todavía mi yo es mi yo
y no ceniza estéril esparcida
en la tercera persona del plural

Pero es una autoafirmación que no se sostiene y vuelve a estallar en la disgregación irónica del sujeto despedazado entre las interrogaciones existenciales y los actos cotidianos:

ya para qué tender la cama
¿cómo es posible la existencia de dios
si el hombre está hecho para morir?
calzoncillos y libros en el suelo
uno se vuelve dos
y habla hasta por la bragueta

Sin embargo una y otra vez intentará rescatar su individualidad, a veces como exasperada increpación a las intromisiones de los otros:

uno se vuelve lascivo
cínico
tierno
hostilmente autobiográfico
el dolor es la arrogancia de la conciencia
¿cuál cojudo?
¿cuál polvo en las sillas?
¿cuál rencor de ojo de pulpo del perecimiento?

19. La soledad implica también un retorno. Las imágenes que Jara construye para edificar su imagen en la figura del solitario, se afincan en un regreso a la naturaleza: polen, cometa, milano, volcán, en contraposición a los *objetos* urbanos que nombran una sociabilidad degradada: batidoras, llaveros, automóviles. Georges Lapassade, a propósito de J. J. Rousseau, anota que la soledad es el precio por recuperar el parentesco original con el ser, del que se separó a raíz de su ruptura con la naturaleza: «La figura del paseante solitario, retirado del mundo, liberado de la opinión pública, es decir de los otros, y a quien ha sido concedida la gracia única y excepcional de recuperar o conservar su acuerdo con la naturaleza». «Rousseau y los enciclopedistas», en *La cuestión de los intelectuales*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, edit., 1969, p. 53.

no se es
se llega a ser el solitario

¿Quién o qué es ese solitario que no se es, pero se llega a ser? ¿el diamante? ¿el poeta?: los dos. Desde la imagen del diamante se desprenden destellos de sentido que irradian en distintas direcciones: la piedra que en manos del orfebre se transforma -llega a ser- el diamante, es también el poema; pero además es la imagen del poeta (en los primeros versos se ha referido a sí mismo como «piedra confundida») que llega a ser -el poeta, el solitario- por la escritura poética.

En varias ocasiones, Efraín Jara ha afirmado la tesis de que al construir su poema, el poeta se edifica a sí mismo, de tal manera que el producto final es a la vez el poema y la propia subjetividad («siempre modelándonos como una ánfora preciosa» escribe en la estancia IX) tesis formulada explícitamente en «Confidencias preliminares»:

la entrega paciente a la elaboración de la poesía (implica) un simultáneo y progresivo llegar a ser: el del poema en virtud del requerimiento de perfectibilidad de su propia ley interna; y el del escritor, para quien el trabajo asiduo se convierte en empresa de evolución y reforma de su ser.²¹

El poeta es el solitario, pero ese vocablo está cargado de destellos de sentido; detrás de la imagen pública de *el solo*, se esconde la orgullosa afirmación de su identidad secreta: el diamante que refulge en medio de la gris medianía de una cotidianidad banalizada.

hubo que arriesgarse descalzo sobre las brasas / para ganar la vida

Si una de las experiencias configuradoras de la subjetividad moderna es la del fracaso de todo anhelo de trascendencia, la constatación del triunfo de lo inmediato y percedero, la poética moderna se le opone con las armas de la ironía: asumir a plenitud la insignificancia del existir y edificar en ese sin sentido moradas siempre provisionales, renunciar a la solidez de las certezas indubitables y ensalzar «los dones frugales» de la existencia.

En «La religión, una aventura metafísica del hombre», Efraín Jara postula una diferencia radical entre el gesto fundador de la magia y el que sostiene a las religiones: el del mago es un gesto de soberbia pues, en abierta competencia con el poder genésico de la naturaleza, toma para sí el control de las fuerzas que dominan el universo y las despliega en el conjuro; el del sacerdote es un gesto de humildad: reconoce la existencia de un poder absolutamente inaccesible para el hombre. «El

21. Op. cit., p. 19.

magos no reconoce más soberanía que la suya, y lleno de arrogante suficiencia trata de obligar al orden fenoménico a someterse a los preceptos de su arte». El sacerdote renuncia al conocimiento de los poderes invisibles que lo rebasan, y su tentativa de salvación consiste en una «entrega ferviente» a la divinidad. «De la terrible angustia a que es impulsado el hombre por su representación de un Dios encolerizado, se salva únicamente por la actitud paradójica de entrega amorosa y ferviente a ese mismo Dios».

La primera poética de Jara se fundamenta en el gesto del mago: apropiarse de las fuerzas que rigen el movimiento cósmico y reproducirlas en el ritmo del poema. En este nuevo momento su poética se aproxima más a la actitud del sacerdote: renunciando a cualquier pretensión demiúrgica y entregando fervorosamente al vértigo de la existencia. En «Invocación a la vida», poema de *El mundo de las evidencias* fechado en 1968, asoma ya este sometimiento amoroso a la turbulencia de la vida: «Hiende los muros ¡Amor, / puta Vida adorada! / Arrásalos con tu cola de planeta enloquecidos; / mis huesos pon a sonar / piedra a piedra demuele / las construcciones del conocimiento».

La entrega fervorosa, que implica afinar la posibilidad del sentido existencial en el riesgo y la incertidumbre, reaparece en «Añoranza»: «La intemperie fue mi patria, / me alimentaron las espinas de la desesperación, / hice del riesgo la flecha de mi destino»; y se despliega a lo largo de «El almuerzo del solitario»: «sitio tan hermoso es / e indómito / quien puso a blanquear sus huesos / bajo el deslumbramiento de cuchillos de la intemperie».

Asumir la experiencia del riesgo y la incertidumbre no borra la contradicción entre permanencia y fugacidad, al contrario la intensifica: dilata el resquebrajamiento que queda entre ambas y se instala en ese abismo en busca de una plenitud inagotable; no se alimenta de la melancolía de la muerte, ni espera la consolación optimista de la perduración: se sabe a la intemperie-

En «El almuerzo del solitario», este sentido del riesgo es otro de los signos que Jara levanta y deja estallar. Allí están las intromisiones del azar:

5rojodelfresesí
 12negrodelasoleidad
 asdebrillosdelsexo
 dadoscargadosdelamuerte

el salir al encuentro de los desafíos lanzados por la vida:

porque alguien ha de alimentarse de espinas
 para labrar las pestañas de la rosa
 alguien ha de aceptar los terrores de la aniquilación
 para que el instante no se desvanezca

el asedio de las preguntas sobre el sentido de la existencia:

¿es la abundancia de lo que no nos pertenece
la causa de nuestra aflicción?
¿o tal vez nuestra ineptitud para mirar
la rutilante orfebrería del cielo nocturno
sin que nos agobien las interrogaciones?

Pero el poeta no permite que nada se sostenga, «¡Olvida todo esto!» dice en la penúltima estancia, y cierra el poema con estos versos:

pon un concierto de bach en el tocacintas
y sentado a la mesa ensalza tus dones frugales
esta hermosa y brutal incoherencia de la vida.

Coloquialismo y crítica del lenguaje

Una de las continuidades que recorre el movimiento poético moderno, desde Mallarrné, es hacer del lenguaje el objeto de la poesía. El lenguaje no puede decir el mundo -que siempre permanecerá como un más allá innombrable- pero puede construir una forma de inteligibilidad del mundo.

En la poética de Jara, la apertura a una escritura poética como exploración de las posibilidades e imposibilidades del lenguaje, adquiere consistencia y se convierte en el centro de gravitación de su trabajo, a partir de «Añoranza y acto de amor» y «El almuerzo del solitario».

La conciencia del lenguaje significa a la vez un trabajo sobre la *lengua* y un trabajo sobre el *idioma*, dos direcciones que aunque se imbrican e iluminan mutuamente no son idénticas. La primera, supone una reflexión de los mecanismos internos del sistema de la lengua en cuanto estructura abstracta. Esta es la dirección que siguen los experimentos de productividad lingüística que se despliegan en la serie de experimentos reunidos en «Oposiciones fono lógicas» o las posibilidades de la gramática generativa en *sollozo por pedro jara*.

La segunda de las vías implica una exploración de las diversas y complejas estratificaciones y articulaciones internas de un lenguaje tal como éste ha sido -y es- usado por una comunidad específica. Esto es: no el sistema abstracto de la lengua, sino la vida social e histórica de la palabra, el complejo y cambiante entramado de diversos «lenguajes» en el espacio mayor de una lengua nacional; así por ejemplo los lenguajes cultos y los populares, los lenguajes coloquiales y los formales, los lenguajes literarios, científicos, filosóficos, administrativos, etc. Los diversos estratos internos de un lenguaje no son esferas autónomas sujetas a su propio devenir: ellos establecen entre sí zonas de contacto, de delimitación y de intersec-

ción, de predominio y de subordinación, un diálogo hecho de aproximaciones y de exclusiones, de posibilidades e imposibilidades del decir.²²

Desde esta perspectiva, la lengua literaria no es una sustancialidad, ni una forma particular que se haya constituido en un desarrollo histórico inmanente, sino la zona de un entrecruzamiento entre los lenguajes vivos y la tradición literaria. Cada género literario -en su desarrollo histórico concreto-, cada época, y cada obra literaria en particular, modula este dialogismo de un modo específico.

En «El almuerzo del solitario», el cambio en la perspectiva de enunciación operado con el desplazamiento hacia lo cotidiano, provoca también una nueva forma de relación del sujeto con el lenguaje, pues, como señalan Deleuze y Guattari, «lo que se puede decir en una lengua no se puede decir en otra, y el conjunto de lo que se puede decir y de lo que no se puede decir varía según la relación entre estas lenguas».²³

Habíamos dicho que el lenguaje de *El mundo de las evidencias* -especialmente de la primera parte- es la lengua de la cultura (lengua del modernismo y del posmodernismo, lengua de la tradición literaria), sus palabras, no menos que sus acentos, sus entonaciones, sus metros y sus ritmos, encajan perfectamente con la lengua de la cultura; y dicen lo que puede decirse en esa lengua.

Para la poesía ecuatoriana, Hernán Rodríguez Castelo señala que fueron los poetas de la generación del cincuenta (a la que Efraín Jara pertenece) quienes «abrieron caminos para lo anti-épico, lo anti-sintáctico y lo anti-estético» y «recuperaron, para lenguaje y retórica, lo cotidiano y lo popular; perturbaron, todos ellos, las armonías del instrumental analógico con las disarmonías de la ironía».²⁴

Julio pazos por su parte anota que esta línea antipoética se articuló con un «surrealismo irónico y cargado de intenciones sociales», y con diferentes formas de lenguajes extraliterarios (*arte pop*, lenguaje publicitario, prosaísmo, lenguaje coloquial, parodias del lenguaje historiográfico, político, etc.).²⁵

En una conferencia pronunciada hacia 1968 -«Antipoesía y poesía conversacional en América Latina»-²⁶ Roberto Fernández Retamar señala que antipoesía y poesía conversacional representan las dos vertientes de «lo que quizás constituya la novedad más visible» de la poesía hispanoamericana posvanguardista, y cuyas figuras emblemáticas son Nicanor Parra y Ernesto Cardenal.

22. Es la perspectiva que propone Bajtin en torno a la heteroglosia y el dialogismo interno que caracteriza a todo lenguaje. *The Dialogic Imagination*, University of Texas, *Four Essays*, especialmente el capítulo «Discourse in the novel», Texas Press, 1981.

23. GiUeze Deleuze y Felix Guattari, *Kafka; por una literatura menor*, México, Era, 1983, p. 40.

24. «Lírica ecuatoriana en los últimos treinta años», en *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983, p. 38.

25. "Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950", en *Kipus*, revista andina de letras, No. 2, Quito, 1994, pp. 52-59.

26. Esta conferencia está recogida en el libro *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana, Letras Cubanas, 1981.

un enriquecimiento espiritual: cambiar la visión del mundo, desterrando los clisés mentales con que solemos simplificar la realidad; en un artículo escribe:

La mala conciencia de la sociedad contemporánea ha pervertido el lenguaje, lo ha empobrecido pavorosamente (...) Menoscabado el lenguaje, convertido en elemental serie de esquemas comunicativos aptos solo para alojar muñones de pensamiento, en verdad ya no pensamos, repetimos mecánicamente lo que la sociedad quiere que pensemos».27

4. LAS PALABRAS EN LIBERTAD

*ah si las palabras en vez de significar
tan sólo resplandecieran
(«El espejo de la poesía»)*

En un poema de la misma época en que Jara escribe «El almuerzo del solitario» y «Declaración de Amor» (1974), el poeta invoca

una palabra en llamas
una palabra que emerja entre las grietas del corazón
una palabra certera y arisca como vuelo de gavilán
una palabra como colisión de meteoros

pero solamente encuentra

muñones carbonizados
montículos inertes de carcoma
coágulos de indiferencia
conmovedores cascos de barcos humillados por la herrumbre
dentaduras postizas de difuntos

El poema citado pertenece al ciclo «Oposiciones y contrastes» a partir del cual su trabajo se abre hacia una muy libre experimentación formal sobre la lengua; tarea del poeta será liberar a las palabras de sus referentes inmediatos, bucear en su interior para arrancarles nuevas posibilidades de significación, y esto implica desplegar una escritura poética que trabaja en los límites del sentido.

27. «En busca de nuestra identidad literaria», op. cit., p. 1.

pero si las palabras anduvieron pintarrajeadas como rameras si se prostituyeron
 en cátedras y en mercados
 si se secaron como simientes abrasadas por el silencio
 trasmátalas

trasmítalas

trasmítelas

forja con su óxido el collar de centellas del discurso
 que nuevamente se escuche la trepidación del delirio
 la turbación de alas del sinsentido del sentido

A este ciclo pertenecen también «Rastro de palabras» y «Deshora», poemas en que la escritura se despliega como una indagación de los mecanismos del lenguaje que presiden la producción del sentido.

Carlos Pérez Agustí, en «Producción del sentido en la poesía de Efraín Jara», anota que, desde el punto de vista de la constitución del hablante lírico, en la poesía de Jara puede establecerse tres momentos: un hablante lírico puramente sensorial e impersonal (en los primeros poemas de *El mundo de las evidencias*); un segundo momento en que se rompe la ecuación yo-mundo, por una mayor interiorización del hablante; y una tercera etapa, a partir de «Añoranza y acto de amor» en la que se afianza «la concepción de la obra como indagación en el funcionamiento de la lengua: el sujeto desaparece para no permanecer más que el lenguaje, un texto concebido sin sujeto» en el que el lenguaje es solo manifestación de sí mismo.²⁸

La autonomía del texto moderno liberado del código de la representación clásica, es decir el texto trabajado como un objeto en el que se despliega la pluralidad del lenguaje, conduce hacia la experimentación con el material lingüístico, ya no sometido a la pura eficacia de los principios que rigen la comunicación informativa, sino orientada a rehacer una palabra nueva, esa palabra «ajena a la lengua» que reclamaba Mallarmé.

respiran todavía los vocablos
 por los costillares desollados
 viene nieve

amor mora

tapo

apto

pato

palabras en libertad

puñado de gemas enloquecidas

(«Rastro de palabras»)

28. Carlos Pérez Agustí, «Producción del sentido en la poesía de Efraín Jara», *El guacamayo y la serpiente*. No. 2. Cuenca, Casa de la Cultura, 1981, pp. 46-47.

La materialidad del lenguaje se muestra primero como sonoridad; despegadas de la estabilidad y fijeza de la escritura, las palabras se revelan como movimiento: se desprenden de la página, fluyen inestables en movimientos de atracción y repulsión, se confunden y entremezclan en el «festín del sonido». La exploración de la productividad del lenguaje en sus aspectos puramente sonoros, propicia la apertura de asociaciones semánticas insospechadas atraídas por la vecindad fonética de las palabras; este procedimiento que se inicia ya en «Añoranza y acto de Amor» («falo filo de fuego / pene pino de fuego»; «sexoacceso / sexobseso / sexoexceso»; «gruta / grata / grieta / grita delicias») y «El almuerzo del solitario» («inocencia / indolencia / sin dolencia / de la conciencia») se desarrolla en «Rastro de palabras» y «Declaración de amor» y se erige en el mecanismo de producción del sentido en la serie *Oposiciones y contrastes*. En cierto sentido, la estructura de las metamorfosis del ser que presidía la composición de «Balada de la hija» se ha trasladado ahora al lenguaje: las palabras son el escenario privilegiado de esa persecución de un sentido que siempre está más allá de lo que puede decirse.

Usar las palabras es ser usados por ellas. El uso de la palabra es un ejercicio de confianza: el poeta siempre dice algo con las palabras, aunque nunca sepa exactamente qué. («No sé]o que dice ya ella me fío», dice Octavio paz en «Oráculo»). Pero al mismo tiempo es un acto de desconfianza: las palabras siempre dirán más y menos de lo que el poeta dice. Más, porque son por sí mismas significativas, hablarán de su propia historia, se conectarán secretamente por pasillos de sentido no controlados por el poeta. Y menos, porque nunca dirán algo del todo, de]a infinitud del mundo siempre quedará un residuo innominable. Las palabras dicen siempre otra cosa y la escritura poética intenta abrir ese vacío, esa desgarradura, para el advenimiento de lo indecible.

Este combate entre insuficiencia y poderío del lenguaje no se libra solamente en el campo de la poesía, puesto que pertenece a la naturaleza misma del lenguaje, pero la escritura poética es en donde llega hasta sus límites más extremos: en este enfrentamiento lúcido -y lúdico- se produce la obra, y el poeta que intenta doblegar]a rebeldía del lenguaje no lo hace para imponerle unos límites sino para transgredirlos, para llevar el conflicto hasta sus últimas consecuencias y abrir el lenguaje hasta la máxima intensificación. «Si la obra es un triunfo sobre el lenguaje, la verdad es que también resulta ser un triunfo del lenguaje mismo», escribe Guillermo Sucre. Por esta línea de exploración del lenguaje discurre buena parte de la poesía hispanoamericana del siglo XX. «Altazor, desconfía de las palabras» alerta Huidobro, y Octavio Paz, en *Corriente alterna*, dice: «La poesía moderna es a un tiempo destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y los significados: reino del silencio. Pero igualmente, palabras en busca de la Palabra». Y ¿cuál es esa Palabra que sirve de basamento y sostén a las innumerables palabras? Ya antes que Paz, Vallejo había escrito: «Si después de tantas palabras / no sobrevive la palabra» (...) «Más valdría, en verdad, / que se lo coman todo y acabamos».

«Declaración de Amor» y «Rastro de palabras» discurren por ese camino:

palabras
 peladabras
 sinlabras
 nadabras
 putabras
 criaturas degradadas
 estirpes de la torpeza y la frustración
 ¡ no hay alternativa!
 (...)

 trasmátalas
 trasmútalas
 trasmítelas
 («Declaración de amor»)

Los dos poemas recuerdan el poema «Las palabras» de Octavio Paz:

Dales la vuelta
 cógelas del rabo (chillen putas)
 azótalas
 dales azúcar en la boca a las rejegas
 ínflalas, globos, pínchalas,
 sórbeles sangre y tuétanos,
 sécalas,
 cápalas,
 písalas gallo galante,
 tuérceles el gazzate, cocinero,
 desplúmalas,
 destrípalas, toro,
 buey, arrástralas,
 hazlas, poeta,
 haz que se traguen todas sus palabras.

La escritura poética de Paz se aventura en el intento de explorar la frontera última de las palabras, literalmente «desentrañarlas»: abrir sus entrañas para encontrar su anverso y su reverso, para descubrir sus interiores secretos. Si las palabras se resisten al decir, el poeta tiene como recurso seducirlas, quebrarlas, irrespetarlas, someterlas por la fuerza. Pero la agresividad del poeta no es más que una provocación, un gesto de impotencia que terminará en el silencio: no podrá hacer sino que las palabras se traguen sus palabras, es decir, someterlas -y someterse él- al silencio.

La aspiración a que la palabra sea pura sonoridad, criatura encantatoria liberada del peso de sus referentes empíricos, es una vieja aspiración de la poesía moderna desde Baudelaire y Mallarmé.

CAPÍTULO III

En busca de la palabra original: *sollozo por pedro jara*

...en el espejo ilusorio de la poesía
las palabras
aparentan desplegarse en música y reverberación
para evitar su volatilización en el vacío
(«El espejo de la poesía»)

Con frecuencia se ha señalado que Efraín Jara es seguramente el poeta ecuatoriano que con más rigor y sistematicidad ha incursionado en el terreno de los estudios lingüísticos.¹ En *sollozo por pedro jara* dirige el «espejo de la poesía» sobre el lenguaje: como un espejo que refleja a otro, y al reflejarse se refleja a sí mismo, lenguaje y poesía frente a frente no pueden sino producir una sucesión vertiginosa de imágenes atraídas por el abismo del vacío; o, lo que es lo mismo, por el abismo del silencio.

Para la arquitectura constructiva del sollozo, Jara toma de la lingüística el concepto de estructura como un sistema de relaciones en donde el valor de cada componente estructural se desprende de su posición relativa en el conjunto, a partir de las relaciones de oposición y combinación con los demás.

En «Propósitos e instrucciones para la lectura» (texto que sirve de introducción al poema) Jara propone considerar el *sollozo por pedro jara* como una «estructura de estructuras»: las 363 líneas versales que conforman el poema, se articulan en cinco series temáticas (numeradas del I al V) cada una de las cuales presenta tres subseries (o «desarrollos», como las llama Jara, y que en el poema están numeradas 1.2. y 3.) cuya disposición sintáctica es perfectamente equivalente; a su vez, los tres desarrollos de cada serie contienen idéntico número de líneas versales, cada una de las cuales es una estructura sintagmática. «Cada serie, cada desarrollo, cada seg-

1. En *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Rodríguez Castelo escribe que el rasgo de mayor importancia en la poética de Jara «es su fascinación por la lengua, vista en su funcionamiento como sistema y en sus mecanismos fónico-semánticos. Jara es el poeta de la generación y de la lírica ecuatoriana actual que más ha experimentado -y más concientemente lo ha hecho- la aplicación a la lírica de recursos de la lingüística». Quito, Círculo de Lectores, 1979, p. 255. Y en una nota acerca de *sollozo por pedro jara*, por lo demás bastante crítica, un comentarista anota que desde 1963 (con *Los cuadernos de la tierra*, de J. E. Adoum) «es la primera vez que un poeta ecuatoriano se plantea el problema del lenguaje como justificativo de la creación misma». *Revista Artes*, No. 3, Quito, 1978, p.54.

mento versal manifiéstanse autárquicos y, sin embargo, absolutamente interdependientes» .

El propósito de Jara es conciliar dos principios aparentemente contradictorios: lo cerrado sobre sí mismo que es inherente a la estructura, y lo abierto del sentido que es la marca del discurso poético; es decir, construir una estructura perfectamente acabada y sin fisuras, pero que simultáneamente pueda disparar el sentido hasta los límites de lo imprevisible. El terreno en donde se ponen en juego y se resuelven estas paradojas es también doble: el de la escritura y el de la lectura. Las constricciones que impone el poeta a su escritura para regirse a la ley interna que sostiene el poema, debe propiciar la liberación del discurso poético y generar infinitas posibilidades de actualización en la lectura.²

La posibilidad de conciliar clausura estructural y apertura del sentido le lleva a explorar la productividad generativa del lenguaje: a partir de un número finito de reglas de producción es posible generar un número infinito de enunciados originales.

Ya antes en poemas anteriores, la exploración en el lenguaje le había llevado a una experimentación en el estrato fonológico de la lengua: mediante la asociación de vocablos entrelazados por un juego de conmutaciones fonéticas, lograba asociaciones semánticas en principio muy alejadas entre sí, pero que en virtud de la vecindad sonora terminaban por crear un campo semántico en que destellaban sentidos insospechados. Tal es el caso de la serie *Oposiciones y contrastes*, por ejemplo.

En *sollozo por pedro jara*, la experimentación lingüística se desplaza –aunque sin abandonarlo– desde el plano de los sonidos al de las estructuras morfológicas y sintácticas. Una misma estructura sintáctica, considerada como un modelo abstracto de relaciones en el plano de la lengua, da lugar a diferentes actualizaciones en el plano del habla. Las conmutaciones se operan ahora en el interior de esas estructuras. Forman parte de este trabajo sobre el lenguaje, las aglutinaciones de vocablos para formar una palabra nueva que exprese un bloque de sentido, a contrapelo de la estructura morfológica de la lengua.

Si los propósitos de Jara se orientan hacia una exploración de las posibilidades del lenguaje, se puede intentar una lectura del *sollozo por pedro jara* que indague sobre el destino del lenguaje en la escritura, pues, aunque en el nivel del enunciado el poema se propone como una elegía por la muerte del hijo, la textura del discurso poético en el *sollozo*, su intensidad verbal, reside en el despliegue de las innumerables posibilidades del decir. Además, toda escritura poética «habla» sobre sí misma, pues en poesía –como dice Roland Barthes– «no se puede trabajar un grito,

2. «El objetivo primordial de este poema consiste en redimir al lector de la subordinación resignada a la voluntad del autor, manifestada en la pasiva servidumbre al despliegue del texto». «Propósitos e instrucciones para la lectura del texto que acompaña a la versión original de *sollozo por pedro jara*.

ay cinceles de piedra para hendir la roca
ay impacto sordo de fruto del golpe de las masas

ay puntas de obsidiana de las armas de mis abuelos
ay graznido de halcón de las armas arrojadizas

ay guijarros vueltos silbo de dardo por la honda
ay homacinas de donde el cierzo expulsó al guerrero

La interjección anafórica transmite su tonalidad afectiva a las piedras ya desaparecidas. La voluntad de aunar la intemporalidad de la piedra y la caducidad de lo humano, y al mismo tiempo la sospecha de su imposibilidad encuentra expresión formal en aglutinaciones léxicas ligadas por una disyunción:

pedro basalto o pedroisladepascua
pedroasperón o pedromachu-picchu
perdropórfido o pedroingapirca

En el primero término de cada disyunción, la piedra aglutinada en un solo cuerpo-palabra con el nombre del hijo, vincula indisolublemente lo humano con la piedra del origen: «pedrobasalto»; en el segundo término el ser del hijo se conjuga con las piedras perecederas de una historia abruptamente interrumpida, cuyo sentido original hemos perdido. También la palabra poética, una vez pronunciada, ha perdido la sólida seguridad de la primera serie, no encuentra ya la expresión justa y vacila y se desdobra en la disyunción. Esto lo dicen los versos que continúan:

pedras contaminadas por la pasión del hombre
pedras dejadas de la mano del hombre pedras
contagiadas por el desvelo del hombre

III. La tercera serie -que ocupa el eje central del poema- está íntegramente construida a partir de oposiciones. La progresión temática del poema, que es un incontenible precipitarse hacia la muerte, se resuelve en la proliferación de los signos de la fragmentación. Cada uno de sus tres desarrollos se articula en torno a los grandes símbolos de la naturaleza: el agua, la planta, el mineral, y en cada uno el poeta descubre signos dobles, imágenes desdobladas: signos de perduración y signos de perecimiento que se correlacionan con la oposición entre el deseo y su frustración:

- 3.1 anhelamos la inmensidad del océano
y sólo nos pertenece la indecisión de la lágrima
pedropiélagos te quise
te tuve pedrogota
pedromar te ansié
te perdí pedroespuma

- 3.2 codiciamos la vastedad del bosque
y sólo nos pertenece la vacilación de la hoja
pedroselva te quise
te retuve pedropecíolo
pedrofronda te ansié
te perdí pedrohojarasca
- 3.3 ambicionamos la imperturbabilidad de la montaña
y sólo nos pertenece la postración del polvo
pedromegalito te quise
te tuve pedroguija
pedrorroca te ansié
te perdí pedroarena

Las estructuras sintácticas equivalentes configuran un juego de correlaciones y oposiciones entre los términos colocados en posiciones simétricas, tanto en el interior de cada sub serie como entre las subseries:

<i>subserie 1</i>	<i>subserie 2</i>	<i>subserie 3</i>
océano	bosque	montaña
pedropiélagos	pedroselva	pedromegalito
pedromar	pedrofronda	pedrorroca
lágrima	hoja	polvo
pedrogota	pedropecíolo	pedro guija
pedroespuma	pedrohojarasca	pedroarena

El mismo juego de oposiciones y correlaciones continúa a lo largo de la serie; obsérvese, por ejemplo, el juego de oposiciones entre lo vertical y lo horizontal:

- 3.1 imaginé disparándose tus huesos
con la gracia tenaz de las columnas (...)
¡pero fuiste apenas resplandeciente estertor
del róbalo aventado en las arenas!
- 3.2 parecías erguido con la reciedumbre del olivo (...)
¡pero fuiste colibrí en el embudo del huracán!
- 3.3 pretendí recortándose tus hombros
con la poderosa simplicidad de las cumbres
¡pero fuiste apenas súbito centelleo
del guijarro machacado en el torrente!

La progresión temática del poema en esta serie propicia la multiplicación de

vocablos connotadores de fragilidad. Pero sobre todo aparecen los signos de fragmentación. Mientras en la primera serie las imágenes se sostenían exclusivamente en la piedra como el verbo único e indiviso, anterior a la creación -la piedra esencial reposando en su unidad-, en esta serie el verbo encarnado, inserto en el tiempo, genera el desdoblamiento de lo uno en la pluralidad de los seres: el agua, la tierra y la planta; cada uno de los cuales se multiplica a su vez en otras pluralidades: gota, lágrima, espuma; montaña, guijarro, arena; selva, hoja, pecíolo.

Las imágenes que nombran al hijo ya no se refieren solamente a la piedra sino también a los otros elementos de la naturaleza, ahora él es «pedroesteladealga / pedrosalpicaduradeola», «pedrohuelladegarza / pedrorrasguñodeviento». Es significativo que el verso que preside cada uno de los tres desarrollos de la serie, instale en el poema la irrupción de la temporalidad:

- 3.1 desesperado revoloteo del instante
- 3.2 fulminante incandescencia de lo efímero
- 3.3 incesante remolino del ahora

La inserción en el tiempo propicia la fragmentación de las cosas, de los tiempos, de las palabras. En el horizonte de la poesía hispanoamericana, la aspiración a la Palabra total, única, indivisa, reaparece una y otra vez: el reclamo de Huidobro por la «Palabra del alba» que es necesario rehacer; la desalentada nostalgia de Vallejo por la palabra que diga «la doncella plenitud del uno»; o la mítica «semilla semántica» de Octavio Paz, «una palabra inmensa y sin revés»; aspiración de antemano condenada al fracaso, y que Vallejo condensó como un presentimiento: «y si después de tantas palabras / no sobrevive la Palabra»

IV. En la cuarta serie -penúltima del poema- cobran forma plena y dominan la escena dos presencias que se habían ido esbozando en las series anteriores: lo humano y la muerte. Ante el cuerpo muerto del hijo, desaparece totalmente toda referencia a la piedra como sustento fundamental de las imágenes, las aglomeraciones léxicas se refieren ahora a un contenido puramente existencial. El verso inicial de la última serie dirá «pedro ya no / tan solo piedra»; en esta cuarta serie la fórmula -no escrita, pero significada- podría ser «piedra ya no / tan solo pedro»: cuerpo y palabra que han perdido su fundamentación en la piedra original.

en verdad

¿fue verdad?

¿eras tú el que pendía de la cadena del higiénico

como polea inútil de una construcción abandonada?

ser ido

ser herido

sal diluida

suicida

Esta es la única serie en que figuran estructuras interrogativas, reiteradas cinco veces en cada desarrollo; como en la poesía anterior de Jara, las interrogaciones retóricas aparecen como expresión de la perplejidad de la conciencia sin posibilidad alguna de respuesta. Las interrogaciones abren y cierran la serie:

¿eras tú en verdad?
 ¿eso de helada indolencia de témpano?
 ¿eso de pavesas que la desesperación insta a soplar?
 ¿eso que se desmorona en las tinieblas para siempre?

El súbito cambio del pronombre personal por un demostrativo («eras tú eso») -reiterado de idéntica manera en los tres desarrollos- puede leerse como expresión lingüística de la extrañeza y desconcierto de la conciencia, incapaz de saltar sobre el abismo abierto por la otredad total de la muerte: lo que el poeta deseó como prolongación infinita de sí mismo y de su palabra, se ha convertido en un otro que el sujeto ya no puede reconocer.

En los segmentos versales dispuestos escalonadamente (ser ido / ser sido, etc.) el poeta vacila y se resiste ante la palabra terrible y busca en el lenguaje expresiones en cierto modo eufemísticas, como si buceara en su conciencia -y en el lenguaje-; pero las palabras se van metamorfoseando en sucesivas mutaciones fonéticas y semánticas, como atraídas al abismo de la palabra fatídica que el poeta se negaba a pronunciar. Lo mismo sucede en las otras dos versiones:

ser ido
 ser sido
 sol de huida
 suicida

Con la muerte, la piedra ha desaparecido en tanto referencia sustancial de configuración de lo humano; pero hay que recordar que es un suicidio: la palabra pronunciada por el padre, se libera de la ley, escapa a su control, se revela como palabra rebelde:

- 4.1 ah soberbia del astro que manda al diablo su órbita
 ah pertinaz repudiador de lo establecido
 pedrogorraIrevés
 pedromuertealospájaros
 pedrorrompelosvidrios
- 4.2 ah sempiterno impugnador de los acatamientos
 pedrocalzoncillosalrevés
 pedrocabezarrasurada
 pedroceroengramática
 y los cuadernos extraviados

«pedroceroengramática»: precisamente en gramática, que representa la formalización normativa de las leyes del lenguaje. El empecinamiento por «el otro lado del espejo» hacen del hijo un ángel caído⁷

Los fragmentos citados (comprendidos entre los versos 11 y 17) que se refieren fundamentalmente al contenido existencial, sin referencia alguna a la piedra, están ubicados en el centro de cada subserie, enmarcados entre los versos que nombran a la muerte (1-10; y 18-25), recurso formal que se transforma en signo portador de un significado no expresado en palabras: la vida rodeada y cercada por la muerte. Ese mismo contenido había sido expresado antes, con distinto procedimiento en el título de un poema de *El mundo de las evidencias*: «Muervidate».

V. En la quinta y última serie se cierra el círculo con el retorno a la piedra:

5.1 pedro ya no

tan sólo piedra

grumo devuelto a las opresivas láminas del esquisto

5.2 pedro ya no

tan sólo estalactita

mineral devuelto a la rapacidad del polvo

La existencia humana ha consumado su breve periplo desde la piedra original de la serie 1 hasta el «tan solo piedra» de la última. Es importante observar la secuencia progresiva que siguen las palabras aglutinadas que nombran al hijo a lo largo de las cinco series:

I: pedrovenasderroca / pedropiedrasinedad

II: pedropórfido o pedroinga-pirca;

III: pedroguija / pedroarena;

pedrogota / pedrohoja / pedroespuma

IV: pedroceroengramática

V: pedro ya no / tan sólo piedra

7. En *In memoriam* Jara se refiere otra vez a esta caída:

la actitud soberbia y desalentada de mi hijo

desplomándose

estrellas

abajo

con un estruendo de rajadura de sismo que no cesa

En la poesía hispanoamericana hay un poema que es, explícitamente, parábola de la aventura de la palabra precipitándose en el vacío: *Altazor*, de Vicente Huidobro. *Altazor* es el drama de la palabra por querer regir el universo, es decir, por abolir la muerte. Como ha visto Guillermo Sucre, «reconocer la imposibilidad de ese proyecto no le exime de llevarlo hasta el extremo, y así el poema concluye en una suerte de sacrificio ritual: la desintegración total de la palabra misma, con cuyos restos podríamos, quizás, rehacer la Palabra primera». «Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje», op. cit., p. 65.

Gradualmente va reduciéndose la presencia de la piedra fundadora, la «piedrasinedad» de las Galápagos, en el cuerpo del hijo -y en el cuerpo del poemamientras aumenta progresivamente el contenido humano: armas de piedra, Instr.-mentos de piedra, ciudades de piedra; presencia que disminuye hasta ser apenas arena o guijarro en la tercera serie, y desaparecer del todo en la cuarta, precisamente en el momento signado por la muerte. Lo que subsiste después es otra vez la piedra «devuelta a la tozudez metálica de lo inerte». Pero hay una diferencia entre la primera y la última: aquella era la piedra cósmica anterior al tiempo, centro del mundo, esta última es «rapacidad del polvo», «desaforada perversidad de los ácidos» «vengativa eficacia de la disgregación», piedra que ha sido pervertida por su inserción en la temporalidad. La piedra, palabra-espejo que contiene en germen todas las imágenes, despertada de su sueño cósmico por el padre-poeta y transformada en hijo y en poema, se ha opacado y enmudecido; Ya no «sonido de enramadas y raíces en el pecho», «tan solo piedra / grumo devuelto (...) al congelado silencio de la cantera» .

Solamente en los versos finales, el poeta tienta una recuperación de la palabra en la memoria, palabra-eco que persiste aún después del silencio:

- 5.3 ardes en la memoria
 como las viejas tonadas de la tribu en los labios de los adolescentes
 ¡hijo mío!
 somos los ecos de un tañido inextinguible

2. PEDRO-PIEDRA

En *Kafka. Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari proponen que la desterritorialización de la lengua de la cultura -la lengua literaria establecida- renuncia al sentido ya configurado en esa lengua y desecha las posibilidades del decir instauradas en esa lengua; el mecanismo es intentar un «uso menor» de la lengua; esto significa buscar puntos de fuga por los que el lenguaje sea «arrancado al sentido, conquistado al sentido» neutralizando el sentido ya formado y hacer que el lenguaje vibre en un acento de palabra, en una inflexión, hacer que fluya inclusive en una línea de sin sentido. «El nombre propio, que no tiene sentido por sí mismo, es particularmente adecuado para este ejercicio». «Hacer vibrar secuencias, abrir la palabra hacia intensidades interiores inauditas: en pocas palabras, un uso intensivo de la lengua».8

Hay en el *sollozo* una palabra generadora que es el punto de confluencia y

8. Op. cit., especialmente el capítulo 3: «¿Qué es una literatura menor?», pp. 28-44.

de diseminación de las líneas de significación del poema. Esa palabra es el nombre: *pedro* y, en un primer deslizamiento del sentido *pedra*; convocado por su vecindad fonética, el vocablo *pedra* irradia sentidos que provienen desde su propia «historia» en el idioma, en la cultura de occidente (Tú eres Pedro y sobre esta *pedra* edificaré mi iglesia) y en las culturas americanas (Machu-Picchu, Ingapirca, Rapanui), pero también desde la carga simbólica otorgada por la poética anterior de Jara. Pedro, la *pedra*, el origen,

Galápagos: ¡*pedra* y agua! Soledad exasperada y errante del mar y soledad inmóvil y concentrada de la *pedra*. (...) La *pedra* es, y por serio, se abandona inerte a su identidad. La *pedra* acata el contorno y se entrega a la terquedad de su sustancia.⁹

«La *pedra* es». «*Piedra*» es el centro de gravitación que permite el despliegue de diversos campos semánticos: si la *pedra* es símbolo de perduración e inmovilidad, desencadena por oposición el símbolo del movimiento: el agua; si la *pedra* es lo inorgánico convoca entonces la presencia de lo vegetal; la *pedra* terrena llama a la *pedra* celeste. Y, ya en un círculo más exterior, tiempo, espacio, historia, perecimiento. Arrojado en medio de un mundo no humano (*pedra*, agua, bosque) el sujeto de la enunciación se empeña en encontrar los signos que le permitan descifrar el sentido de su estar en el mundo. Pero los signos siempre son dobles: consistencia y desmoronamiento, persistencia e inestabilidad.

3. EL RITMO DEL POEMA

En su *Métrica española del siglo XX*, Francisco López Estrada se refiere a la irregularidad métrica y estrófica del verso libre y señala: «El poema nuevo, al desligarse del rigor en la medida del verso, de la rima y también de la estrofa comunes, establece el centro de gravitación rítmica en el conjunto de la obra entendida como unidad poética».¹⁰ Si en los modelos tradicionales de versificación, el principio de configuración rítmica se rige por la reiteración de un cierto patrón de combinaciones silábicas y acentuales (procedimiento constante en la poesía inicial de Jara), en el *sollozo* se despliegan otros procedimientos que, desde la adopción del verso libre en «Añoranza», sustituyen a los modelos métricos.

Uno de estos procedimientos consiste en una coincidencia entre la segmentación de la línea versal y la segmentación de los componentes sintácticos, de tal manera que los movimientos rítmicos del poema se acompañan con la progresión

9. Op. cit., pp. 9-10.

10. *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.

del pensamiento mucho más que con el estrato de los sonidos. La construcción de las líneas versales y su articulación en unidades mayores se aparta de toda regla. Versos extensos se combinan con segmentos muy breves, y su irregularidad muestra la voluntad de desligarse de un proyecto formal preestablecido: la segmentación de la línea se limita a señalar la necesidad de una pausa o, con frecuencia, de un silencio:

pedro ya no
tan sólo piedra

No desaparece el ritmo, sino que se construye con apoyos diferentes; como dice Amado Alonso refiriéndose a la poesía de Neruda: «la versificación ha perdido casi todos sus apoyos rítmicos, pero algo queda que hace de cada línea una unidad, un verso. No se puede desconocer la voluntad del poeta de que sus versos sean unidades rítmicas. En el verso libre no todo es libertad, así como en el verso tradicional no todo es sujeción».¹¹ El resultado es, en *sollozo*, la configuración «células rítmicas» autónomas desde el punto de vista sintáctico por la supresión de todos los enlaces preposicionales y conjuntivos en el encadenamiento de los versos, lo cual les habilita para entrar en relaciones combinatorias con todas las líneas versales contiguas de las otras subseries y generar las múltiples posibilidades de lectura.

Otro mecanismo de la configuración rítmica del *sollozo* consiste en la reiteración de estructuras sintácticas similares. Como sucede con los esquemas métricos, también los esquemas sintácticos ofrecen alternativas de modificación que rompen con la monotonía de una aplicación puramente mecánica. De este modo, tanto los esquemas rítmicos como los sintácticos presentan simultáneamente constricciones y alternativas, que generan una dialéctica entre las posibilidades del decir -que Oswaldo Encalada llama la sub gramática del poema 105- y lo efectivamente dicho en el poema. Así, por ejemplo:

- | | |
|-----|--|
| 1.1 | 19 piedra inflamada por la lumbre de meteoros de la vida |
| 1.2 | 19 piedra enardecida por el aliento de leones de la vida |
| 1.3 | 19 piedra tenaz e incandescente que ha de sobrevivirme |
| 2.1 | 7 pero todo cuanto arde en la sangre o en la inteligencia |
| 2.2 | 7 pero todo cuanto se enciende en el corazón o en el tacto |
| 2.3 | 7 pero todo cuanto toca la mano o el amor |

En cierto sentido, hay una proximidad con las estructuras paralelísticas de las metamorfosis de «Balada de la hija», pues también allí una misma estructura sintáctica da lugar a variaciones sobre un mismo motivo; pero en el *sollozo* este procedimiento se erige en el principio constructivo del poema. En efecto, las tres sub-

11. *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, 1966, pp. 85-86.

4.2 pedrocalzoncillosalrevés
 pedromuertealospájaros
 pedroceroengramática

Este procedimiento aparece ya en poemas anteriores como «Añoranza y acto de amor» y «El almuerzo del solitario» de donde tomamos estos ejemplos al azar: «el ala que se desplaza sin agitar el aire / el ojo que se contempla sin devorar el mundo»; «el rugido de las piedras en los desfiladeros del instinto / el sonido denme- te del hormiguero pisoteado»; «desnudez de espejo suspendido en el vacío / veta de pórvido alucinada por la luna». Y, por supuesto, los ya anotados de «Balada de la hi- ja».

Cesare Segre anota que, considerados de manera autónoma «los esquemas métrico-rítmicos constituyen códigos poderosos, semejantes a los musicales por la falta de un significado protocolizable, verbalizable» y «forman un *esquema vacío* en el cual se ordenan los monemas».13 Tal como sucede con los patrones métricos, también las estructuras sintácticas del *sollozo* se presentan como «esquemas va- cíos» susceptibles de ser «llenados» con contenidos diversos. Y esta es una de las claves compositivas del poema, pues la estructura «vacía» de cada serie se «llena» con tres realizaciones discursivas concretas. En todo caso, la configuración rítmica de *sollozo por pedro jara* está regida por estas recurrencias estructurales del poema, cada una de las cuales genera una multiplicidad de imágenes de sí misma.

En el *sollozo* la ley de cohesión rítmica se fundamenta en esta retórica espe- cular, que aparece no solamente en la reiteración de las estructuras sintácticas sino en la arquitectura compositiva total del poema: existe una rigurosa simetría entre las líneas versales que componen las 5 partes y sus respectivas subseries, según este es- quema:

	<i>serie</i>	<i>serie II</i>	<i>serie III</i>	<i>serie IV</i>	<i>serie V</i>
1.	19	25	33	25	19
2.	19	25	33	25	19
3.	19	25	33	25	19

Reaparece, esta vez en la composición, la imagen especular que antes señá- lábamos en relación con los vocablos pedro-piedra: si la serie III es el eje axial, las series IV y V repiten, invertidas, la imagen de las series I y II. A su vez los tres de- sarrollos son tres reproducciones de una sola imagen. Semejante recurrencia pare- cería un exceso formal para un material profundamente emotivo. Sin embargo, no es sino la expresión de uno de los principios de su poética: la poesía no es solo emo- ción, sino sobre todo «construcción inteligente»: encontrar el punto de equilibrio entre inteligencia y sensibilidad. «No de hojas arrebatadas por la tempestad / sino

13. *Principios de análisis del texto literario*. op. cit., p. 72.

de fría y obstinada pasión de usurero / por los metales preciosos / están hechos el destino y la poesía», escribe en «El almuerzo del solitario»; y en otra parte lo reconoce explícitamente: «Los materiales con que tú trabajas pueden ser candentes, caóticos, pero el rato en que trabajas todo eso, trabajas con un material casi glacial, con absoluto dominio de lo que estás haciendo».14

4. PROGRESION Y SIMULTANEIDAD

El desarrollo del poema, a lo largo de las cinco series, exhibe una progresión temporal sostenida por un esbozo de secuencia narrativa desde la noticia del nacimiento del hijo y la búsqueda del nombre hasta su muerte y la persistencia final en la memoria. Antes habíamos señalado también como indicio de la progresión lineal del poema, la secuencia de las aglutinaciones léxicas que nombran al hijo en cada una de las cinco series. ¿Tiempo lineal y progresivo, hijo de la modernidad? Hay, sin embargo, algunas cuestiones que niegan esta aparente progresión lineal del poema.

La primera y más evidente negación de la linealidad es el retorno circular del desarrollo temático: desde la primera serie hasta la última la piedra despertada de su sueño cósmico por el poeta y encarnada en el hijo por la palabra -por el nombre-, retorna finalmente y refluye sobre sí misma luego de la muerte. Una segunda negación es el desarrollo de cada una de las series en tres subseries totalmente equivalentes desde el punto de vista estructural; las tres subseries son variaciones léxico-semánticas de un mismo y único motivo, de tal forma que, ya sea que se las lea en sentido vertical o en sentido horizontal, su recurrencia se muestra como un eterno recomenzar de lo mismo. Tiempo circular, por lo tanto, tiempo mítico de los eternos retornos.

Pero hay todavía un tercer movimiento que niega tanto la sucesión temporal cuanto la recurrencia cíclica, y es la disposición de la totalidad del poema en una sola gran página desplegable, que es lo que permite las múltiples legibilidades del poema siguiendo las innúmeras posibilidades combinatorias decididas por el lector. Se anula así toda ilusión de secuencia lineal y el poema aparece como simultaneidad: un vasto espacio con múltiples entradas y salidas, con rutas y senderos zigzagueantes que el lector puede recorrer a voluntad. Todos los tiempos y todos los espacios se combinan y despliegan de un solo golpe, en el aquí y ahora de la página, todo está en todas partes y todo sucede en todos los momentos.

Este intento de negar la temporalidad inherente a la naturaleza del lenguaje, recuerda propuestas como la de Octavio Paz (en «Blanco» por ejemplo), y atrae so-

14. «La soledad fértil». op. cit., p. 70.

bre sí las reflexiones del mismo Paz sobre las direcciones del movimiento poético posterior a la vanguardia, que se colocan más allá de los postulados esenciales de la modernidad.

La idea de la modernidad es hija del tiempo rectilíneo: el presente no repite el pasado y cada instante es único, diferente, sucesivo y autosuficiente. (...) Hoy ese tiempo se acaba. (...) Otro arte despunta. La relación con la idea del tiempo rectilíneo empieza a cambiar y ese cambio será más radical que el de la modernidad, hace dos siglos, frente al tiempo circular. Pasado, presente y futuro han dejado de ser valores en sí; tampoco hay un espacio privilegiado. (...) No hay centro y el tiempo ha perdido su antigua coherencia: este y oeste, mañana y ayer se confunden en cada uno de nosotros. A la visión diacrónica del arte se superpone una sincrónica. (...) Las obras del tiempo que nace no estarán regidas por la idea de la sucesión lineal sino por la de la combinación: conjunción, dispersión y reunión de lenguajes, espacios y tiempos.¹⁵

y hay todavía una última negación de la progresión lineal en el *sollozo*: su carácter inacabado y su propuesta de un continuo estarse haciendo; el poema no contiene un sentido ya plenamente configurado en el momento de la escritura sino que está construido como un dispositivo para configurar sucesivos sentidos en la lectura, y deja visibles los mecanismos para su producción. El subtítulo del *sollozo*: «Estructuras para una elegía», confirma ese carácter.

Yo creo que el carácter «abierto» del poema radica más en esa visibilidad de sus mecanismos que en las innúmeras posibilidades de lectura que propone. Si por cada una de las estructuras «vacías» que articulan el *sollozo*, el poema propone tres variaciones, nada autoriza suponer que esas sean las únicas posibles. Toda escritura poética supone en principio encontrar la expresión justa, la insustituible, y el poeta seleccionará de entre todas las posibilidades paradigmáticas ofrecidas por el lenguaje aquella que más cabalmente se ajuste a su necesidad expresiva; pero en el *sollozo* el poeta no propone una elección sino tres, como si presentara al lector los materiales inacabados con los que se ha de construir el poema. La primera versión genera una segunda y luego una tercera, que no tiene por qué ser la última, la definitiva, sino siempre una, siempre provisional en la cadena infinita de posibilidades del lenguaje.¹⁶ Las estructuras sintácticas se presentan así como verdaderas reglas generativas que abren la posibilidad de innúmeras variaciones; el poema no se agota en lo dicho sino que deja entrever las infinitas posibilidades del decir.

Aspiración a la palabra única y total, a la palabra sagrada del origen -para retomar una línea de sentido que habíamos propuesto al comienzo- el poema no hace sino mostrar la imposibilidad de que una boca humana pueda pronunciarla. So-

15. *Corriente alterna*. op. cit., p. 24.

16. Refiriéndose al trabajo de escritura del *sollozo*, Jara dice que «para producir cada línea utilizaba un procedimiento próximo al surrealismo: tomaba la estructura gramatical y a partir de allí escribía cincuenta sesenta líneas» de las cuales elegía tres. «La soledad fértil», op. cit., p. 71.

lo queda la multiplicación infinita de las palabras, o las estructuras vacías de palabras, y después, el silencio.

Ese es quizás el salto que el sujeto enunciador del *sollozo* no se atreve a dar; se detiene al borde del abismo, observando la proliferación infinita de los vocablos desencadenados por el despliegue de la palabra, y cuando presiente el silencio que amenaza en el centro del vértigo del lenguaje («pedro ya no / tan solo piedra»: piedra muda que ya no refleja ninguna imagen) quiere recuperar el antiguo poder de la palabra por su reverberación en la memoria, por una restitución del sentido «muerto» en el terreno de la cultura, en las *palabras de la tribu*: «ardes en la memoria / como las viejas tonadas de la tribu en los labios de los adolescentes».

CAPÍTULO IV

El eros, la muerte, la memoria

1. LA TEXTUALIZACION DE LA MEMORIA

Habíamos dicho en la primera parte de este trabajo que la poética de *El mundo de las evidencias* -en tanto lectura del mundo y en tanto escritura poética- se configura en un ámbito delimitado por los códigos de representación y por los lenguajes de una tradición literaria que Jara asume como propios; allí encuentra sustento su misma *subjetividad poética*, pues el yo que habla en los poemas se había construido a partir de una exclusión sistemática de todo lo vivido existencialmente. En los ciclos posteriores, el encuentro con la cotidianidad desencadenó nuevas formas de representación del yo poético, en permanente gesto de desdoblamiento irónico, y una forma también nueva de relacionarse con el lenguaje (tanto en el sentido de sistema abstracto -la *lengua*- como en el de los lenguajes vivos, el *idioma*). En esos textos aparece también un reconocimiento del otro y de los otros, ya no como prolongaciones del propio yo que no hacen sino asegurar su propia individualidad -que es, por ejemplo, la forma de representación de la hija en la «Balada»- sino como alteridad, como discontinuidad que niega la centralidad absoluta del sujeto y que le devuelve a sus propios límites. En *sollozo por pedro jara*, ese otro -el hijo- que el poeta deseaba prolongación de sí mismo y de su propia «palabra», se rebela y proclama su autonomía, en un gesto que es simultáneamente proclamación de su muerte. Ese gesto es una revelación del límite, pues el deseo de una infinita progresión de sí mismo y de su Palabra se enfrenta y estalla en ese otro que ya no reconoce: proliferación de las palabras, ajenidad indomesticable del lenguaje librado a su propia legitimidad, y en cuyo centro abismal asecha el silencio.

In memoriam y *Alguien dispone de su muerte* son poemas en los que más abiertamente Jara emprende un reencuentro con lo vivido. En ambos, una intensa modulación narrativa (referencias anecdóticas, esbozos de personajes, reconstrucción de ambientes, apuntes de diálogos) sostiene la recuperación de lo vivido; la memoria y su textualización en los poemas persiguen insistentemente una reconciliación del yo con su historia personal. Los dos poemas son una tentativa de recomponer la validez y preeminencia del yo, resistiéndose a su fragmentario discurrir en la vertiginosa sucesión de la temporalidad. En ambos poemas hay una tensión interna no resuelta en la tentativa de postular la unicidad de un yo coherente y conti-

nuo debatiéndose en medio de la dispersa pluralidad de las experiencias existenciales. Mientras la textualización de la memoria y la modulación narrativa son los recursos para conferir la ilusión de continuidad y permanencia a los fragmentos des-parramados de todo lo vivido, internamente la misma escritura poética deja abiertas grietas por donde se filtra la sospecha de su discontinuidad. «Sabemos que en el tiempo / todo es asiduo recomenzar» escribe en *In memoriam*, «solo que en cada pisada / o pensamiento / es otro el que se adelanta y desvanece». Y es aún más explícito en la última parte de *Alguien dispone de su muerte*:

aquel hombre que hubiera podido ser yo
 -y no añicos de un yo-
 escruta los escombros humeantes
 elige algunos fragmentos estropeados
 y con ellos alimenta la avidez de su lámpara

En «Destellos de una infancia solitaria» (perteneciente a *El mundo de las evidencias*) el intento de recuperación de la infancia se frustraba porque el yo enunciadador no lograba reconocerse en los otros «yo» que emergían desde el enunciado: «mi imagen se adelanta y no la reconozco»; reconocerlos habría implicado reconocer su propia inestabilidad y fragmentación de la propia subjetividad enunciadora: «la soledad, ahora, me hace dos efraínes. / Su hostilidad comprendo ¡Sólo uno es verdadero!»; en aquel poema, el pasado se mostraba como una escritura ilegible: «alguien riega tinta y mancha los cuadernos». *In memoriam* y *Alguien dispone de su muerte* son poemas de reconciliación con lo vivido, que deja de ser solamente fuente de frustración y melancolía, para erigirse como sustento existencial; siempre hay «tiempo para el destiempo de la remembranza» escribe Jara en *In memoriam*. El «destiempo}} de la memoria puede leerse en el nivel del enunciado como recuperación tardía; pero también puede leerse como su reverso: *des-tiempo* de la remembranza, negación del tiempo por la memoria para convertirlo en presente, ponerlo a tiempo y rescatarlo en el tiempo -fatalmente actual- de la palabra. En los versos de la coda que cierra *Alguien dispone de su muerte*, el poeta «elige algunos fragmentos estropeados» para modelar un otro -que es él mismo- «condenado / a vagar sin término por el aire enrarecido / del laberinto de las palabras».

2. LA MUERTE: LA MIRADA

En un poema de 1970, «El ojo de la muerte», Jara había escrito: «ese ojo no ve / ¡pero nos obliga a vemos! ». En los grandes poemas del último ciclo, *sollozo por pedro jara*, *In memoriam*, *Alguien dispone de su muerte*, la muerte es la mirada: es ese ojo que nos mira y es aquello que vemos al miramos. «y ya que somos

los predilectos de la muerte / pues ella nos dio el insólito espejo de la conciencia» escribe en *In memoriam*; y en *Alguien dispone de su muerte*, el poeta que ha elaborado un minucioso registro de su heredad existencial, ahora «se apresta a verse en las islas / cara a cara con la muerte».

Ante el ojo ciego de la muerte, el poeta reescribe morosamente su historia personal, los momentos de exaltación existencial y los pequeños, graves, desastres individuales: el amor, el erotismo, la poesía, los dones cotidianos, los amigos, las otras muertes. El «soplo de la palidez», transfigura la experiencia de lo cotidiano que, sin dejar de serlo, deja traslucir un matiz trascendental, en cierto sentido sagrado.

Ni la trascendencia ni la sacralidad implican un relegamiento de lo cotidiano; todo lo contrario, en estos poemas la cotidianidad es la experiencia esencial y desnuda que configura su propio mundo, su universo existencial. En la poesía de Jara hay una diferencia entre universo y mundo: si el primero es lo que existe Ensimismado en su propia realidad, el mundo es la porción de lo real que ha sido tocado por la conciencia y que adquiere una forma y un sentido por y para la subjetividad humana; mientras que el universo es lo otro, la alteridad más radical, el mundo es «la configuración de la conciencia», para usar una de las fórmulas predilectas de Jara, y solo la palabra poética tiene la virtud de revelar esa experiencia abarcadora y totalizan te, solo la poesía puede atestiguar la transformación del universo en mundo.

In memoriam y *Alguien dispone de su muerte* son poemas que discurren por tres cauces cuyas aguas se entremezclan y confunden: la muerte, la memoria y la palabra. Desde sus inicios, las sucesivas empresas poéticas de Efraín Jara discurren en pos de una búsqueda de evidencias que puedan desentrañar el enigma abierto en la existencia humana por su escisión del mundo de la naturaleza. En los poemas de los primeros ciclos, Jara había descubierto que el nombre del enigma es tiempo; en el último ciclo de su poesía, el enigma revela su otro nombre: muerte. «Ay ¿cómo poner el oído / en el caracol de la vida / sin escuchar el colosal bramido de la muerte?» escribe en *Alguien dispone de su muerte*. ¿Cómo sostener alguna trascendencia del existir frente a la muerte? Solo la memoria y su recuperación por la palabra pueden rescatar la plenitud inagotable de la existencia y transformar lo vivido en presencia: «¿la suma de intensificaciones de la vida / acaso no constituye el único sentido de la vida?».

En ese temprano ensayo al que nos hemos referido antes, «La religión, una aventura metafísica del hombre», Jara sostiene que el hombre moderno supera la angustia sufriendola por entero.

Quizá el mejor ejemplo de esta superación de la angustia en nuestros días la encontramos en la contactación con la muerte. El moderno desea su muerte como es, es decir no huye de ella ni la esquiva dejándola para afrontarla en el último instante como algo irremediable; por el contrario, busca familiarizarse, entablar con ella fra-

ternal intimidad. En este punto, la mentalidad moderna se enlaza con una experiencia primitiva: que lo poderoso por más que parezca salir a nuestro encuentro desde afuera es alcanzable por nuestra voluntad (...) y que formamos con él una unidad misteriosa. De nuevo es posible, como en los tiempos primitivos, la unidad del hombre con el mundo.

En la poética de Jara, la resolución de la angustia por la muerte no radica en la razón sino en la recuperación de una experiencia «primitiva»: la unidad esencial entre el hombre y el mundo. Fundamentándose en Heidegger, Jara propone asumir radicalmente ese «estar abandonado y ser hacia la muerte», no eludir este drama ontológico, sino asumirlo con plena conciencia y entera resolución. En «Invocación a la vida», un poema de 1968, había escrito: «permite que las relaciones / entre la muerte y yo, sean, apenas, / las del hombre solitario que acaricia a su gato». La poesía -y no la ciencia- es la vía para resolver el conflicto, es el terreno adecuado para tentar la superación de la angustia, para convocar a la muerte y entablar con ella el duelo final, «la fraternal intimidad». *In memoriam* y *Alguien dispone de su muerte* son sobre todo eso: una celada para tentar a la muerte y derrotarla en un entrañable combate. En los versos que cierran «*Alguien dispone de su muerte*», como en un final de fiesta, el anfitrión observa «los escombros humeantes» de la existencia y, «como sabe que hay que morir / con la misma vehemencia con que se vive», se apresta a verse

cara a cara con la muerte
y darle un abrazote confianzudo
posesivo
olímpico
verdaderamente desmoralizador

En la poética de Jara hay un hilo conductor que se desenvuelve e irradia en distintas direcciones: el tiempo. Para la experiencia humana, el tiempo puede ser percibido como sucesión y duración: un encadenamiento continuo y homogéneo que eslabona el presente al pasado y lo proyecta hacia el futuro. La otra es la de una suma de intensidades discontinuas y fugaces de una temporalidad heterogénea. Uno de los rasgos dominantes de la literatura contemporánea es el debate con la temporalidad concebida como sucesión; en ella «el tiempo se presenta como una fuerza corruptora y destructiva, adopte ya la forma del flujo y la imagen del río heraclitiano, o adopte ya ese otro vértigo, aunque inmóvil, que es la experiencia de lo abisma1.»¹ Pero lo fundamental en ambos casos es que el tiempo del poema no coincide con el tiempo progresivo de la historia, y de esta rebelión nace una revelación: el retorno a un tiempo mítico que no puede encarnar sino en la poesía. «Tiempo mí-

tico-poético», dice Guillermo Sucre, cuyo único absoluto es la sucesión de presentes: «son solo presencias, están allí, las vivimos, por su fulgor reencontramos el mundo» .

En la primera poesía de Jara, el sentido mítico de un tiempo primordial pertenece a la esfera de lo cósmico, símbolo de la radical otredad del universo; infinito y circular, el tiempo cósmico es la medida de toda la precariedad y limitación humanas. Solamente en las islas Galápagos, y en el «cuando sin cuando» de la infancia, Jara había tentado un reencuentro con la experiencia de un tiempo mítico diferente del tiempo progresivo de la historia; pero esa experiencia está cerrada sobre sí misma y se revela irrecuperable por la memoria. Después, y sobre todo a partir de «El almuerzo del solitario», el tiempo es una fuerza corrosiva que se instala en los seres y los mina desde dentro; en *Alguien dispone de su muerte* Jara describe ese tránsito: «porque entonces el tiempo estaba ahí afuera / nos sostenía igual que a la flor la corriente / o el aire a la majestuosa indolencia del gavilán / pero no devenía aún con nosotros / no fluía internamente / como el veneno de la víbora / en la sangre de la víctima».

En los poemas del último ciclo, la escritura poética se propone como una recuperación del tiempo de lo vivido, y su inserción en el presente por la memoria. «Siempre hay tiempo / para el destiempo de la remembranza», escribe Jara, pues el des-tiempo de la memoria provoca una reconciliación con lo vivido hasta el extremo de oscurecer el terror ante la muerte. «¡la realidad es presencia!» y la palabra es la vía para invocar la presencia del mundo en el aquí y ahora del poema. El presente es «vertiginosidad inmóvil en apariencia / como la de la cascada vista de lejos», pues lo que predomina en la experiencia poética de los poemas no es la recreación cronológica y progresiva de una «biografía», sino más bien el acopio de fragüentos, presencias, instantes fulgurantes, entre los que se intercalan «grandes vacíos de muerte no vivida / porque la memoria extravió su linterna». Solamente el lenguaje puede configurar una red de palabras que sostiene una realidad que se desvanece y renueva en cada instante, «siempre hay tiempo / para que en la torpe red / de relámpagos de las palabras / se enreden lo inasible y lo vertiginoso». Pero esta recuperación por la palabra no deja de ser paradójica, dada la naturaleza temporal del lenguaje.

sabía que nosotros
 criaturas arrebatadas por lo pasajero
 tendríamos que tentar no desvanecemos del todo
 acudiendo a lo más fugitivo
 las palabras como quien
 intenta auyentar al tigre imitando su rugido

Las palabras son «criaturas arrebatadas por lo pasajero», pero también a la

La subjetividad discursiva no reposa ya en una presunta identidad consigo misma, sino en su radical diferencia: «aquel hombre que hubiera podido ser yo / y no añicos de un yo»; el yo que habla no es más que una ficción del lenguaje, una metáfora.

Quizás la mayor novedad en la escritura de este ciclo es la apropiación del lenguaje coloquial, un acercamiento mayor del discurso poético a la sintaxis y a los ritmos de la prosa; el coloquialismo ya no irrumpe para crear violentas disonancias, sino se integra al ritmo del poema para la modulación de diversas tonalidades expresivas: la evocación íntima, afectiva, como dicha en voz baja; un genuino asombro ante la sorpresa de lo cotidiano; la perplejidad de la conciencia ante la irrupción de lo imprevisto; pero también la risa, la cólera, el sarcasmo. («sabía que la muerte me puso el ojo»; «mamá echó llave a su soledad»; «¡ay amigo / amigazo del alma!»; «¿pero a quién coño se estigmatiza de burgués?»). El acercamiento al lenguaje usual y cotidiano no desemboca -sobre todo en *In memoriam*- en una destrucción de la entonación lírica, sino que provoca un efecto contrario: la poeticidad del habla coloquial. Y es que ambos poemas son aperturas a la experiencia de lo cotidiano, a su arrebatada intensidad y plenitud, y un desafío al tiempo y a la muerte.

Como en los poemas escritos a partir de 1971, el movimiento rítmico del poema ya no se sostiene privilegiadamente en el estrato de los sonidos, y en una mimesis de los ritmos cósmicos; abandonados deliberadamente los metros tradicionales, el ritmo se sostiene en el fraseo, en el encadenamiento sintáctico de los versos, en su yuxtaposición, en la presencia / ausencia de elementos relacionales; en la mayor o menor complejidad sintáctica por su desarrollo en coordinaciones y subordinaciones; en los contrapuntos entre versos largos y líneas muy breves y su disposición en la página.

un perro
 cuatro hijos
 cinco sillas
 muchos libros
 un excesivo orgullo como para contraer deudas (...)
 un coche inglés de cuarta mano
 para atrasarme un poco menos a clase
 unas frases abrasadas por los tizones de la poesía
 y la felicidad
 como que se hubiera arrepentido
 de haber posado su planta en el huerto de hortalizas

En ambos poemas, la recuperación de lo vivido por el ejercicio de la memoria es mucho más que un acto de recordación, es fundamentalmente un reordenamiento a la luz -o mejor: a la sombra- de la muerte. El pasado no tiene un sentido

en sí mismo sino en tanto es presente, en tanto dibuja la trayectoria de un destino que no es anterior a la existencia sino posterior a ella, un destino que no es pre-disposición sino reordenamiento. La poesía misma consiste en esas «interrogaciones sin las cuales la existencia no deviene destino», pues, como la trayectoria de la flecha, la existencia está librada a los imprevistos del azar, pero una vez cumplida se dibuja lineal y nítida.

4. LOS NOMBRES DE EROS

No es un tema nuevo en la poesía de Efraín Jara Idrovo, éste de las insidiosas asechanzas y seducciones del amor. Desde los poemas iniciales de *El mundo de las evidencias* -como «Elegía por el sexo de Tamar» de 1946, o «Sexo» de 1947-, pero sobre todo desde «Añoranza y acto de amor», el erotismo ocupa un lugar de privilegio entre los motivos de su obra poética. El erotismo, la sexualidad, el amor, la sustancia carnal de lo humano, la apetencia nunca satisfecha por la otredad, son el territorio de una vasta exploración poética en la que confluyen y se entrecruzan otras constantes de la poética de Jara: el tiempo, la muerte, la tensión irreductible entre la conciencia y el mundo.

A lo largo de su escritura poética, Jara ha tentado múltiples vías de resolución del conflicto que supone la desgarradura entre el yo y la alteridad del mundo: o la restitución de la unidad originaria del ser en sus infinitas manifestaciones formales como en la «Balada de la hija y las profundas evidencias», o la ironía que implica admitir su radical escisión, y con ello asumir a plenitud la soledad como un dato ontológico de la condición humana, como en «El almuerzo del solitario» por ejemplo.

Pero hay otra vía privilegiada de mediación entre el mundo y la conciencia, entre la naturaleza y el yo, entre la eternidad y el instante, y es la pasión erótica. Entre la materialidad ensimismada del universo y la acuciante punzada de la conciencia hay una zona de frontera que es la carnalidad. El cuerpo es el umbral, la zona de contacto entre la subjetividad y el mundo, entre el yo y los otros. El cuerpo es el lazo que nos mantiene atados al cordón umbilical de la poderosa turbulencia de la naturaleza.

En el poema de 1947 que lleva por título «Sexo», Jara escribía:

Esta salpicadura del relámpago
o estertor de mucosas de la lava.
Este sigilo de pantera o niebla
alertando las ascuas de la sangre.
Este terco animal con pies de sombra
pisoteando los astros y los pétalos.

Esta amapola en llamas asomándose
entre las tristes grietas de la carne.
Este fuego tenaz que nos sostiene
aunque seamos ya polvo esparcido

El erotismo desplegado en «Añoranza» contiene una ambivalencia: es a la vez paradisíaco y abismal. Por lo primero es nostalgia del Edén, retorno al estado originario de completud, recomposición de lo escindido: «En tus laberintos de avidez y fuego / se resuelven las contradicciones»; «Solo en ti vida mía / ingrata mía / sangre y mundo confunden su terquedad en melodía». Los movimientos rítmicos del sexo permiten acompañar los cuerpos al ritmo del cosmos: «invocamos la fulguración de diamantes del éxtasis, / la plenitud y el ritmo de la rotación de los planetas»; en el cuerpo de la amada se encarna el cuerpo cósmico del mundo: «recorren los dedos la línea de meteoros de tu piel/como quien verifica los contornos del universo». Por lo segundo es confirmación de la escisión, ratificación de la soledad, recaída en la otredad. «Añoranza y acto de amor» es una tentativa de rescatar por el erotismo -erotismo de la carne y erotismo de la palabra-la presencia plena del mundo rediriéndolo de su pérdida de sentido en la banalidad del existir cotidiano; presencia plena que no puede ser sino la del instante, un aquí y ahora suspendido en la sucesión temporal mediante la palabra, presencia plena que encarna en los cuerpos, en los ritmos eróticos de la carne y en los del poema.

En los sonetos de *Los rostros de Eros*, Efraín Jara dibuja -uno a uno-los múltiples rostros de Eros, y pronuncia sus nombres visibles: amor, erotismo, sexualidad. En el Eros se entremezclan en perpetua contienda las más extremas pasiones humanas: ternura y lascivia; conquista y rendición; avidez del deseo y plenitud de la entrega, profanación orgiástica y pasión sagrada.

Por el erotismo, los seres humanos reconocen su radical condición de incompletud. En la fusión de los cuerpos entregados a la pasión amorosa se recompone lo que un día fue escindido: femenino/masculino, exterior/interior, cuerpo/espíritu, y los amantes pueden acceder, en un instante de fulguración, a la experiencia de la unidad y la plenitud.

Pero el nombre de Eros esconde también otros nombres secretos: tiempo, muerte. La pasión amorosa pone en evidencia la disparidad de los registros temporales, que oponen el tiempo cósmico al tiempo íntimo; contra la sucesión lineal de los días y los años, el eros levanta el deslumbramiento de un instante que se adensa y se dilata hasta confundirse con la experiencia de la eternidad.

Tal como se apartó del continente para ensimismarse en la soledad de las islas, en este poemario Jara abandona las cosas y los seres del mundo objetivo, y se refugia en una meditación sobre viejos temas recurrentes en su poesía: el amor, el tiempo, la memoria.

Lejos del mundo, el cuerpo de la amada se transforma en un vasto espacio para la exploración poética: «Sólo sé que, sin ti, no habría mundo», escribe Jara en

uno de sus sonetos. En poemas anteriores, sobre todo en los de su primer ciclo, Jara buscaba descifrar el enigma de la existencia leyendo el texto infinito del universo. Ahora ese texto es el *cuerpo deseado*: allí, en el cuerpo de la amada, descubre la incitación del deseo, los signos de la temporalidad, las trampas de la soledad, los abismos y las cimas de la exaltación vital, la sombra de la muerte.

En las tres partes que conforman el poemario se conjugan de diversa manera las mismas obsesiones; pero en cada una, la distinta proporción de los elementos da como resultado una combinación muy singular: las seducciones y caídas de la pasión amorosa -en «Preciosa, el tiempo y el amor»-; la trampa fatal del tiempo -en «Tríptico»-; y los abismos delirantes de la sexualidad orgiástica en la poderosa poesía erótica de los «Sonetos a una libertina».

A esta unidad temática del poemario se suma su unidad formal: el soneto. No es extraño que Jara haya elegido someterse a las rigurosas exigencias estructurales del soneto para esta nueva aventura poética. Si bien la línea que dibuja su anterior trayectoria muestra una enorme libertad formal, y una apasionada y consistente experimentación expresiva, Efraín Jara asumió siempre como divisa de su escritura una máxima de Mallarmé: «la única libertad permisible al poeta es la de elegir las normas que han de regir su actividad creadora». Y es que a pesar de su aparente rigidez estructural, a pesar de su exigente construcción formal, el soneto se ha ido cargando de infinitas posibilidades de exploración poética, al ser utilizado y hecho propio por poetas de todas las literaturas. Refiriéndose al soneto, Dámaso Alonso decía: «ese ser creado, tan complicado y tan inocente, tan sabio y tan pueril; nada en suma, dos cuartetos y dos tercetos (...) que seguirá teniendo una eterna voz para el hombre, siempre igual, pero siempre nueva, pero siempre distinta».2 Y es que la gran flexibilidad interna del soneto, las innumerables posibilidades de transgredir desde dentro sus férreas exigencias formales, su disposición de ajustarse a los ritmos sintácticos de la lengua, a los ritmos del pensamiento, a las más diversas tonalidades expresivas, han hecho del soneto -desde el barroco- más que una estructura para expresar lo ya pensado, un «modo de pensar poéticamente», una suerte de silogismo poético.

Obra no solo de la sensibilidad, sino de la inteligencia y del arduo trabajo de escritura, los de sonetos de Jara son ejercicios de elaborada perfección formal, en los que el despliegue del pensamiento es atraído hacia el centro de gravedad del último terceto que condensa en una precisa fórmula verbal el sentido del poema. Los deliberados desequilibrios internos -provocados por el hipérbaton, el encabalgamiento, las variaciones rítmicas, las variaciones tonales-, crean un espacio interior, que se adensa y precipita hacia dentro, para dejar fluir todos los desbordes de la emoción y la sensualidad, de la angustia y la nostalgia.

2. Cf. «Permanencia del soneto», en *Ensayos sobre poesía española*, Revista de Occidente, Buenos Aires, 1946.

Una y otra vez, sexo y tiempo, eros y cronos, entretejen sus sustancias: «en el flujo devorador de lo que transcurre / refulge la desnudez de los cuerpos», o «al fondo de los muslos de ella / aletea desesperado el presente». Y en otra parte «transportados al firmamento de la deshora / por el poder devastador de la sensualidad». El erotismo es un espacio y un tiempo que se despliegan al margen de la sucesión temporal: «el placer niega al tiempo», dice Jara, y es «súbita grieta / por donde escapa la conciencia / volatilizada en la transparencia de la eternidad».

El cuerpo no es solamente el objeto del deseo, es sobre todo el puente que abre el acceso a lo otro, en un impulso de apertura y expansión. El erotismo es apertura hacia la plenitud, experiencia reveladora, cercana a la experiencia mística: vaciamiento del yo, acceso pleno a la otredad.; «sexoacceso» había escrito Jara en «Añoranza», metáfora que se repite en este poema en esa «súbita grieta» por donde escapa la conciencia de su prisión temporal para acceder a la experiencia de la eternidad. La búsqueda de estos «instantes eternos» es una constante en la poética de Jara. En *Alguien dispone de su muerte* la resume en una imagen: «los anillos del giro de la peonza / que a causa de su velocidad obstinada / acaban por esculpir el sueño de la inmovilidad». «Dichosos los efímeros -decía Lezama Lima en la introducción a *Los vasos órficos-* que podemos contemplar el movimiento como imagen de la eternidad».

5. LA RESACRALIZACION DE LO COTIDIANO

Para una 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. En ninguna parte esto es tan evidente como en la vida cotidiana. El intento de Jara es reconquistar para lo sagrado ciertos espacios de la cotidianidad que le devuelvan a una experiencia de la sacralidad del existir. En el tiempo lineal y progresivo, hijo de la modernidad, que es también el tiempo de la cotidianidad, «el tiempo de la monótona opacidad de lo que transcurre», que nos lleva irremediamente hacia la muerte, y con ella a la ruptura del último lazo con la naturaleza, la experiencia del contacto con lo sagrado no puede sino ser instantánea. El erotismo, la poesía, la fiesta, los instantes, interrumpen el transcurso lineal del tiempo cotidiano, y restituyen siquiera momentáneamente, el tiempo mítico de los retornos incesantes.

La cotidianidad representada en la poética de Jara es un espacio atravesado por una grieta interna; desde «Añoranza y acto de amor» la vida cotidiana se presenta en su poesía bajo un doble signo: el de la banalidad que coarta toda tentativa de trascendencia y el de la intensificación existencial sostenida en el gozo de los «dones frugales». La cotidianidad que Jara recusa es una interferida por la técnica,

invadida por los otros, una cotidianidad homogenizadora, rutinaria, hecha de lugares comunes, que asfixia el despliegue pleno de la individualidad. La otra es la de la exaltación del gozo existencial, la de los placeres sencillos y los dones frugales, reconquista de la armonía del hombre consigo mismo y con el universo.

En *In memoriam* las trayectorias vitales del poeta y del amigo siguen una secuencia inversa: la del poeta se inicia en una cotidianidad urbana marcada por la erranza y el sin sentido: el barrio, la ciudad provinciana, la taberna, la escuela:

reyertas sangrientas entre los rapaces del barrio
por el dominio de las zanjas para el alcantarillado
javes de mal agujero!

monjas / avutardas / asilo
legos / cormoranes / escuela

frailes / buitres / colegio
tufo de incienso y lujuria fermentada

(...)

en la luz tamizada de acuario de las bibliotecas
vagando entre la ruin opacidad de las tabernas

Su ingreso al sentido pleno de la existencia está marcado -una vez más- por su estancia en el lugar sagrado de las Galápagos: «regresé con la certidumbre de que ya me pertenecía / que mundo no es sino la otra cara de la conciencia». Inversamente, la trayectoria del amigo arranca desde un sentido pleno ligado a la lógica natural de la vida campesina: «de ahí venías tú»

gentes para quienes la existencia tenía
el ritmo vasto e implacable de las estaciones
entre el verdor de yemas de la niñez
y el racimo de sombras de la tumba
el pausado eslabonarse de las cadenas de los ciclos

(...)

intacto y oliendo a tierra todavía
el cordón umbilical que los ataba
a la ciega y colosal constancia de la naturaleza

y su ingreso a la vida urbana lleva las marcas del exilio y la caída, la pérdida del sentido de la existencia

llegó el exilio
la madriguera de topos de la oficina el
aire confinado y siniestro
de la firma importadora de vehículos

conferencias con ejecutivos
y gerentes bancarios
desconfianza y prevención de chacal de los accionistas

El poeta se recupera a sí mismo en la naturaleza; el amigo se extravía de sí en la ciudad; pero en ambos casos es gravitante la dualidad vida natural / vida urbana. Es significativo que en la evocación de otro amigo, Jara proponga la relación entre los dos en términos muy similares: «Alfonso y yo nos sentimos afines, porque padecíamos similar desarraigo mientras vivíamos en Cuenca. La imaginación nos tiraba para otro lado: a él hacia el agria altura de la cordillera, a los bosques y tierras de labor de la hacienda de sus padres, a las formas enérgicas y plenas de la vida campesina; a mí hacia la soledad de las islas. Este atroz sentimiento de exilio y la consecuente urgencia evocativa del paraíso perdido, nos entrelazó indisolublemente.»³

La cotidianidad es el espacio en que se articula un juego de tensiones entre fuerzas discordantes: la constatación de la fugacidad como dato esencial de la condición humana y los intentos de someterla mediante la intensificación existencial; la fragmentación del yo sumergido en el tiempo sucesivo, invadido por los otros, mediatizada su relación armónica con la naturaleza por la interferencia de la técnica, y las tentativas de restitución de su unidad. En todo caso predomina siempre el sentimiento de exilio y la nostalgia del paraíso.

La intensificación de la existencia implica vivir a la intemperie, salir de las moradas familiares, abandonar la seguridad de lo establecido, y asumir el riesgo de la aventura. Esta actitud existencial es una actitud «poética», en el sentido etimológico de «creación», y define también la actitud de Jara ante la escritura. Poetizar es menos expresar el mundo que proponer una forma de inteligibilidad: constituir una experiencia inédita que amplíe las fronteras de lo dado, practicar aberturas de acceso a lo otro, a aquello que los hábitos -sobre todo los hábitos de una modernidad racionalista- han colocado en un más allá inabordable. El *conocer* en este sentido es siempre *re-conocer*, recobrar una experiencia del mundo en su originalidad abierta; es también volver legible al mundo, y en tanto que legible, «habitable».

3. «Evocación de Alfonso Carrasco». en *Cabeza de gallo*, No. 3, Cuenca. Universidad de Cuenca, 1993. p. 131.

Bibliografía

EFRAIN JARA IDROVO:
BIBLIOGRAFIA ACTIVA Y PASIVA

I. Bibliografía activa: obra poética¹

En esta sección se recoge toda la obra poética publicada hasta diciembre de 1998. El ordenamiento cronológico escogido sigue la fecha de escritura de los poemas, que no siempre coincide con la de su publicación. Si bien constan mencionados aquí sus dos primeros poemarios -*Tránsito en la Ceniza* y *Rostró de la ausencia*- sin embargo, por voluntad expresa de su autor, éstos no integraron el volumen *Obra poética*, que recoge su obra poética completa; en él aparecieron solamente las versiones finales que constan en *El mundo de las evidencias*.

1. Poemarios

1.1. *TRANSITO EN LA CENIZA*. [1945-1947]

Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1947.

Tránsito en la ceniza
Esquela de amor para la abuela
Una canción a Ruth, la tierna espigadora
Carta en soledad inconsolable
Sexo
Negación del vino
Descendimiento
Breve semblanza de la golondrina
Tentativa de ingreso en la espuma Elegía
por el sexo de Thamar
Plenitud del polen
Ternura y soledad de mi madre Incursión
en la sal

1. Esta recopilación y ordenamiento cronológico de la obra poética de Efraín Jara, que para el momento de elaboración de esta tesis estaba dispersa en varios libros, revistas, antologías, sirvió de base para la edición del libro *Obra Poética* publicado por la Universidad Andina Simón Bolívar y Editorial Libresa, en enero de 1999.

1.2. *ROSTRO DE LA AUSENCIA* [1948]

Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1948.

Rostro de la ausencia
 Niña de las golondrinas
 Abril con lluvias y melancolía
 Instantánea de la golondrina
 No me dejes perdido en turbia sombra
 Funeral de la golondrina
 Balada de la soledad momentánea
 Elegía para tu retorno
 El convidado nocturno

1.3. *EL MUNDO DE LAS EVIDENCIAS*

Precedido del texto en prosa «Confidencias preliminares», recoge la producción poética de Jara Idrovo entre 1945 y 1960. Incluye reescritos, varios poemas de los dos libros iniciales. El título subrayado corresponde al título de cada una de las tres secciones en que se divide el libro. Cuenca, Universidad de Cuenca, 1980.

Tránsito en la ceniza [1945-1947]

Breve semblanza de la golondrina
 Incursión en la sal
 Ternura y soledad de mi madre
 Canción a Rutb, la espigadora
 Plenitud del polen
 Elegía por el sexo de Thamar
 Canción para una muchacha desconocida
 Funeral de la golondrina
 Esponsales con la espuma
 Sexo
 Integración de la nube

Otros poemas [1948-1958]

Elegía en el umbral del verano
 Vida interior del árbol
 Himno de amor
 Debo hablar de la paz
 Poema del regreso
 Carta de Navidad
 Octubre
 Canción para ofrecerte mis dones
 Designio

El mundo de las evidencias [1958-1970]

Hombre y viento
Ulises y las sirenas
Poema
Advertencia
Destellos de una infancia solitaria
Sentimiento del tiempo
Balada de la hija y las profundas evidencias
Muervídate
Amarga condición
Mano en el agua
Ser y tiempo
Perpetuum mobile
Tríptico
Desencanto
Invocación a la vida
Azar y necesidad
Nostalgia del presente
Currículum vitae
El lecho
El ojo de la muerte

1.4. *DOS POEMAS*

Estudio introductorio de Alfonso Carrasco Vintimilla, Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1973.

Balada de la hija y las profundas evidencias [1963]
Añoranza y acto de amor [1971]

1.5. *OPOSICIONES Y CONTRASTES* [1975-1976]

Esta serie se publicó parcialmente en *Antología del grupo ELAN* (Eugenio Moreno Heredia, antologador). Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1977. «Rastro de palabras» se publicó en *El Guacamayo y la Serpiente*. No. 20, Cuenca, Casa de la Cultura, 1980. Otros textos aparecieron publicados por primera vez en el volumen *Obra Poética*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Libresa, 1999.

rastro de palabras
altamancias con sibilantes
puras matemáticas y matemáticas puras
tres designios en intensidades agudas
oposiciones fonológicas
círculo fatal
siempre el tiempo
trío para cuerdas
la revolución
morfemas de plural

antítesis
 componentes inmediatos
 reversible/irreversible
 escamoteo
 deshora

1.6. *SOLLOZO POR PEDRO JARA*. estructuras para una elegía [1977].

Precedido de «Propósitos e instrucciones para la lectura», y acompañado por un estudio de Oswaldo Encalada, Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1978.

1.7. *IN MEMORIAM* [1979]

Cuenca, Imprenta Monsalve Moreno, 1980.

Inventario de sombras

Yo

Tú

Nosotros

La noticia

Siempre hay tiempo

Epitafio

1.8. *ALGUIEN DISPONE DE SU MUERTE* [1988]

Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1988.

1.9. *LOS ROSTROS DE EROS*

Cuenca, Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 1997.

Preciosa el tiempo y el amor

Tríptico

Sonetos a una libertina

1.10. *DE LO SUPERFICIAL A LO PROFUNDO*

Antología de poemas y estudio introductorio de Marco Tello. No. 80, Quito, Editorial Libresa, col. Antares, 1992.

2. *Poemas recogidos en revistas y antologías*

Los poemas de esta sección integraron la tercera sección de *Obra poética*. con la excepción de «El almuerzo del solitario» que aparece en la segunda sección, y «Rastro de palabras» que formó parte de *Oposiciones y Contrastes*. La fecha de escritura está señalada junto al nombre del poema, y al pie aparece reseñada la primera edición.

«El almuerzo del solitario» [1974].

Antología del grupo ELAN (Eugenio Moreno Heredia, antologador). Cuenca, Casa de la Cultura, 1977, pp. 69-79.

- «Declaración de amor» [1974].
El Guacamayo y la Serpiente, No. 22, Cuenca, Casa de la Cultura, 1982, pp. 140-149.
- «Fluir» [1975].
El Guacamayo y la Serpiente, No. 16, Cuenca, Casa de la Cultura, 1978.
- «Rastro de palabras» [1975].
El Guacamayo y la Serpiente, No. 20, Cuenca, Casa de la Cultura, 1980.
- «Metamorfosis» [1983].
Cabeza de Gallo, No. 1, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1992.
- «Crónica de una doble cacería» [1983].
Contextos, No. 1, Cuenca, 1980.
- «Desazón» [1983].
Revista Pucara, No. 12, Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1991.
- «Al otro lado del tiempo» [1983] (inédito).
- «¿Qué puedo yo pedir?» [1988] (inédito).
- «Usted señora» [1989].
Solotextos, No. 1, Cuenca, Casa de la Cultura, 1991.
- «El espejo de la poesía» [1990].
Letras del Ecuador, No. 173, Quito, 1990, p. 35.
- «Recordando a Manuel Muñoz» [1992].
Revista Nacional de Cultura. No. 1, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 1993.
- «La pintura de Molinari» [1994].
 Incluida en *Carpeta de tres serigrafías de Luis Molinari*, Cali, 1994.

3. Artículos

- 3.1. «La religión, una aventura metafísica del hombre».
 Tesis de graduación en la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Cuenca, 1949. (Inédita).
- 3.2. «Génesis, Plenitud y Muerte de la Llama».
Revista del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, No. 3, Cuenca, diciembre de 1950.
- 3.3. «Consideraciones en torno a Benigno Malo».
Revista del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura, No. 11, Cuenca, t. VII, diciembre de 1955.
- 3.4. «Menéndez Pidal y la teoría del sustrato lingüístico».
El Guacamayo y la Serpiente, revista de literatura de la Casa de la Cultura, No. 2, Cuenca, s. f., pp. 40-54.
- 3.5. «Investigación sobre la Cuarteta de la Isla del Gallo».
El Guacamayo y la Serpiente, No. 15, Cuenca, 1977, pp. 3-33.
- 3.6. *Muestra de la poesía cuencana del siglo XX*.
 Estudio introductorio y antología.
 Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1971.

- 3.7. «Los cuentos de Mario Monteforte».
El Guacamayo y la Serpiente, revista de literatura de la Casa de la Cultura, No. 24, Cuenca, 1984, pp. 110-118.
- 3.8. «En busca de nuestra identidad literaria» [1984].
 Revista *Pucara*, Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1987, pp. I-XII.
- 3.9. «La poesía de César Dávila Andrade».
Catedral Salvaje, revista cultural de Editorial El Conejo, No. 1, Cuenca, *El Mercurio*, 1 de enero de 1989.
- 3.10. «Asincronismo y asincronía en la poesía de Alfonso Moreno Mora».
 En *Alfonso Moreno Mora: nueva visión crítica*, Cuenca, Banco Central del Ecuador, 1990.
- 3.11. «Tradición y tradicionalismo: crónica de la cultura de Cuenca».
 En *Cuenca y su futuro*, Cordes / Universidad del Azuay, 1991.
- 3.12. «Primera tentativa de aproximación a la paraliteratura».
 En *La literatura ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990*, Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1993.
- 3.13. «Evocación de Alfonso Carrasco».
Cabeza de Gallo, No. 3, Cuenca, Universidad de Cuenca, 1993, pp. 130-133.
- 3.14. «Hacia los sonetos de El rayo que no cesa».
El Guacamayo y la Serpiente, No. 33, Cuenca, 1994, pp. 55-74.
- 3.15. «Cuenca: paisaje, hombre y ciudad».
 En *Estudios, crónicas y relatos de nuestra tierra*, compilados por María Rosa Crespo, Cuenca, *El Mercurio*, 1994.

II. Bibliografía pasiva

1. Estudios sobre la obra de Efraín Jara

- Carrasco Vintimilla, Alfonso. «A manera de guía para el lector», estudio introductorio a *Dos poemas*, Cuenca Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1973.
- Cordero de Espinoza, Susana. «La poesía de Efraín Jara: *Alguien dispone de su muerte*», en *El Guacamayo y la Serpiente*, No. 33, Cuenca, 1993, pp. 39-70.
- Crespo, María Rosa. «Aproximaciones a la memoria poética de Jara Idrovo», *El Mercurio*, Cuenca, 16 de marzo de 1980.
- «El último poema de Efraín Jara», en *Artes*, No. 3, Quito, 1978, pp. 54-56. (sin referencia de autor).
- Encalada, Oswaldo. «Posludio», estudio introductorio a *sollozo por Pedro Jara*, Cuenca, Casa de la Cultura, 1978.
- «Dos tipos de metáforas en la poesía de Jara Idrovo», en *El Guacamayo y la Serpiente*, No. 30, Cuenca, 1990, pp. 144-155.
- Galiana, Rafael. «Discurso del método poético», en *El Mercurio*, Cuenca, 31 de junio de 1980.
- Mafla Bustamante, Cecilia. «Efraín Jara Idrovo: recursos poéticos y temática de su obra», en *Letras del Ecuador*, No. 173, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1990, pp. 29-33.

- «Significación de las estructuras paradigmáticas y sintagmáticas en Oposiciones y contrastes», en *El Guacamayo y la Serpiente*, Cuenca, Casa de la Cultura, 1988.
- Mafla, Mercedes. «Elementos barrocos en *sollozo por pedro jara*», en «Memorias del VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana», Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1997.
- Montesinos, Jaime. «Sollozos por pedro y luis en las elegías de Efraín Jara», en *Cultura*, revista del Banco Central del Ecuador, No. 22, Quito, 1985.
- «Nueva visita a Efraín Jara y nueva lectura de su *In memoriam*», *Universidad-Verdad*, No. 6, Cuenca, Universidad del Azuay, 1990.
- «El devenir poético de Efraín Jara en el género elegíaco», en *El Guacamayo y la Serpiente*, No. 33, Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1994, pp. 35-54.
- Moscoso, María Eugenia. «Efraín Jara: su obra poética», en *El Guacamayo y la Serpiente*, No. 30, Cuenca, 1990, pp. 61-75.
- Pazos, Julio. «Pragmática en los últimos textos líricos de Efraín Jara y J. E. Adoum», en «Memorias del VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana», Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1997.
- Pérez Agustí, Carlos. «La producción del sentido en la poesía de Efraín Jara Idrovo», en *El Guacamayo y la Serpiente*, No. 21, Cuenca, 1981, pp. 38-71.
- Rodríguez Castelo, Hernán. «Lectura de *In memoriam* de Efraín Jara Idrovo», en *El Guacamayo y la Serpiente*, No. 20, Cuenca, 1980, pp. 62-74.
- «La poesía de Efraín Jara como oficio esencial de fundación del ser», en *El Guacamayo y la Serpiente*, No. 29, Cuenca, 1989, pp. 108-139.
- Sáenz, Bruno. «La muerte como incitación a la vida en la obra de Efraín Jara», en «Memorias del VI Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana», Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1997.
- Tello, Marco. Estudio introductorio a la poesía de Jara Idrovo, en *De lo superficial a lo profundo*, Quito Editorial Libresa, col. Antares, No. 80, 1992.

2. Entrevistas

- Calderón Chico, Carlos. «Efraín Jara y la experimentación poética», en *El Guacamayo y la Serpiente*, No. 26, Cuenca, 1986, pp. 23-41.
- Dávila, Jorge. «Efraín Jara Idrovo», *Ecuador, hombre y cultura*, Cuenca, Banco Central del Ecuador, col. Testimonio y Palabra, No. 5, 1990.
- Velasco, Cecilia; Laso, Margarita. «La soledad fértil», *Difusión Cultural*, Quito, Banco Central del Ecuador, No. 12, 1993, pp. 66-73.
- Zapata, Cristóbal. *Catedral Salvaje*, suplemento cultural de diario *El Mercurio*, Cuenca, 6 de mayo de 1990.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Adoum, Jorge Enrique. *Poes(a viva del Ecuador*, estudio introductorio, Quito, Editorial Grjalbo, 1990.
- Alonso, Amado. «Poesía y estilo de Pablo Neruda», en *Ensayos sobre poes(a hispanoamericana*, Buenos Aires, 1966.
- Bajtín, Mijail. «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1985.
- «Discourse in the novel», en *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Texas, University of Texas Press, 1981.
- Bachelard, Gastón. *La intuición del instante*, trad. Federico Gorbea, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1973.
- Barthes, Roland. «Escritores y escribientes», en Morín, el. al., *La cuestión de los intelectuales*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, edil., 1969.
- Benjamin, Walter. *Poes(a y capitalismo. Iluminaciones 2*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980. Bousoño, Carlos. *Teor(a de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1970.
- Carvajal, Iván. «Actualidad de la poesía ecuatoriana», en *Cultura*, No. 18, Quito Banco Central del Ecuador, 1984, pp. 215-224.
- «Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana», en «Memorias del V Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana», Cuenca, Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1995.
- Córdova, José Hernán. *Itinerario poético de Jorge Carrera Andrade*, Quito, Casa de la Cultura, 1986.
- Cueva, Agustín. «Literatura y sociedad en el Ecuador», en *Literatura y conciencia histórica en América Latina*, Quito, Letraviva-Editorial Planeta del Ecuador, 1993.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Kafka, por una literatura menor*, trad. Jorge Aguilar Mora, México, Era, 1983.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Ediciones Guadarrama, 1978.
- Encalada Vazquez, Oswaldo. «Panorama de la poesía ecuatoriana», en *Cultura*, No. 3, Quito, Banco Central del Ecuador, 1979, pp. 263-272.
- Fernández Retamar, Roberto. «Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica», en *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana, Letras Cubanas, 1981.
- Ferrari, Américo. *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Avila, 1972.
- Friedrich, Hugo. *La estructura de la lfrica moderna*, trad. Joan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- López Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1969.
- Loyola, Hernán. «El joven Neruda ingresa en la modernidad», en Varios autores, *Seis ensayos sobre poesía chilena contemporánea*, Concepción, Editorial Pléyade, 1987.
- Man, Paul de *Alegorías de la lectura*, trad. Enrique Lynch, Barcelona, Lumen, 1990.
- Morín, Edgar y otros. *La cuestión de los intelectuales*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, edit., 1969.
- Ortega, Julio. *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, México, Siglo XXI, 1987.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México, Siglo XXI, 1969 [1956].

- *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- *Corriente Alterna*, 19a. ed., México, Siglo XXI, 1990.
- *Los signos en rotación*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1974.
- Pazos Barrera, Julio. «Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950», en *Kipus*, revista andina de letras, No. 2, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 1994, pp. 43-60.
- Richards, I. A. *Lectura y Crítica (Practical Criticism)*, trad. Helena Valentí, Barcelona, Seix Barral, 1967 [1929].
- Rivas Iturralde. Vladimiro. «La producción poética en Jorge Carrera Andrade y Jorge Enrique Adoum», en *Cultura*, No. 3, Quito, Banco Central del Ecuador, 1979, pp. 350-366.
- *Desciframientos y complicidades*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.
- Robles, Humberto. *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos*, Guayaquil, Casa de la Cultura, 1989.
- Rodríguez Castelo, Hemán. *Lfrica ecuatoriana contemporánea*, Quito, Círculo de Lectores, 1979.
- «La lírica ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX», en *Cultura*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1979, pp. 201-262.
- *Literatura Ecuatoriana 1830-1980*, Instituto Otavaleño de Antropología, 1980.
- Segovia, Tomás. *Poética y profética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*, trad. María Prado de Santayana, Barcelona, Editorial Crítica, Grijalbo, 1985.
- Sucre, Guillermo. «Poesía Hispanoamericana y conciencia del lenguaje», en *El Guacamayo y la serpiente*, No. 22, Cuenca, Casa de la Cultura, 1982, pp. 33-71.
- *La máscara y la transparencia. Ensayos sobre poes(a) hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Valente, José Angel. *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971.
- *La piedra y el centro*, Madrid, Taurus, 1983.
- Varios autores. *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-1980)*, Quito, El Conejo, 1983.
- *La cuestión de los intelectuales*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, edit., 1969.
- Volek, Emil. *Cuatro claves para la modernidad*, Madrid, Gredos, 1984.
- Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poes(a) latinoamericana*, Barcelona, Barral Editores, 1970.
- *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976.
- Zalamea, Jorge. *Erótica y poética del siglo XX*, Universidad del Valle, 1992.

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

mo del Sistema Andino de Integración. Tiene su Sede Central en Sucre, capital de Bolivia, sedes nacionales en Quito y Caracas, y oficinas en La Paz y Bogotá.

La Universidad Andina Simón Bolívar se estableció en Ecuador en 1992. Ese año suscribió con el gobierno de la república el convenio de sede en que se reconoce su estatus de organismo académico internacional. También suscribió un convenio de cooperación con el Ministerio de Educación. En 1997, mediante ley, el Congreso incorporó plenamente a la universidad al sistema de educación superior del Ecuador, lo que fue ratificado por la constitución vigente desde 1998.

La Sede Ecuador realiza actividades, con alcance nacional y proyección internacional a la Comunidad Andina, América Latina y otros ámbitos del mundo, en el marco de áreas y programas de Letras, Estudios Culturales, Comunicación, Derecho, Relaciones Internacionales, Integración y Comercio, Estudios Latinoamericanos, Historia, Estudios sobre Democracia, Educación, Salud y Medicinas Tradicionales, Medio Ambiente, Derechos Humanos, Gestión Pública, Dirección de Empresas, Economía y Finanzas, Estudios Interculturales e Indígenas. En conjunto con la Escuela Politécnica Nacional ofrece programas en Informática y en Ciencias (Matemáticas y Física). Realiza también programas de intercambio académico.

Universidad Andina Simón Bolívar

Serie Magíster

1

Mónica Mancero Acosta,
ECUADOR Y LA INTEGRACION ANDINA, 1989-1995:
el rol del Estado en la integración entre países en desarrollo

2

Alicia Ortega,
LA CIUDAD Y SUS BIBLIOTECAS:
el graffiti quiteño y la crónica costeña

3

Ximena Endara Osejo,
MODERNIZACION DEL ESTADO Y REFORMA JURIDICA,
ECUADOR 1992-1996

4

Carolina Ortiz Fernández,
LA LETRA Y LOS CUERPOS SUBYUGADOS:
heterogeneidad, colonialidad y subalternidad
en cuatro novelas latinoamericanas

5

César Montaña Galarza,
EL ECUADOR Y LOS PROBLEMAS
DE LA DOBLE IMPOSICION INTERNACIONAL

6

María Augusta Vintimilla,
EL TIEMPO, LA MUERTE, LA MEMORIA:
la poética de Efraín Jara Idrovo

7

Consuelo Bowen Manzur,
LA PROPIEDAD INDUSTRIAL Y EL COMPONENTE
INTANGIBLE DE LA BIODIVERSIDAD

Este es el primer estudio que se dedica al conjunto de la obra de uno de los más consistentes poetas ecuatorianos de su generación: Efraín Jara Idrovo. En un exigente trabajo de lectura crítica, la autora instaura un diálogo con los textos, y de los textos entre sí, para configurar la totalidad de la obra de Jara Idrovo como una gran constelación de signos en movimiento: cada poema es una onda expansiva que desemboca en el siguiente, afecta a los anteriores y se ve afectado por ellos, reconfigurándolos, enriqueciéndolos, despertando ecos de sentido, provocando innumerables posibilidades de significación.

Es una lectura abierta que explora en la obra de Jara para descubrir las convergencias, las resonancias, los intercambios textuales con el conjunto de la poesía ecuatoriana, con la tradición poética de Hispanoamérica, y más ampliamente con el movimiento poético contemporáneo. Por la combinación de inteligencia y fina sensibilidad, por la seriedad argumentativa y la consistencia documental, por la sutileza de las interpretaciones del texto poético, el libro es un extraordinario diálogo con la obra de Jara Idrovo, una apertura de vías de acceso al complejo entramado de sus sentidos, y, a la vez, un paso decisivo en la crítica literaria ecuatoriana.



María Augusta Vintimilla estudió literatura en la Universidad de Cuenca. En 1995 obtuvo su Maestría en Letras en la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha publicado algunos trabajos sobre literatura ecuatoriana en literatura y cultura nacional en el Ecuador (1985), y Estado, nación y cultura nacional (1987). En 1999 publicó una edición crítica de la obra poética de Efraín Jara Idrovo, con un estudio introductorio de su autoría. Actualmente es profesora de literatura en la Universidad de Cuenca y profesora visitante en la Universidad Andina Simón Bolívar.