

Universidad Andina Simón Bolívar
Subsede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Letras

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

María Augusta Vintimilla

1996

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

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

También cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar los derechos de publicación de esta tesis, o de partes de ella, manteniendo mis derechos de autor, hasta por un período de 30 meses después de su aprobación.

.....

María Augusta Vintimilla

Fecha: 6 de Marzo de 1996

Universidad Andina Simón Bolívar
Subsede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Letras

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

María Augusta Vintimilla

Tutor: Iván Carvajal

Cuenca - Ecuador

1996

RESUMEN DE LOS PROPOSITOS Y CONTENIDOS

La tesis se propone efectuar una *lectura interpretativa* de la obra poética de Efraín Jara Idrovo. La propuesta de partida es considerar los textos como puntos focales de irradiación de sentidos que permiten múltiples legibilidades, y no como el lugar donde reside un sentido ya constituido que la crítica debe descubrir; la lectura interpretativa es también un trabajo de producción de sentido, que actualiza algunas de las posibilidades que se desprenden del texto, y que muchas veces no están previstas por la intencionalidad consciente del poeta. El sentido producido por la actividad interpretativa no surge solamente de lo explícitamente dicho en el enunciado, sino también en sus silencios, en sus vacíos, en los pasadizos de sentido que atraviesan el lenguaje y que ninguna escritura puede controlar totalmente.

Nuestra lectura de la poética de Efraín Jara centra su atención en los siguientes aspectos:

- las formas de subjetividad que se configuran en la enunciación poética y en su lectura del mundo, en relación con unos contextos culturales, una tradición literaria, y una posición frente al lenguaje y a su propia escritura (a su propio quehacer poético).

- las formas de articulación del sujeto en el entramado complejo de los lenguajes vivos, para encontrar los puntos de fuga que operan una desterritorialización de la lengua literaria.

- la retórica de los poemas en relación con su poética: es decir como estrategia de producción del sentido que configura una forma de inteligibilidad del mundo.

A partir de estos aspectos, la tesis indaga los distintos momentos de la trayectoria poética de Jara, señalando sus continuidades y rupturas, sus horizontes de intertextualidad y

sus formas de imbricación en el movimiento poético ecuatoriano e hispanoamericano.

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCION

1. *Poesía y lenguaje*
2. *La lectura como interpretación*
3. *Del modernismo a la vanguardia: el contexto cultural de la poética de Efraín Jara*
4. *La obra poética de Efraín Jara*

CAPITULO I: EL MUNDO DE LAS EVIDENCIAS

1. ¿ANTOLOGÍA O POEMARIO?
2. UNA SUBJETIVIDAD LITERARIA
La poesía como ejercicio retórico
Una modernidad paradójica
La doble huída: la naturaleza, la poesía
3. ANALOGIA E IRONIA: LA EVOLUCION POETICA DE EL MUNDO DE LAS EVIDENCIAS
4. MAGIA Y POESIA: EL UNIVERSO COMO RITMO
El mago, el poeta
La restitución del orden cósmico
El ritmo del universo, el ritmo del poema
El mundo como texto
5. METAMORFOSIS Y ECONOMIA COSMICA EN "BALADA DE LA HIJA Y LAS PROFUNDAS EVIDENCIAS"
El ser retorna al ser. Nada se pierde
¡Porque nada se gasta sin motivo!
Las metamorfosis de la palabra poética
6. LA IRRUPCION DE LA IRONIA: EL TIEMPO COMO CAIDA
El mito original de las Galápagos
De ti reclama el mundo eje y sustento
Ulises y las sirenas
Identidad perdida, laberinto de espejos
Alguien riega tinta y mancha los cuadernos

CAPITULO II: LA (IN)TRASCENDENCIA DE LO COTIDIANO

1. REBELDIA Y MEZQUINDAD DEL IDIOMA

2. EL EROTISMO COMO EXPERIENCIA SAGRADA:

"Añoranza y acto de amor"

Todo es aniquilación incesante

*Discontinuidad del tiempo / discontinuidad
de la escritura*

Sexoacceso: el erotismo como apertura

La escritura del silencio

La crítica del lenguaje

3. LAS MASCARAS DEL HEROE:

"El almuerzo del solitario"

El héroe, el solo

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

Coloquialismo y crítica del lenguaje

4. LAS PALABRAS EN LIBERTAD

CAPITULO III: EN BUSCA DE LA PALABRA ORIGINAL: SOLLOZO POR PEDRO JARA

La piedra: el hijo y la palabra

pedro - piedra

El ritmo del poema

Progresión y simultaneidad

CAPITULO IV: LA INTELIGENCIA DEL LENGUAJE USUAL

La textualización de la memoria

Modulación narrativa y autorepresentación del yo

La inteligencia del lenguaje usual

Una resacralización de lo cotidiano

INTRODUCCION

1. Poesía y lenguaje

El movimiento poético moderno tiene como uno de los centros de gravitación la pregunta por el lenguaje, la exploración de las complejas, ambiguas y equívocas relaciones entre el mundo, la palabra y el pensamiento, la indagación sobre las posibilidades e imposibilidades del decir.

¿Qué dicen las palabras? ¿Qué es lo que callan? ¿Cómo nombran el mundo? Pero también: ¿Quién es el yo que habla en el poema? ¿Cuál es el territorio en el que fundamenta sus palabras? ¿Cómo se construye a sí mismo en relación con la estratificación interna de los lenguajes vivos? Una distinción importante en este punto es la que muestra la diferencia -y la complementariedad- entre el sujeto del enunciado: el yo que aparece textualizado en el poema y que se configura en relación con el mundo designado; y el sujeto de la enunciación: que se configura en su relación con los lenguajes, con sus contextos culturales y con las formas de representación del mundo y de sí mismo. El lenguaje es también una máscara, no en el sentido de ocultamiento de algún "yo auténtico", sino porque permite hacer visible una forma de subjetividad.

La experiencia que la especie humana ha acumulado sobre el mundo y sobre sí misma está condensada en el lenguaje; el lenguaje no puede decir el mundo pero puede configurar una forma de inteligibilidad del mundo. Esa mediación nunca es transparente ni unívoca, porque mundo y lenguaje son dos órdenes heterogéneos, excéntricos, irreductibles a unidad.

Por una parte es imposible reducir la infinita vastedad y heterogeneidad del mundo y de la experiencia del mundo al orden de las palabras. Hay una intuición instantánea del mundo como totalidad que no puede expresarse en el orden lineal, sucesivo, temporal de

temporal de las palabras. César Vallejo, uno de los poetas que aparece en el horizonte de la intertextualidad de la poética de Efraín Jara, hizo de esta incongruencia una de las claves de su poética; y la poesía de Octavio Paz dice una y otra vez que la poesía es un diálogo insensato entre el yo finito y el universo infinito.

Pero por otra parte, el lenguaje tiene su propia vida, su historia propia, que ninguna escritura, ningún decir, puede controlar totalmente. Una palabra remite a otra, despierta ecos de otros discursos, se conectan entre sí por pasadizos ocultos por donde circulan resonancias de otros sentidos, convocados al margen inclusive de la intencionalidad y la voluntad del poeta.

La poesía no nombra objetos sino palabras, y las palabras siempre dirán más y menos de lo que el poeta pretende; siempre dirán *otra cosa*. La escritura poética trabaja en esa situación límite, explorando ese más allá del sentido; y, dado que no puede nombrarlo porque es indecible por esencia, prefigurándolo en su misma imposibilidad. Es decir, llega hasta el límite de lo decible, para que pueda vislumbrarse eso otro innombrable. De allí también la importancia de aprender a leer en los silencios, en los vacíos, en lo no dicho explícitamente en el enunciado.

En su *Poética y profética*¹, Tomás Segovia escribe que la legitimidad del lenguaje poético radica en su apertura del sentido. Lejos de la legitimidad racionalista que pretende un lenguaje unívoco que cristalice un significado transparente y sin residuos, el lenguaje poético provoca infinitas exploraciones interpretativas.

La pretensión del racionalismo de instaurar un lenguaje unívoco, transparente, adecuado para capturar la verdad, pretende al

¹ Tomás Segovia: *Poética y profética*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989. Especialmente el capítulo 12: "¿Cuál poética?" pp. 420-498.

lenguaje como estructura perfectamente homogénea y estable sustraída al flujo de la comunicación, endurecido en sus estructuras codificadas. Es decir se instala en el terreno de la "lengua" en tanto que entidad abstracta y sujeta a las reglas de un código, desvinculándola de toda posibilidad de ser considerada como lenguaje, esto es como lenguaje enunciado, en el que intervienen no solamente los elementos propiamente lingüísticos sino también las condiciones y circunstancias de su producción y de su comunicación.

Esta es la perspectiva de Mijail Bajtin, para quien la heteroglosia que caracteriza internamente a los lenguajes es el fundamento para el dialogismo implícito en toda palabra enunciada. El texto deviene así punto de confluencia, de tensiones y confrontaciones entre diversos lenguajes (profesionales, científicos, periodísticos, conversacionales, las diversas jergas, etc.; pero también entre la palabra propia, y las palabras de los otros), y lo que llamamos "lenguaje literario" no es sino una articulación compleja e inestable de estas esferas discursivas, en constante movilidad y rearticulación.²

En una perspectiva similar, Deleuze y Guattari retoman el modelo tetralingüístico que demarca diferentes funciones de lenguaje: la lengua vernacular, maternal o territorial, que es también la lengua coloquial; la lengua vehicular, urbana, estatal, lengua de sociedad, del intercambio comercial, de transmisión burocrática; la lengua referencial, lengua del sentido y la cultura; la lengua mítica, en el horizonte de las culturas, lengua de reterritorialización espiritual.³

² Mijail Bajtin: *Estética de la creación verbal*, especialmente el capítulo "El problema de los géneros discursivos". (trad Tatiana Bubnova) México: Siglo XXI, 1985.

³ "Lo que se puede decir en una lengua, no se puede decir en otra, y el conjunto de lo que se puede decir y no se puede decir, varía necesariamente según las lenguas y las relaciones entre las lenguas". Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Kafka: por una literatura menor*. México: Era, 1983. pp 38-40

En la polémica sobre la legitimidad de las diversas formas de lenguaje, el racionalismo se postula a sí mismo como fundamento de esa legitimidad: lo que los lenguajes tienen de legítimo proviene de lo que tienen de racional.⁴ De ahí su intento de reducir toda la carga de ambigüedades, circularidades y oscuridades que aparecen en los lenguajes -como el así llamado lenguaje ordinario o el poético- a un contenido racionalmente analizable. Las propuestas de lectura que provienen de distintas teorías explicativas (la lingüística, el psicoanálisis, la sociología, la estilística, la semiótica) tienen como fundamento común el intento de analizar los residuos del sentido que escapan a la órbita del significado puramente racional, para sujetarlos a una explicación normalizada, es decir, para ampliar su campo de legitimidad en la medida en que reducen su carga no racional. El cuestionamiento a las lecturas explicativas o analíticas no se sitúa en el punto de que estas sean "falsas" sino porque van a parar siempre en el callejón sin salida de la legitimación por la razón y no logran penetrar en el campo de la irradiación de múltiples sentidos.

La propuesta de una lectura interpretativa que aborde la cuestión del sentido, es la búsqueda de una legitimidad interna, diferente a la que postula el racionalismo. ¿Dónde buscar el fundamento de esa otra legitimidad?

2. La lectura como interpretación

La poética es, para Tomás Segovia, la búsqueda de una legitimidad

⁴ "El lenguaje históricamente dado, o lenguaje *natural* es por sí mismo indiviso y plural, a la vez racional e irracional. Para la Razón, el lenguaje ordinario no puede tener más legitimidad que lo que tenga de racional, y su polémica consistirá siempre en dividir el lenguaje en dos y, en esa división vertical, tomar siempre el piso de arriba, ser siempre la metasignificación de la significación y apropiarse de toda la legitimidad disponible, de tal modo que toda la carga de ilegitimidad corresponde siempre al lenguaje ordinario". Tomás Segovia, *op.cit.*, p.424

midad interna del lenguaje (del lenguaje natural, y del lenguaje poético) que no es la legitimidad racional que se sostiene por su referencia a unos códigos, sino por su poder simbólico; es decir por su poder de producir sentidos cuyas reglas de producción no están definidas de antemano, sino que se constituyen en el momento de su comunicación.

La poética es la estrategia de los lenguajes para comunicar, y en ese sentido, al mismo tiempo que una estrategia de escritura es simultáneamente una estrategia de lectura. Es una estrategia que apunta a la interpretación y no solamente a la descodificación. Desde una perspectiva similar, Tzvetan Todorov plantea que el receptor "comprende los discursos, pero interpreta los símbolos". Simbolismo e interpretación "no son más que dos vertientes, producción y recepción de un mismo fenómeno".⁵

El lenguaje poético no teoriza sino que descifra el mundo al mismo tiempo que comunica ese desciframiento. No hay en el poema un desciframiento del mundo que precede y que es distinto al momento de su comunicación. Lo que distingue a los lenguajes teóricos es precisamente la separación entre el momento del desciframiento y el momento de la comunicación: entre los dos está la interposición de un código que legitima el desciframiento del mundo por referencia a un modelo explicativo, y que separa radicalmente la comunicación de ese desciframiento.

Mientras que lo que guía la escritura poética es una estrategia comunicativa que constituye el poema como "lenguaje para ser leído", es decir que descifra el mundo en la medida en que lo transforma en decible, en comunicable, y en la medida en que el contenido de esa comunicación no remite a un mundo que está ya descifrado de antemano. En ese sentido, el poema -o mejor: una poética- propone una forma de inteligibilidad del mundo.

⁵ Tzvetan Todorov: *Simbolismo e interpretación*, Caracas: Monte Avila, 1981. p.19

"Lo característico del poema -dice Segovia- es la tentativa de descifrar el mundo con y en un lenguaje comunicativo, leer el mundo como comunicable, ordenarlo según una estrategia que lo torna como decible para una audiencia descifradora".⁶

Si el poema es una lectura del mundo, la lectura de ese poema no puede ser sino la lectura de esa lectura. Leer interpretativamente un poema es descubrir el principio que lo constituyó, es, como dice Segovia, "rehacer invertidamente la estrategia de su producción".

Esta perspectiva es muy próxima a la que propone Paul de Man, cuando critica el falso modelo metafórico de la literatura "como una especie de caja que distingue un interior de un exterior, y en la que el crítico o el lector aparecen como las personas que abren la tapa de esa caja para poner al descubierto y liberar lo que se guarda en su interior, en ese interior secreto e inaccesible".⁷

La metáfora expresa muy adecuadamente ese producirse de sentidos: no hay un "sentido" previamente existente y que puede expresarse de un modo más o menos equivalente por medio de otros signos que no son metafóricos. La metáfora produce un sentido no decible de otro modo, un sentido que no existe sino en y por la metáfora misma.

Entonces, una lectura interpretativa consiste sobre todo en una exploración de las condiciones de producción de un texto poético: la búsqueda no de unos códigos, sino de unos contextos donde ese texto adquiera sentido. En rigor, el sentido no está entonces ya

⁶ *Poética y profética*; loc.cit p. 428

⁷ Paul de Man: *Alegorías de la lectura*; Barcelona: Lumen, 1990. p.17

entonces ya constituido en el supuesto "interior" de un texto sino que es producido por la exploración que implica la actividad interpretativa de la lectura. El texto poético pone en movimiento esa actividad exploratoria que abarca ilimitadamente -aunque es obvio que no exhaustivamente- el mundo del emisor y del receptor, pues en principio nada de ese mundo está excluido de la exploración. Escritura e interpretación son dos momentos de una misma estrategia comunicativa que es la producción del sentido: el poeta crea con su escritura unas condiciones para provocar la exploración que constituye la comunicación.

El sentido así producido es "indeterminado" (no está ya definido, sino que depende de una exploración) y como contrapartida, las posibilidades de interpretación son infinitas (el texto no fija unos límites para la interpretación sino solo unas orientaciones).

La interpretación es el lenguaje de la búsqueda, mientras que la descodificación es el lenguaje de lo ya encontrado. La interpretación es la espera, mientras que el análisis es la demostración de que no había nada que esperar: todo estaba ya allí antes. La interpretación se constituye en el tiempo de la exploración y no en el de la certidumbre encontrada.

3. Del modernismo a la vanguardia: el contexto cultural de la poética de Efraín Jara.

Porque la palabra es también temporalidad, esta reflexión se instala en un aquí y ahora del lenguaje y de la escritura poética, un aquí y ahora que en nuestro caso es la tradición de la poesía ecuatoriana e hispanoamericana en el contexto de la poesía moderna.

Efraín Jara Idrovo (1926) inicia su escritura poética hacia 1946 en una tradición que, en un primer momento, afinca sus raíces en

el modernismo, el posmodernismo y las vanguardias, para instalarse después en el movimiento hispanoamericano contemporáneo.

El movimiento modernista hispanoamericano implicó una ruptura de gran significación en el proceso literario y cultural de América Latina, fundamentalmente porque propició la renovación sustancial de una lengua -el español- que, después del barroco, había perdido vitalidad para la exploración poética,⁸ 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 mediante una apropiación de sus signos, para reinsertarlos en lo que había sido nuestra propia acumulación histórica cultural. Saul Yurkievich ha mostrado cómo el cosmopolitismo, el evasiónismo, el exotismo modernistas, son sustancialmente signos de esa voluntad de universalidad, para inscribir nuestro proceso cultural en el devenir planetario contemporáneo: la "poética del bazar" que sigulariza al modernismo, 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.⁹

Más allá de sus diversas tendencias, en el modernismo convergen algunos rasgos que configuran su voluntad de modernidad: la autonomía de la producción estética, el énfasis en la actividad constructiva del texto más allá de sus funciones extrapoéticas;

⁸ "Insatisfechos con la garrulería y la tiesura imperantes en España, los hispanoamericanos comprendieron que nada podía decirse en un lenguaje que había perdido el secreto de la metamorfosis y la sorpresa". Octavio Paz: "El caracol y la sirena", en *Los signos en rotación*. Barcelona: Círculo de lectores, 1974. p.77

⁹. Saúl Yurkievich: *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets, 1976.

el sincretismo cultural que propicia una mezcla heteróclita de signos, el reconocimiento de una pluralidad de pasados, un cosmopolitismo que anuncia el deseo de ser ciudadanos del mundo; la formación de una nueva subjetividad, congruente -a la vez que contradictoria- con la masificación, la multitud, el anonimato de las nuevas urbes, y una nueva posición del sujeto en relación con la lengua y con las hablas de Hispanoamérica.¹⁰

El acceso a una particular forma de modernidad cultural y literaria propiciado por el modernismo, es parte de un proceso más general que afecta a la totalidad de la vida social, política y económica de América Latina, en un intrincado proceso de modernización que iría configurando nuestra peculiar modernidad periférica. Los cambios en la institucionalidad literaria, la autonomía textual, la figura social del escritor, la apelación al "espíritu" y la voluntad de "belleza" contra el pragmatismo y el positivismo dominantes, muestran la complejidad de las relaciones entre el proceso social y el proceso literario, sus puntos de confluencia y sus violentas contradicciones.¹¹

El impulso iniciado por el movimiento modernista no se agota en sí mismo: "la vanguardia de 1925 y las tentativas de la poesía contemporánea están íntimamente ligadas a ese gran comienzo".¹² 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

¹⁰. Iván Carvajal: Los modernistas ecuatorianos. (Inédito)

¹¹. Para una caracterización de los rasgos que configuran nuestro proceso de modernidad cultural puede verse los estudios de Angel Rama: **Las máscaras democráticas del modernismo**, y **La ciudad letrada**.

¹² Octavio Paz: "El caracol y la sirena" op.cit. p.75. Sobre las relaciones entre modernismo y vanguardia en América Latina puede también verse el estudio introductorio de Nelson Osorio: **Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988

sucedió en el contexto latinoamericano con Martí, Darío, Herrera y Reissig- sino que ésta fue tarea iniciada por los vanguardistas.¹³

La más generalizada utopía de las vanguardias es la cuestión de *lo nuevo*: el repudio del pasado y la apuesta por una renovación radical de todos los órdenes de la vida, la avidez por la diferencia. "No es osado reconocer en *lo nuevo* la marca registrada de la vanguardia. Este deseo compulsivo por la diferencia y de la negación del pasado en el arte está íntimamente ligado a los modernos medios de producción, a la alteración de las formas del consumo y a la ideología progresista legada por la revolución industrial".¹⁴ Y si América Latina no vivía plenamente tales transformaciones, a la manera de las sociedades industriales avanzadas, las vanguardias encontraban un suelo fértil en sociedades en las que "el deseo ardiente de lo nuevo era más fuerte que las condiciones objetivas de la modernidad".¹⁵ O como dice Schwartz, siguiendo a Adorno: "lo verdaderamente nuevo era el deseo de lo nuevo, no lo nuevo en sí".¹⁶

¹³ *Poesía viva del Ecuador*. Estudio introductorio. Quito: Editorial Grijalbo. 1990.

¹⁴ Jorge Schwartz. ***Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos***. [trad. del portugués: Estela dos Santos]. Madrid: Cátedra, 1991. p.40

¹⁵ Alfredo Bosi: "La parábola de las vanguardias latinoamericanas"; en: ***Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos***. Loc.cit. p.18.

¹⁶ Angel Rama también encuentra en esta palabra ambigua y polisémica el santo y seña de las vanguardias hispanoamericanas: "la voluntad de ser distintos de los anteriores, la conciencia asumida gozosamente de ser "nuevos", de no deberle nada a los antepasados (aunque las deudas se acumulaban en París) y disponer a su antojo del repertorio de una realidad que es la de su tiempo y que por lo tanto nadie le puede disputar". "Las dos vanguardias latinoamericanas". *Maldoror* 9 (1973) p.59

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 huída 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 más allá.¹⁷

Ser diferentes significaba tanto 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, prosaísmo, oralidad, etc.).¹⁸

¹⁷ Octavio Paz dice que la palabra modernismo es una metáfora temporal: insertarse en el ahora, mientras que el término vanguardia es una metáfora espacial: conquistar un lugar. "El caracol y la sirena", loc.cit. p.79

¹⁸ Alfredo Bosi dice que estas dualidades antinómicas

En el Ecuador de los años veinte y comienzos de los treinta, las polémicas en torno 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 ¹⁹. Todas estas ansiedades se resumían en 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

(..continuación)

interponen obstáculos para una comprensión de conjunto sobre las vanguardias latinoamericanas. Los investigadores -dice Bosi- han debido adoptar un lenguaje resbaladizo hecho de agregaciones que parecen semánticamente disparatadas: "el modernismo fue cosmopolita y nacionalista"; "las vanguardias buscaron inspiración en los ismos parisienses *tanto como* en los mitos indígenas y en los ritos afroantillanos". "Las vanguardias, concluye Bosi, se deben contemplar en el flujo del tiempo, como el vector de una parábola que atraviesa puntos o momentos distintos" evitando disfrazarlas en la imagen de una unidad inexistente. "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". Loc.cit. p.14-15

¹⁹. Humberto Robles, a través de un seguimiento a los cambios de significado operados en el término "vanguardia", ha mostrado, en el contexto cultural ecuatoriano de 1928 a 1934, la riqueza de una polémica en la que circulaban profusamente las proclamas y los textos de las vanguardias europeas e hispanoamericanas. La tesis de Robles es que el vocablo "vanguardia" fue perdiendo progresivamente su sentido más precisamente *artístico y literario*, que lo vinculaba con los movimientos vanguardistas europeos, mientras cobraba una significación cada vez más *política*, hasta identificarse con el realismo narrativo de los años treinta. Humberto Robles: *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria, documentos*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas, 1989

en el mundo moderno, reconstituir nuestro ser nacional -que la colonia había escindido entre la América precolombina y Europa- en el mestizaje.²⁰

La inconformidad generalizada con las condiciones del presente que exhiben los movimientos culturales de los años veinte y treinta, 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".²¹ 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

²⁰ Negar el pasado significaba simultáneamente negar un presente que, en líneas generales, aparecía como su continuidad: "un capitalismo a la vez contemporáneo y primitivo que, si de una parte generó un nuevo modo de producción, modernizando a su guisa la agricultura (...) y en alguna medida las ciudades (...), por otro lado afincó las raíces del atraso al articular un modelo oligárquico y dependiente de economía, de sociedad y de cultura". Agustín Cueva: "Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960", en: **Literatura y conciencia histórica en América Latina**. Quito: Letraviva - Editorial Planeta del Ecuador, 1993. pp. 109-110.

²¹. Vladimiro Rivas Iturralde: "Un acercamiento a Hélice". En: *Desciframientos y complicidades*; México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991. p.94-95

mundo que muere y otro que nace. O sea la prolongación ya insostenible del contenido ideológico del siglo XIX y la preparación del porvenir.²²

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 dieran respuesta a la afanosa búsqueda de modernidad. De distintas maneras, la poesía ligada a los movimientos vanguardistas -Hugo Mayo, 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 sigloventina. 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, Neruda y Jorge Luis Borges"²³. 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, 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

²² Citado por Humberto Robles, op.cit. p.158.

²³. Agustín Cueva, op.cit., p.113

una gran distancia entre el tono optimista y voluntarioso de la declaración antes citada de Carrera Andrade y esta otra de Efraín Jara:

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.²⁴

Esta es, en rasgos muy breves, la situación del momento cultural en que Efraín Jara inicia su escritura poética.

4. La obra poética de Efraín Jara

Efraín Jara siempre ha mostrado una particular reticencia a la publicación de su poesía. 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 -"Balada de la hija y las profundas evidencias" (escrita en 1963) y "Añoranza y acto de amor" (de 1971) - que condensan nítidamente dos momentos cruciales en el devenir de su poética: condensación máxima a la vez que clausura del primer ciclo de su poética en "Balada de la hija", y apertura hacia nuevas formas de enfrentar la escritura poética con "Añoranza y acto de amor".

²⁴. "Efraín Jara Idrovo y la experimentación poética". Entrevista concedida a Carlos Calderón Chico. *El Guacamayo y la serpiente* n.26, Cuenca: Casa de la Cultura, Octubre de 1986; p.24

Entre tanto, solamente unas esporádicas apariciones en periódicos y revistas, y una terca insistencia en rehusarse inclusive a aparecer en antologías. De entre los pocos poemas publicados cabe destacar "El almuerzo del solitario" fechado en 1974, y la serie de experimentos basados en conmutaciones fonéticas parcialmente publicadas bajo el título de "Oposiciones y contrastes" en 1976; de esta misma época son "Declaración de amor" y "Rastro de palabras" de 1975.

En 1978 publica *sollozo por pedro jara*, y recién en 1980, aparece su libro *El mundo de las evidencias*, volumen retrospectivo que recoge orgánicamente la producción poética de su primer ciclo desde 1945 hasta 1970. De 1980 es también *in memoriam*, y en 1988 publica *Alguien dispone de su muerte*, su último poema extenso.

La renuencia a publicar -que de ningún modo es en su caso inconstancia en el trabajo de escritura- muestra ya 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 como 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";²⁵ y con la convicción, fundamentada en la anterior, de que en poesía, el trabajo poético cuenta más que el producto acabado; actitud ante la escritura poética que le lleva a "cultivar ese gusto perverso por la reasunción indefinida y esa complacencia por el estado reversible

²⁵. Efraín Jara: "Confidencias preliminares", en: *El mundo de las evidencias*, Cuenca: Casa de la Cultura, 1984. p.17.

reversible de las obras".²⁶ 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, dibujando sus líneas de continuidad y sus rupturas internas, su particular modo de inscribirse en el movimiento poético ecuatoriano e hispanoamericano. No se trata de un recuento exhaustivo de los temas, símbolos y procedimientos retóricos desplegados en su obra, sino de encontrar los núcleos 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.

El tema medular que recorre la poética de Jara es la tensión entre el yo y el mundo; en ese horizonte se despliegan las reflexiones sobre el tiempo, la muerte, la existencia, la soledad. La pregunta por un fundamento original no se refiere a una comunidad histórica y cultural específica, como en la mayoría de los poetas ecuatorianos de su generación; la subjetividad que se constituye no es la representación de un "nosotros" sino de un "yo", la naturaleza no es el paisaje americano sino el cosmos, y el terreno donde se constituye no es la historia sino el lenguaje. La nostalgia de una pérdida armonía original, anterior al tiempo y a la historia, la constatación de la pérdida del carácter sagrado de la existencia humana, desprendida de su matriz originaria, le conducen, en las diversas etapas de su

²⁶. Efraín Jara: Ibid. p.22

diversas etapas de su poesía, a otras tantas tentativas de reconstituir el fundamento sagrado de la existencia. Frente al tiempo lineal y progresivo de la historia, experimentado como caída, su poesía buscará primero la restitución del tiempo sagrado de la naturaleza: una lectura analógica que dice la continuidad esencial de los seres y las cosas, sus movimientos circulares de muerte y renacimiento, mediante la reproducción de los ritmos cósmicos en los ritmos del poema.

En los poemas posteriores, la postulación de un tiempo discontinuo y la exaltación del instante son las respuestas irónicas al tiempo lineal; la ironía provoca otras formas de representación de la subjetividad: la consciencia de la fragmentación del yo y los sucesivos intentos de su recomposición; la exploración de una cotidianidad marcada por los signos de lo profano, y la búsqueda de las zonas sagradas que aún persisten en sus repliegues como el erotismo y la fiesta. Y sobre todo, la exploración de la palabra: la lengua, como matriz productiva, y los lenguajes vivos.

La trayectoria poética de Jara aparece así marcada por las tentativas de restitución del carácter sagrado de la existencia que es sobre todo una recomposición de su vínculo fundante con la naturaleza. En el núcleo de su poesía, las islas Galápagos son la zona sagrada, el lugar mítico del origen desde donde brota su palabra. A partir de ese centro buscará restaurar la experiencia de lo sagrado en otras zonas: la cotidianidad, el erotismo, la fiesta, y sobre todo, en la palabra.

CAPITULO I: EL MUNDO DE LAS EVIDENCIAS

1. ¿ANTOLOGÍA O POEMARIO?

Comenzaremos con algunas precisiones formales que orientarán nuestra 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 primeros libros o en revistas y periódicos²⁷. 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.²⁸

²⁷. Entre los poemas sometidos a cambios y refundiciones están: "Funeral de la golondrina", "Ternura y soledad de mi madre", "Incursión en la sal", "Canción a Ruth la espigadora", "Plenitud del polen", "Esponsales con la espuma", "Integración de la nube", "Sexo" y "Vida interior del árbol".

²⁸. En el estudio introductorio a *Dos poemas*, Alfonso Carrasco avierte ya que "los poemas de esta colección (se refiere a *El mundo de las evidencias* que, para entonces, estaba todavía inédito y que en el plan original incluía el poema "Añoranza y acto de amor")

Si bien cada uno de los poemas conserva la fecha original de escritura -y Jara se sirve de ella para su ordenación cronológica en el libro- 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 Galápagos²⁹ hasta 1970, e inclusive hasta su decisión de ordenarlos 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:

en algunas ocasiones se trató de simples reajustes (...) En otras, de una remodelación del poema con miras a redimirlo 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.³⁰

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:

(..continuación)
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.12.

²⁹ "Desde mi estada en las Galápagos, absorbí de Valery el hábito de escribir los poemas y abandonarlos en el limbo de la ineditez, en un estado de suspensión entre el ser y el no ser, juzgándolos borradores, sometiéndolos a sucesivas revisiones y reelaboraciones (y) no dar jamás por terminada la tarea." "Confidencias preliminares", loc. cit. p.

³⁰. "Confidencias preliminares"; loc.cit, p.18

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.³¹

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 torna 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.

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 Galápagos³²-

³¹.Ibid., p.19.

³² Las Galápagos, como mito de origen, es un motivo recurrente en la poesía Jara; la naturaleza en estado puro, metáfora del cosmos, desligada de cualquier consideración histórica, social o cultural, es el espacio en el que Jara funda su yo existencial y su yo poético. Esto que ya aparece en la introducción a *El mundo de las evidencias* resurgirá constantemente en sus poemas, especialmente desde sollozo por *pedro jara*. Más adelante en este mismo trabajo se encontrará una lectura de tal configuración.

"Confidencias preliminares" proporciona algunas claves para la lectura de la poética de Jara.

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 sólo 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 SUBJETIVIDAD LITERARIA.

La poesía 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 orígenes 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".³³ 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

³³ Hernán Rodríguez Castelo: "La lírica ecuatoriana en la segunda mitad del siglo XX", *Cultura, Revista del Banco Central del Ecuador* (Quito), N.3 (1979): 261

carácter de la poesía. Rumbos de paisaje, historia e identidad".³⁴

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".³⁵

En la poesía ecuatoriana, la búsqueda por los orígenes aparece vinculada a la necesidad de nombrar, como un acto de apropiación de un mundo todavía no signado 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.

³⁴. Julio Pazos: "Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950", *Kipus* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar) n.2 (1994) pp 49 y 50.

³⁵. Hernán Rodríguez, *Loc.cit.* p.224

Nada de esto constituye el territorio poético de *El mundo de las evidencias*.

No deja de ser ilustrativo que Efraín Jara recuerde haber empezado a escribir poemas "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 entrado en uno, significa solamente un ejercicio totalmente retórico".³⁶ Este comienzo en la escritura por un tema "totalmente extraño" a sus vivencias personales, parece indicativo de una actitud más general en su poética inicial, particularmente en la subjetividad enunciativa que se configura.

Efraín Jara ha dicho en varias ocasiones que su poesía anterior a "Añoranza y acto de amor" -con la excepción de "Balada de la hija y las profundas evidencias"- es una poesía intrascendente, puesto que no asoma todavía una voz 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.³⁷

³⁶. "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

³⁷. Entrevista concedida a Iván Carvajal y María Augusta Vintimilla. Cuenca, Mayo de 1995

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 pequeña 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*³⁸. Apenas unos pocos poemas de *El mundo de las evidencias* dejan aparecer "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.³⁹ 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 postmodernismo 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,

³⁸. En "Tradición y tradicionalismo: crónica de la cultura de Cuenca", Efraín Jara propone entender bajo el vocablo "tradición" una actitud que combina cambio y permanencia: "En la tradición el pasado se concibe como algo vivo y operante en que se apoya el presente para el salto hacia el futuro"; "alteración, pero no ruptura". En: *Cuenca y su futuro*. Cuenca: CORDES-Universidad del Azuay, 1991.

³⁹ Jaime Montesinos hace notar que en la escritura de "Elegía por el sexo de Tamar" (fecha en 1946), Efraín Jara "carecía de motivación para escribir una elegía. Sólo le asistía un ejercicio cerebral proveniente de sus lecturas y el típico arranque modernista que exalta figuras remotas". En, "El devenir poético de Efraín Jara en el género elegíaco"; en: *El guacamayo y la serpiente* (Cuenca: Casa de la cultura) n.33 (1994) p.37

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 aún en el Ecuador - de los años 40?

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 quiebras 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.⁴⁰

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

⁴⁰. Jorge Dávila: *Ecuador hombre y cultura*, loc. cit. p.49

sólido se desvanece en el aire", para retomar la frase que Marshal Bergman 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".⁴¹

Una doble huída: la naturaleza, la poesía

En tales paradojas habría que buscar el sentido de la doble huída de Jara desde su cotidianidad inmediata: la una es la poesía, la otra, su 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".⁴²

⁴¹ . Entrevista a Jorge Dávila; loc.cit. p.49

⁴² Entrevista a Jorge Dávila; loc.cit. p.51

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 anterior a César Dávila -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...⁴³

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

⁴³. "La soledad fértil", entrevista con Margarita Laso y Cecilia Velasco en: *Difusión cultural* (Quito: Banco Central) n. 12 (1993) p.68

ocurre escribir?". Después, la escritura poética dejará de ser sustituto de la existencia para convertirse en una de las formas - como el erotismo y la fiesta, por ejemplo- de intensificación y acrecentamiento vital.

La otra huída, el viaje a las Galápagos, en esencia sigue la misma dirección. Negación radical de la estrecha vida en una provincia que mostraba ya los signos de una incipiente modernización, su huída 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" dice Jara en "Confidencias preliminares". 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- huída 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".⁴⁴

El sujeto de la enunciación 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 desde 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*,⁴⁵ 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 imaginería 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 nube"), o la retórica nerudiana de consubstanciación sagrada con la naturaleza ("Incursión en la sal", "Vida interior del árbol").

Doble huida hacia la literatura y hacia la naturaleza, subjetividad enunciativa 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, sólo para recomenzar después - desde "Añoranza y acto de amor" y "El almuerzo del solitario" -

⁴⁴. Hernán Rodríguez Castelo, Op.cit, p.238

⁴⁵. En el sentido que dan a esta expresión Gilles Deleuze y Félix Guattari; *Kafka: por una literatura menor*. Loc.cit. p39 y ss.

tario" - en otros viajes, en otros puntos de fuga: alejarse del sentido ya constituido por una tradición y aventurarse en la exploración de otros espacios -los de su propia cotidianidad, de otros lenguajes -los coloquiales, los de la prosa-, de otras posibilidades de sentido.

Quizás así habría que leer uno de los más bellos poemas de *El mundo de las evidencias* y preguntar a este Ulises moderno:

¿Hacia dónde navega
Ulises, tu trirreme
con sus remos de sangre y velas de delirio?

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

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

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 existencia humana y el fundamento sagrado, entre la razón y la revelación.

El hombre separado 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 romanticismo y que, en Hispanoamérica, desembocarán en el sentimiento de orfandad y mutilación, en la "lesión de la incógnita" que configura la poética de César Vallejo.⁴⁶

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, Jara se empeña en buscar las "evidencias" que puedan restablecer el fundamento sagrado de la existencia: la posibilidad de remitir la pluralidad y heterogeneidad del existir, a la unidad esencial del universo, y el tiempo progresivo de la sucesión, al tiempo cósmico de la naturaleza anterior a la historia.

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.

En términos muy generales, ese diálogo se inicia con una lectura analógica del mundo, que busca establecer correspondencias en medio de 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, y desde una imagen de la realidad como ya sustancialmente dada, reposando en su pura objetualidad y sometida al tiempo circular de muerte y renacimiento; ésta es la línea que recorre poemas

⁴⁶. Un desarrollo de estos temas puede verse en Américo Ferrari: *El universo poético de César Vallejo*. Caracas: Monte Avila, 1972. Especialmente en el capítulo "La lesión de la incógnita", p. 27 y ss.

poemas como "Incurción en la sal", "Plenitud del polen", "Integración de la nube", "Vida interior del árbol", y que llegará a su punto culminante en "Balada de la hija y las profundas evidencias".

En un segundo momento, avanza progresivamente hacia una creciente problematización de las relaciones entre la conciencia y el mundo, relaciones que son constitutivas de la subjetividad del yo tanto como de la configuración de lo real y sus sentidos. Al constituirse en relación con el mundo e insertarse 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*. 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 lineal y 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 concienical 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 discontinuos cuya máxima intensificación y plenitud pueden aproximar al ser humano a su única experiencia posible de la eternidad. En esta segunda línea se inscriben poemas como "Designio", "Ulises y las sirenas", "Destellos de una infancia solitaria", "Nostalgia del presente" que anuncian la ruptura que significará, años más tarde,

tarde, "Añoranza y acto de amor".

Ya los títulos de los poemas de la primera y la tercera sección de *El mundo de las evidencias* son indicativos de ese tránsito: "Incursión en la sal", "Plenitud del polen", "Esponsales con la espuma", "Integración de la nube", "Vida interior del árbol" pertenecen a esa primera etapa; mientras 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 perfectamente legible, y la confianza en las posibilidades de su representación en el poema por una subjetividad enunciativa que no se distancia del yo lírico de los enunciados, conducen a una exploración de la exterioridad del mundo marcada por una aproximación eminentemente sensorial.

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 postmodernista de Carrera Andrade;⁴⁷ 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

⁴⁷. Al establecer las distancias entre la poética de Carrera Andrade y Jorge Enrique Adoum, Ramiro Rivas anota que en Carrera prima una "deixis", es decir, la designación de un mundo que se deja contener íntegramente en la palabra, y oculta los mecanismos de producción del sentido. "El mundo es entonces algo ya provisto de sentido, cuya interpretación no es el resultado de una interrogación de los signos sino más bien de la más o menos acertada juntura de un signo y un referente extra-lingüístico". "La producción poética de Jorge Carrera Andrade y Jorge Enrique Adoum", en *Cultura*, Revista del Banco Central del Ecuador, n.3. Quito: Banco Central, enero-abril de 1979, p 352.

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 a la 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 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 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. Simultáneamente, la conciencia de la temporalidad lineal, y la intuición de su discontinuidad en 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.⁴⁸

Sin embargo, en *El mundo de las evidencias* ese tránsito no es completo, sino apenas su anuncio; es más bien un acorde secundario con respecto a la línea predominante. 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 y la sacralidad de la

⁴⁸. Utilizamos los términos de analogía e ironía en el sentido que les diera Octavio Paz; un desarrollo de esta concepción puede verse en *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Seix Barral, 1974. Especialmente el capítulo IV, pp 89-112

lidad de la existencia 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 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" (veinte poemas fechados entre 1945 y 1958) es también un intento secreto de exorcizar el terror a la aniquilación que percibe 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.

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 vaivén de los seres de la naturaleza. Esta es la línea que se dibuja en los poemas "Incurción en la sal", "Plenitud del polen", "Esponsales con la espuma" e "Integración de la nube". Tentativa en cierto sentido romántica de fusionar la propia subjetividad en el alma del mundo.

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 (Kierkegaard, Heidegger, Sartre) 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 desasosegante crisis religiosa: educado en los "terrores religiosos" -como dice Jara en una entrevista⁴⁹- "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 sinsentido de la existencia, quedarse inerte 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.

Seguramente este es 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.

⁴⁹. Entrevista con Jorge Dávila: *Ecuador hombre y cultura*, op.cit p.60

Jara parte de asumir el postulado de las sociedades arcaicas de un tiempo arquetípico, un tiempo sagrado anterior al devenir y a la historia en el que predomina un principio de *unidad*: unidad del tiempo, unidad del ser, unidad del lenguaje y el mundo; un momento original, en el que todavía no se ha operado la división entre las palabras y las cosas. La sociedad moderna proclama el triunfo de la razón sobre la revelación, y 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.

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 instrumentos 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

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 producirlos.

Magia, religión, ciencia, filosofía, son pues 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 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 una 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

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.⁵⁰

El poder mágico de la palabra poética no reside tanto en su contenido referencial, cuanto en su sonoridad: las combinaciones y movimientos rítmicos del material sonoro, aproximan el lenguaje poético al conjuro mágico.

La escritura poética de *El mundo de las evidencias* es una tentativa de restitución del orden cósmico en la palabra.

La restitución del orden cósmico.

⁵⁰. Hugo Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*; (trad: Joan Petit) Barcelona: Seix Barral, 1974, p.141

Octavio Paz ha señalado que 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 y el poema se propone como un doble del universo. A su vez, por la analogía, el universo se presenta como un poema.⁵¹

Los poemas que componen la primera parte de *El mundo de las evidencias* se articulan sobre la convicción de que los movimientos del universo constituyen un orden perfectamente legible que el sujeto enunciador reproduce en el poema.

"Incurción en la sal" es uno de los primeros poemas de "Tránsito en la ceniza", deudor todavía de la poética nerudiana de *Residencia en la tierra*⁵² y ciertas reminiscencias modernistas en la adjetivación, las imágenes, la musicalidad (calzado de nardos, gaseosas corolas, fúlgida esmeralda, desmoronamiento de mármoles y garzas).

⁵¹. Octavio Paz: *Los hijos del limo*, op.cit.

⁵². Puede verse las estrechas y evidentes correspondencias que existe entre este poema y "Entrada a la madera" de Neruda.

Pero hay una distancia que lo separa de la indagación del origen emprendida por poetas de la generación anterior -como Carrera Andrade y César Dávila-, e inclusive de la suya -como Hugo Salazar Tamariz, o Jorge Enrique Adoum. En ellos, la pasión telúrica 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 historiarlo, convertirlo en un lugar habitado por un pueblo.

Iván Carvajal ha señalado la relación entre las indagaciones sobre el origen y la configuración de nuestra particular forma de modernidad: "Ecuatorianos de la segunda mitad del siglo XX; modernos pero de una manera particular; (...) herederos de la cultura occidental, pero marginales de esa cultura, requeríamos de un **origen** distinto a Israel, Grecia, Roma, en fin, Europa. La poesía fue vehículo para constituir ese mito, levantado sobre los restos del mundo indígena anterior a la conquista española".⁵³

En la primera poesía de Efraín Jara, la pregunta por el fundamento original no está referido a un "nosotros" como comunidad específica (Ecuador, América Latina, etc.) sino a la configuración de una subjetividad individual, desligada de toda referencia a un tiempo o a un lugar específicos, que vive su ruptura con la naturaleza como una condición que es preciso superar. Su referente no es un pueblo concreto sino la humanidad; la naturaleza no es el paisaje americano sino el cosmos.

⁵³. Iván Carvajal: "Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana". *Memorias del V encuentro sobre literatura ecuatoriana*, Cuenca: Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1994. p.49.

En "Incurción en la sal", el poeta se adentra en las profundidades de lo terrestre, para buscar en los materiales elementales y primarios, en el "amasijo primordial" del mundo natural, el fundamento originario de lo existente.

En sordas catedrales de mineral inercia
donde jamás entreabre sus pestañas la estrella
-enorme cicatriz de torturadas azucenas
o compacta nidada de voraces axilas-,
¡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.
Hasta tí llegué en busca de edades y secretos
con mi alma de rodillas y un fanal de meteoros:
quise ver si la espuma puede tornarse arcángel,
si en el naufragio junto con el tatuaje, baja
la inagotable sed de erranzas del marino.

El poema empieza por crear un espacio clausurado sobre sí mismo, una oquedad donde reposa la materia en su estado más elemental: la sal. La voz del poeta se deja oír en el silencio de la naturaleza, lejos del ruido de la ciudad, de la historia. A ese espacio desciende el poeta en el agua que fluye; el agua seminal que conecta al hombre con la matriz originaria -la madre naturaleza- es el puente entre el exterior y lo profundo, entre las apariencias y las esencias. 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.

El poeta que busca el secreto del origen espera una revelación sagrada en el templo de la naturaleza ("con el alma de rodillas") es decir, reverente ante el misterio del origen, aprestándose a la revelación. En el primer verso hay ya una primera quiebra de

quiebra de la pura materialidad: la catedral: el movimiento de contacto desde lo material hacia lo espiritual, desde lo profano hacia lo sagrado, símbolo de unidad con el infinito. Así, la búsqueda está investida por un carácter sagrado: la sal, el agua son también componentes del ritual sagrado del bautismo.⁵⁴

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.
(...)
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 ilesa!
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: el movimiento la inmovilidad; el devenir/ la eternidad; lo superficial /lo profundo; lo sustancial / lo fenoménico; la persistencia/ el desmoronamiento. Los primeros elementos de cada serie se relacionan entre sí, y encuentran su figura en la sal. Mientras que la figura de la ola resume en sí el segundo polo de la relación. La sal es la semilla del tiempo y del movimiento; la semilla condensa los opuestos, es pura potencialidad e inminencia, el retorno del ser a

⁵⁴. En "La caída", Octavio Paz escribe: "Prófugo de mi ser, que me despuebla/ la antigua certidumbre de mí mismo/ busco mi sal, mi nombre, mi bautismo/ las aguas que lavaron mi tiniebla." *Libertad bajo palabra*, México: Fondo de cultura económica, 1978 [1968]. p.62. Por otra parte, en Neruda está también la imagen de la naturaleza como templo sagrado, y el gesto de reincorporación a la naturaleza para fundamentar la existencia humana.

cia, el retorno del ser a su eterno recomenzar.⁵⁵

El mundo es pura objetividad sorda, ciega, amordazada, ajena a la existencia humana. Urgido por sus propias preguntas, el poeta incursiona en ese territorio ajeno para desvelar sus secretos pero sin mezclarse 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 íntegramente a él, es un saber que proviene de sí mismo, de la actividad de su propia conciencia. La indagación nace del poeta ("llegué en busca de secretos"; "quise ver") y la respuesta es producida por él mismo ("he visto", "descubrí"); es un saber arrancado al mundo, antes que ofrecido por el mundo. La relación es sobre todo visual: el poeta ve, descubre, encuentra; no es la visión especular en la que el sujeto que mira se reconoce en aquello que mira; es una visión objetivadora, que advierte la distancia y la preserva.

Esa misma mirada objetivadora que registra los movimientos de la naturaleza 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 predomina una representación de la temporalidad como dimensión en cierto sentido exterior, que se resuelve fundamentalmente en movimiento, la forma más elemental del transcurrir temporal: el tiempo cíclico de la naturaleza, la alternancia entre acumulación y dispersión de los seres.

⁵⁵. 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": "mas dispersión aun es la semilla / para la que cumplirse es disgregarse"; "Balada de la Hija": "en ti regresa / el bosque a ser puñado de semillas"

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 tiente la gloria del instante,
el fulgor de puñal de la evidencia!
¡Todo tiente 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, 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 movi-
miento recurrente de la naturaleza.

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...

("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 Thamar", los encadenamientos metafóricos establecen 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.⁵⁶ 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 enunciador 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 enunciador.

El ritmo del universo, el ritmo del poema

La concepción analógica engendra, en la poesía de Jara, una escritura que se sostiene sobre el ritmo: los movimientos rítmicos de los poemas se articulan a los ritmos naturales.

⁵⁶. Este es también un signo de su filiación a la poética modernista. 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". "El caracol y la sirena". Loc.cit. p.85

La poética de la primera parte de *El mundo de las evidencias* se funda en el movimiento. La dimensión temporal 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, dejan de ser solamente objetos, están allí para nombrar los impulsos cósmicos de movimiento y quietud, de ascenso y descendimiento, de fugacidad y permanencia.⁵⁷

Pero sobre todo el trabajo sobre el material sonoro 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, y los efectos de sonoridad producidos fundamentalmente por repeticiones anafóricas, aliteraciones, rimas internas, similitudes fónicas, 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

⁵⁷ Carlos Perez Agusti anota que en la relación de Jara con el mundo exterior, la clave poética consiste "en buscar en 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". en: "Producción del sentido en la poesía de Efraín Jara"; *El guacamayo y la serpiente* (Cuenca: Casa de la Cultura), N.21 (1981): 63.

mente 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".⁵⁸

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:

Se descubre la posibilidad de crear un poema a base de 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."⁵⁹

⁵⁸. Octavio Paz, *Los hijos del limo*. Op.cit. p.92

⁵⁹ Hugo Friedrich: *Estructuras de la lírica moderna*; loc.cit. p.66 y ss.

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 "Incurción 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 que se llena de ecos y resonancias ocultas. La atracción fonética de la palabra "sorda" despierta sentidos impensados en el sustantivo: la naturaleza 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

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 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".⁶⁰

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"

⁶⁰ Cesare Segre: *Principios de análisis del texto literario*. (trad: María Pardo de Santayana). Barcelona: Editorial Crítica, 1985 p.70

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 mucho más allá de una adecuación imitativa de lo designado, para conseguir tensiones de sentido no relacionadas mecánicamente 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".⁶¹

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.

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

En términos generales, el poema corresponde a una línea que, con "Incursión en la sal", "Esponsales con la espuma" y "Plenitud del polen", proponen una lectura analógica del mundo, 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

⁶¹. Cesare Segre, op.cit., p.71.

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. 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 efectos de sentido. La arquitectura del poema se sostiene en una cuidadosa disposición de paralelismos y oposiciones construidas tanto en las construcciones rítmicas, en los juegos fonéticos de anáforas, asonancias internas y aliteraciones, como en las construcciones sintácticas. 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 acompasándose al imperceptible movimiento de enredaderas; pero además, la aliteración de "r" en el primer verso, y la alternancia de solamente dos vocales ("e" y

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. En el tercer verso, el desplazamiento del acento a la tercera sílaba, en contraste con el acento en primera del anterior, y la aliteración de la "s" acentúa la lentitud del ritmo relevando expresivamente el contenido semántico de ese "perezosas" y deteniéndose otra vez en "estatuas".

A la lentitud de la expresión, se suma la "lentitud" del contenido: 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 esta tercera cuarteta, el ritmo se vuelve más intenso. La búsqueda de forma mencionada en el primer cuarteto, 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 1o, 3o, 4o, 6o y 10o 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 claramente una de las ideas poéticas dominantes en la primera poesía de Jara: el sueño (del bosque,

del mar, del pantano) se hace nube: la trasmutación 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 2 son equivalentes estructurales de los versos 3 y 4, 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 acentuadas por la reiteración anafórica de "todo tienta". 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 entretejido 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 estructura 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 la 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

bimembración 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 sólo 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 presente 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 constatemente 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 y de la expresión que lo designa, pero es una temporalidad que no afecta al sujeto de la enunciación. En "Integración de la nube" -como en la mayoría de poemas de este momento- el yo es un lugar fijo, un punto de observación situado en el exterior del movimiento cósmico, una mirada cuya inmovilidad garantiza y permite dibujar el movimiento.

El mundo como texto

Debe haber un sentido. Los luceros,
los peces, las montañas y las dalias
¿de qué lenguaje extraño son los signos?
¿Qué trata de decirnos la pantera

con el fulgor sañudo de sus ojos?
¿Qué tratan de decirnos 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 Arbol"⁶² muestran una nueva perspectiva en la enunciación: el tránsito operado desde el mundo como objetividad autocentrada al mundo como texto.

El mundo no es ya ciego, amordazado y sordo; 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 tiente 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.

⁶². Este poema pertenece a "Otros poemas", segunda sección de *El mundo de las evidencias*, que recoge nueve poemas fechados entre 1948 y 1958.

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 del mundo subterráneo, 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 descubierto 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 sujeto 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 contagiar 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 fé 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.

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 sólo se producirá en poemas muy posteriores, pertenecientes ya al ciclo de madurez

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. 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 el 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 geología 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 reconocimiento, 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 de Efraín Jara, sobre todo a partir de "El almuerzo del solitario", el reencuentro con su mundo inmediato -las islas Galápagos, la cotidianidad provinciana- abrirán puntos de fuga para evadirse de su anclaje en la tradición literaria y configurar su más vigorosa expresión poética.

5. METAMORFOSIS Y ECONOMIA COSMICA 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

Momento culminante de la primera etapa poética de Efraín Jara es "Balada de la hija y las profundas evidencias". 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 fundamentar una poética centrada en la confianza de la unidad plena entre el yo y el mundo, de soldar los fragmentos del tiempo en la duración, y de resistirse a la esencial discontinuidad y fragmentación del yo.

El ser retorna al ser. Nada se pierde

La clave poética -y retórica- de la "Balada" es la metamorfosis. 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: esa 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 el perecimiento. En "Confidencias preliminares" Jara escribe: "Como la fricción del meteoro cuando ingresa en la atmósfera se resuelve en brillo, a expensas de la

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",⁶³ 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 trasmutación de cada ser en otro. Esta es la única forma posible de la perduración: insertar la existencia individual en las sucesivas metamorfosis que no son sino infinitas repeticiones de lo mismo, el despliegue de infinitas 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 se acumula y se transforma.

⁶³ Loc.cit. p.15.

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-. 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 tornais, multiplicadas.

En la tercera estancia:

En dar brillo y aroma a los rosales
gasté muchas sandalias y veranos;
en ortorgar 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 las ganancias. Pero es una economía construida para oponerse radicalmente a la economía capitalista 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 y la pérdida de su vínculo original con la naturaleza. La intensificación vital que propone la "Balada" se afina en un redimensionamiento otros valores de la existencia: experiencias como el riesgo, el peligro, el dolor, la exaltación erótica, son formas de intensificación que devuelven al ser constantemente a la vacilación de los comienzos. Pero sobre todo, son las únicas vías posibles para disolver la linealidad temporal

temporal y acceder a la experiencia -así sea momentáne- de la intemporalidad.

¡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: La balada es una composición poética para ser cantada al son de la música que acompaña los movimientos de la danza. El poema se construye como un canto modulado por los ritmos naturales que rigen la existencia de los seres y las cosas, su perpetuo movimiento y transmutación. La hija y el canto son las dos manifestaciones en las que el poeta encuentra las evidencias raigales de su propio 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 evidencian ya en la estructura externa del poema: son siete estancias, cada una con cinco cuartetos de versos endecasílabos con acento obligado en la 6ta sílaba. El mismo apego a las formas ceñidas se revela en el entrabamiento 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. Los dos primeros cuartetos de todas las estancias impares (I, III, V y VII) nombran las metamorfosis de los seres y las cosas postulando su continuidad. 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 raudo 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.⁶⁴

Los seres en su existir poseen una potencialidad genésica que se materializa en otros: las metamorfosis entre pares de seres materiales (luz / manzana; tierra / hierba; sol / espiga; viento / pájaro) está mediada por un eslabón inmaterial (gozo, sueño, áureo, raudó), puro impulso exhalado de su propio existir. Ese ímpetu engendradora 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 disemina para fecundar nuevas sustancias.⁶⁵

⁶⁴. Para Jakobson, la metáfora empareja términos cuya relación es paradigmática, mientras que en la metonimia la relación es sintagmática.

⁶⁵. Esta idea del "exceso" como apertura del ser que

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 elidido 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 ser⁶⁶. 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.

(..continuación)

precipita la metamorfosis aparece ya en poemas anteriores: "plenitud ya del ser -que es demasía" ("Integración de la nube"); "Es tu exceso al 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").

⁶⁶ Aunque fundamentada en la naturaleza, su retórica no es "copia" de los procesos naturales: las metamorfosis son, evidentemente, creaciones verbales, no procesos "reales". En cierto sentido se aproxima a la poética creacionista de Vicente Huidobro: imitar a la naturaleza en su poder genésico, no cantar a la rosa sino hacerla florecer en el poema.

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 absorto 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 al comienzo de la tercera estancia:

El ser retorna al ser. Nada se pierde.

El yo enunciador 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 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 sintáctica 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 poética⁶⁷. 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 sustancia de las cosas nombradas tuviera su correlato en la vecindad fonética de las palabras que las nombran:

⁶⁷ "El paralelismo de las estructuras fónicas, 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 resaltar las concordancias y las diferencias de las estructuras sintácticas, morfológicas y semánticas." *Círculo lingüístico de Praga. Tesis de 1929*, citado en Cesare Segre: *Principios de análisis del texto literario. Loc.cit. p.75*

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:

ENTRe taNTos escoMBros de la saNGRe
o las aliteraciones casi onomatopeicas de:

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 cuartetos de la estancia III) y sintácticas ("con sombra de paloma hice tu frente, / con peso de jazmín tus leves manos"; "en tí 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 esencial 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*⁶⁸:

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 bergsoniano 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".⁶⁹

⁶⁸. Carrera Andrade: *Familia de la noche*. París: Colección Hispanoamericana, 1954.

⁶⁹. "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 la pone en la disyuntiva de optar por una de las dos, su opción no será nunca 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

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 temporalidad y proyectarse más allá de sí, romper las fronteras que lo separan de lo otro (otros seres, otros tiempos, otras existencias), y restituir así el fundamento sagrado de la existencia. 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 estructura interrogativa referida al pasado, supone en este caso una invalidación de las preguntas. Como antes en "Incurción 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 torna 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".⁷⁰

Eslabonamiento de los tiempos, anudamiento de los instantes detenidos en un ahora intemporal, la hija es la evidencia de la continuidad entre el ayer y el mañana, entre el yo y los otros:

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 DESPUES de tu sonrisa?

o 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-desbor-
damiento:

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

⁷⁰. Gastón Bachelard: *La intuición del instante*. (trad. Federico Gorbea). Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1973. p.20

La escisión de los tiempos y la separación del yo y los otros, se resuelve en el presente de la hija, 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:

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 manojito de venas disgregadas

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

En las metamorfosis, la continuidad esencial de todas las cosas instaure una temporalidad cósmica universal abarcadora del Gran Todo, en donde 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 creadora del hombre, son condensaciones de su existir, son formas de sus- traerse a la precaridad, 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...

reiterada 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: EL TIEMPO COMO CAIDA

El mito original de las Galápagos

Habíamos dicho antes que en la poética de Jara, la construcción poética de un espacio mítico como origen y sustento de nuestra presencia en el mundo, no tiene que ver con el mito fundante de un nosotros comunitario, sino con la constitución de su propia subjetividad individual, de su propio yo existencial y de su yo poético. Ese espacio mítico es, para Jara, las Islas Galápagos; la *zona sagrada* a donde regresará una y otra vez en busca del fundamento que restituya la sacralidad de la existencia.

En "Confidencias preliminares", texto en prosa que introduce *El mundo de las evidencias*, 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 esforzada metamorfosis", "se vivía literalmente fuera del mundo. El tiempo lo medíamos por el lapso que toma el desvanecimiento de las cicatrices".⁷¹

¿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.

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".⁷²

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 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

⁷¹ Loc.cit. p.8.

⁷². Ibid. p.14.

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".⁷³

Si nos hemos extendido excesivamente en la cita de estos fragmentos entresacados de "Confidencias preliminares" es para mostrar la perfecta disposición de los elementos para configurar un espacio mítico, sustraído a la historia, un tiempo anterior al tiempo, al devenir, donde hombre y mundo coexisten en perfecta armonía.

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.

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; sólo 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 co-ociden, inciden juntos en un instante de fulguración y deslumbramiento. En ese encuentro momentáneo, la conciencia interpreta el mundo, le asigna un sentido. Las cosas son en la medida en que significan, y ese significado está

⁷³ Ibidid. p.15-16

configurado por la conciencia. El sentido de las cosas 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 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", "Designio", "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 "Designio", poema que cierra la segunda parte de *El mundo de las evidencias*, Efraín Jara escribe:

¿Hay algo frente a tí 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 tí: de tí 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 tí ¿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 tí ¡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. 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 el mundo,

el mundo, sino la conciencia que percibe el 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 sólo es espejo / en el que nos reflejamos sin mirarnos?".

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 forma de existencia 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 es 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 "Designio" hay un cambio en la forma de autorrepresentación del yo. En los poemas anteriores, el sujeto aparece como identidad compacta y sin fisuras. El yo poético de los poemas 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; la unidad e invariabilidad del sujeto 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 observarlos 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.
(...)
Cuando hablo de las sienas de la espuma
o el bostezo indolente de la nube,
en verdad me refiero a lo que fluye,
porque hay algo que se obstina y permanece;
algo que sorprendemos el instante
en que ya se despide para siempre.

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 "Designio", el yo poético por primera vez se desdobra y se distancia de sí mismo para observarse 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 auto-representación irónica que será la clave retórica -y poética- de "El almuerzo del solitario"

Fuera de tí 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 tí nace y hacia tí 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 si 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 arrebató
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 el 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 enunciadora. Este es el momento de la poesía de Efraín Jara en el que con mayor fuerza se multiplican las interrogaciones.

Fuera de tí no hay puerto.
Tu viaje es un retorno.
La espuma de la orilla sólo en tí 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 tí no hay puerto, ni arena, ni evidencia.

El sujeto enunciador 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 indubitable.

La interrogación que abre el poema, trasmite su incertidumbre a todo el poema. El "yo se bien" de los primeros poemas ha dado paso a la duda. El poeta nombra la realidad solo para negarla: rostro perdido, no hay puerto, Tu no miras, no hay muelles, ni arena, ni evidencia, no son nubes. Las cosas nombrados carecen de consistencia: viento, espuma, nube. Los objetos que designan el

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 si 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 fosforecencia
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 sobre 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, 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 Efraín Jara en las Galápagos, el yo se instala en la singular soledad que configura la conciencia del hombre moderno. En "Ulises", la existencia es un viaje de retorno hacia ese tiempo anterior al tiempo, para recuperar el rostro, 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 momento de El mundo de las evidencias, está marcado por una tensión irresoluble entre el yo y el mundo, la "conciencia empecinada 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

externo y cíclico, del menos temporal de los tiempos".⁷⁴

Con el regreso al continente sobreviene "la ruptura del cordón umbilical que me permitía latir al unísono con el mundo". La emergencia del tiempo concienical - 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".⁷⁵

La nostalgia de un tiempo irrecuperable, anterior a la ruptura del hombre con el mundo y consigo mismo, se refugia en otro espacio mítico: la infancia. En "Destellos de una infancia solitaria" (fechado en 1962) Efraín Jara construye en la niñez un espacio de inocencia primigenia - semejante al estado de naturaleza de las Galápagos - en el que todavía no se ha producido el distanciamiento entre conciencia y mundo, y en donde 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.

⁷⁴ "Confidencias preliminares"; loc.cit. p.15

⁷⁵.Ibid. p.17

Sólo 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 su 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 verbo ser en pretérito 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

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) sólo 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 encabalgamiento corta 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 sólo 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

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. 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 irremediablemente un enconado antagonismo entre el yo y el mundo, pero también escisión y 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. ¡Sólo 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*.

Alguien riega tinta y mancha los cuadernos

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 pliege insondable de la sangre me llora?

Pero en el asedio a su pasado, el poeta sólo 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 madreselvas.
Apoyado en el puente miro las golondrinas.
El agua, entre las piedras, daba traspiés de espuma.
Nubes y gavilanes duermen tras las colinas

El pasado que aparece en la memoria como una multiplicidad de imágenes dispersas, ratifica la evidencia de la textura discontinua y fragmentaria de la conciencia. La existencia sometida al flujo del tiempo, a la sucesión irrepitable 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 resolver.

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, ruptura fundada en la separación entre el sujeto y el mundo. Los poemas de la última parte de *El mundo de las eviden-*

cias se configuran sobre la convicción de que no hay duración ni continuidad.

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

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")

Mientras vive en estado de naturaleza - las Galápagos, la infancia - su yo permanece indisolublemente ligado a los movimientos de lo real. La subjetividad emerge y se fundamenta 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. Mientras el yo es parte indisociable del todo, comparte los atributos de eternidad, unidad, armonía. Pero 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, aislado en su propia, fugaz, limitada condición existencial.

La soledad marca los dos tiempos: el del ayer y el del hoy; pero sobre todo entre los tiempos. La soledad del presente, es también soledad del yo con respecto a sí mismo, y discordia con el mundo. La identidad perdida y la persecución de restituir su unidad reaparecen constantemente en los poemas posteriores:

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...
("Amarga condición)

¿Se trata de dos rostros?
¿O un rostro y un espejo?
(...)
Cuando miro, me veo.
Doy un paso
y ya es huella.
¿Para mí qué es más real?
¿La huella?
¿El nuevo paso?
("Nostalgia del presente)

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:

¿Despliegas tus redes de arrebató
o es que se riega mi alma?
¿Quién va abriéndose paso entre sus mismas túnicas?
¿Tu entraña de cardúmenes?
¿O mi propa conciencia que avanza, como a tientas,
entre el mundo indolente?
("Hombre y viento")

¿Marchas desde el ayer con tu cayado de peregrino?
¿Llegas desde el mañana para desencadenar el relámpago?
("Ser y tiempo)

Simultáneamente a este desplazamiento en la lectura del mundo, la escritura poética abandona el equilibrio y la armonía de los metros tradicionales; estrofas polimétricas con un número irregular de versos; fragmentación de la línea versal con segmentos desgajados y desarticulados que se disponen en el espacio en blanco de la página, para crear un ritmo visual; hay un privilegio del ritmo del pensamiento, como si se mostrara en el proceso de su formación, en sus vacilaciones, sus perpleji-

dades, su proximidad al silencio. En "Muervidate", por ejemplo, se rompe la articulación de la palabra en el título mediante una aglutinación y una disociación: la vida asediada, rodeada por la muerte. La combinación de endecasílabos y heptasílabos se fragmenta para repartir el endecasílabo en segmentos dispuestos expresivamente:

Puesto que me enardezco,
soy y existo
Puesto que soy y existo
a grandes vaharadas me consumo
(...)
Me organizo en visión
y resistencia,
contorno doy a mi extensión huraña;
empero en cada avance menguo
y sueño
con un sonido
más
y más
distante...

o para construir con la disposición visual y la fragmentación del verso la discontinuidad de los instantes:

Cuando miro, me veo.
Doy un paso
y ya es huella
("Nostalgia del presente").

El tiempo discontinuo será uno de los temas centrales en la poética y la retórica de la segunda etapa.

Se oye en las altas bóvedas del poema
forcejear al tiempo hechizado por los vocablos...
("Curriculum vitae")

CAPITULO II:
LA (IN)TRASCENDENCIA DE LO COTIDIANO

1. REBELDIA Y MEZQUINDAD DEL IDIOMA

En los últimos poemas de *El mundo de las evidencias* se perfila una tensión entre dos lecturas del tiempo, dos registros temporales co-existentes pero imposibles de conciliar. El tiempo lineal y sucesivo de la existencia, tiempo profano de lo múltiple y lo diverso; y un tiempo cósmico, en cierto sentido un tiempo sagrado, anterior a todo devenir; aquí no cuenta la individuación ni la muerte, pues en él "El ser retorna al ser. Nada se pierde" según la fórmula de la "Balada". Entre los pliegues de los dos tiempos se instaura la soledad como dato esencial de la condición humana, pues la imposibilidad de trascender el tiempo, la certeza de la propia finitud, marcan el límite que le confina en su precaria individualidad.

Los versos que cierran "Balada de la hija y las profundas evidencias" clausuran también una poética del tiempo circular en 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 acumulación 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 pregunta 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 toda 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 incontrastable.

"Añoranza y acto de amor" [1971], y "El almuerzo del solitario" [1974], indagan otra vez por la trascendencia, ya no desde las metamorfosis del ser en el tiempo de los retornos cíclicos, sino desde la cotidianidad. En el primer poema, por la pasión erótica que puede, en un instante de fulguración desprendido de la continuidad banal de los días, provocar la experiencia sagrada de la intemporalidad: vaciamiento de la conciencia, disolución de los signos de la individuación (el cuerpo, los pronombres, la palabra), compás de los cuerpos en el ritmo universal. 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

que ya no provienen de la lengua literaria; puntos de fuga que reubican la relación del sujeto enunciador con el lenguaje.

Con el abandono de la versificación tradicional, la escritura poética ya no se sostiene privilegiadamente en los ritmos silábicos y acentuales sino que acompaña a los movimientos de despliegue del pensamiento; la progresión sintáctica se acompasa a la progresión del pensamiento, de tal modo que las líneas versales se recortan para contener una parte de la estructura sintáctica (el sujeto, una aposición, un complemento verbal) 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 excesos y carencias, sabiendo que la complejidad del trabajo poético consiste en "aceptar el desafío de la rebeldía y la mezquindad del idioma".⁷⁶

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

⁷⁶. Francisco López Estrada: *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969. p.38

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 inconciente y cuando debe se absolutamente conciente"⁷⁷

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 desbordan 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 sólo 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."⁷⁸

⁷⁷. Cecilia Velasco y Margarita Laso: "La soledad fértil", entrevista con Efraín Jara. *Loc. cit.* p. 70-71

⁷⁸. Efraín Jara: Comunicación personal. Cuenca, Julio de 1995.

2. EL EROTISMO COMO EXPERIENCIA SAGRADA: "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!
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 la lectura analógica del mundo postulada por la "Balada"; tanto los últimos versos citados de "Balada", como los primeros de "Añoranza" tienen un carácter asertivo que se asienta en ese "Todo" conjuntivo y sintético con que se cierra el poema de la hija y se abre el poema de la amada. Pero su sentido es radicalmente opuesto: "Todo es aniquilación incesante", no hay perduración, sólo ímpetu 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 los títulos muestran una distancia en la situación enunciativa: "Balada" es el lugar del encuentro y el idilio; "Añoranza y acto de amor" es el de la pérdida, la separación, la ausencia; añoranza: memoria dolorida de lo que ya no está; en el poema doble pérdida: 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 erótica con la amada, pero también relación amorosa con las palabras que pueden convocar la presencia plena de los cuerpos.

Guillermo Sucre, refiriéndose 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", dice: "¿Qué acto del lenguaje, como escritura al menos, no nace de una pasión del Eros?"⁷⁹.

"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 del existir cotidiano; presencia plena que no puede ser sino instante, un aquí y ahora suspendido en la sucesión temporal mediante la palabra poética.

Discontinuidad del tiempo / discontinuidad de la escritura

"Añoranza y acto de amor" se estructura en 5 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 predominante en *El mundo de las evidencias* por el abandono de las formas tradicionales 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; 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.⁸⁰

⁷⁹. Guillermo de Sucre: "Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje". *El guacamayo y la serpiente* (Cuenca: Casa de la Cultura) N.20 (1982) pp.50-51

⁸⁰. I.A. Richards critica, por excesivamente reductora, la

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 movimiento colocado entre paréntesis, en el que la intensificación rítmica se acelera 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 retoma la construcción oracional en torno 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 un ritmo visual, que se acompaña 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

(..continuación)

lectura que restringe los aspectos rítmicos del poema a solo uno de sus estratos -el de los sonidos- e insiste en la necesidad de 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 sólo el sonido de las palabras sino también su sentido, su sentimiento, su tono." **Lectura y Crítica**. Trad. Helena Valentí. Barcelona: Seix Barral, 1967 [1929]. p. 228 y ss

la explosión infinita y dolorosamente púrpura
que avienta nuestros despojos en tierras de melancolía
lo fugaz es la única forma de perpetuidad
alguien solloza

¿tú o yo?

en la punta del relámpago)

¡Vida mía,

ingrata mía!

Si tú volvieras, qué de vientos no barrerían
la hojarasca y la extinción acumuladas por el otoño.
Como tortugas en tiempo de apareamiento,
una sobre otra, días y días a la deriva,
así flotaríamos sobre las aguas deslumbrantes del delirio
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 -que son marcas lógicas- de puntuación. Veamos como ejemplo algunos versos colocados fuera de los paréntesis en otras estancias: "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.

Adentro de los paréntesis, expansión interna y adensamiento de un instante discontinuo, sin antes ni después, tiempo puesto entre paréntesis; en este espacio, el lenguaje ya no es designación, instrumento que comunica, sino celebración y ritual. Se rompe la estructura lógica del lenguaje; la escritura se resuelve en construcciones nominales que nombran fragmentos, sin marcas formales que establezcan relaciones entre los sucesivos segmentos. 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 pórfido alucinada por la luna
desnudez mudez 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 su discontinuidad sintáctica. Los versos entre paréntesis irrumpen como si retomaran 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 esa 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 sienes
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 vencidos".

En "Confidencias preliminares" Jara escribe: 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".⁸¹

No es posible evadirse del tiempo lineal donde "Todo es aniquilación incesante", pero experiencias extremas como la poesía, la pasión amorosa, la fiesta, el juego, provocan la fulguración de un instante sin duración ni continuidad que escapa a la corriente temporal; en ese sentido son experiencias de lo sagrado porque engendran la intuición momentánea de la eternidad, del tiempo del origen y la comunión total con el mundo. Sin embargo, ese instante rescatado de la continuidad se despeña una y otra vez en el siguiente, y en el momento crítico de la caída, el ser humano se revela como consciencia y desde esa consciencia sabe que está condenado al tiempo sucesivo; pero sabe también que es

⁸¹. Loc.cit. p.16

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.⁸²

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.

Sexoacceso: el erotismo como apertura

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 oximoron expresa condensadamente esta ambivalencia: "Entrelazados 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".

⁸² *Ibíd.*

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, 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:

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)

en la unión erótica, se produce una disolución de los signos de la individuación y la identidad⁸³; vacío de la conciencia (locura), fusión de los cuerpos, desvanecimiento de los pronombres ("¿tú o yo /mi tu"), pérdida de sentido de las palabras en gemido.

⁸³ En *in memoriam* escribiré [siempre hay tiempo para] "comprobar que en el amor / uno más uno no son dos sino ninguno"

La experiencia mística del cristianismo se fundamenta en la dualidad entre materia y espíritu, y postula el acceso a la trascendencia divina por el renunciamiento a la carnalidad. La poesía moderna que, desde el romanticismo y el simbolismo, se constituye entre las ruinas del cristianismo y una obstinada recuperación del paganismo, propone recomponer los fragmentos en una trascendencia totalizadora.

Ambivalencia no significa ambigüedad, sino 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 avidéz y fuego / se resuelven las contradicciones". Los movimientos rítmicos del sexo permiten acompasar los cuerpos al ritmo del cosmos: "invocamos 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.⁸⁴

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?"⁸⁵

⁸⁴ 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".

⁸⁵ 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 pretende el poeta pretende.

¿Qué hacer con las palabras indóciles del lenguaje que hablamos, fragmentos 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 des-cubrir 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 reducirlas 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
(...)

y en la ya citada estancia V:

y la explosión púrpura
la explosión infinita y dolorosamente púrpura
que avienta nuestros despojos en tierras de melancolía
lo fugaz es la única forma de perpetuidad
alguien solloza
 ¿tú o yo?
 en la punta del relámpago)

La crítica del lenguaje

La poesía es goce del lenguaje, conciencia del lenguaje, pero también -y por eso mismo- crítica del lenguaje. La poesía moderna -como en general el pensamiento de la modernidad- es sobre todo una pasión crítica: someter a la indagación crítica todos los órdenes de la vida, no dar nada por supuesto, desmontar minuciosamente los mecanismos que sostienen las verdades universalmente aceptadas. Y en el orden de la poesía, la pasión crítica es sobre todo crítica del lenguaje, sabiendo 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", Octavio Paz escribe: "la historia del hombre podría reducirse a la historia de las palabras y el pensamiento".⁸⁶

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"⁸⁷, Jara se refiere al abismo que desde la colonia interrumpe el contacto entre la lengua escrita y las hablas regionales y

⁸⁶. *El arco y la lira*. México: Siglo XXI, 1969 [1956], pp56

⁸⁷ En: *Pucara*, revista de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca (Cuenca), 8 (pp I-XIII)

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 apetencia de libertad expresiva, iniciada con el modernismo y radicalizada con la vanguardia.⁸⁸

El desplazamiento que se opera en la poética de Jara desde "Añoranza" se fundamenta ante todo a partir de una nueva posición frente a la lengua, 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

⁸⁸ Ibid., p. IX

o:

cuando me vine a dar de alma y genitales

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", puesto que la poesía no es un problema de cosas sino de palabras (lo que la poesía nombra no son las cosas sino las palabras, advierten los poetas modernos desde Mallarme hasta Octavio Paz⁸⁹), 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 hay gozado aún de resonancia lírica. Pero mañana por la mañana podría ser proferido poéticamente, con reverencia, con ira, con ternura, con desdén".⁹⁰

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

⁸⁹. *Corriente alterna* especialmente el capítulo: "¿Qué nombra la poesía?" México: Siglo XXI, 1990. [1967]

⁹⁰. Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1972. pp 195.

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".⁹¹

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 convergen, se distancian, se oponen, en un juego de tensiones diálogos y exclusiones que no cesa jamás.⁹²

⁹¹. Mijail Bajtin: "El problema de los géneros discursivos" en: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1985; (trad Tatiana Bubnova). pp 278

⁹². "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 la lengua literaria son determinados géneros discursivos los que dan el tono, y éstos no son solo géneros secundarios (literarios, periodísticos, científicos) sino también los primarios (ciertos tipos del

Con "Añoranza y acto de amor" Jara empieza a configurar una voz poética propia. Hasta entonces es un buen poeta, pero un poeta epigonal. En su primera etapa, muestra un apego a las formas ceñidas de la tradición poética en lengua castellana, que Jara no solo conoce muy bien sino que las emplea con enorme soltura y oficio. En esa etapa, la "forma" del poema aparece 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"

En *El mundo de las evidencias* el sujeto enunciador había tentado una restitución de la unidad del hombre y la naturaleza para recuperar el fundamento sagrado de la existencia; en "Añoranza y acto de amor" buscó en el erotismo y el deseo la experiencia instantánea de comunión con lo otro. "El almuerzo del solitario" traslada la exploración poética hacia un nuevo territorio que había sido minuciosamente borrado de *El mundo de las evidencias* y que se insinuaba ya con fuerza en "Añoranza": la cotidianidad.

(..continuación)

del diálogo oral: diálogos de salón, íntimos, cotidianos, familiares, sociopolíticos, etc.). Bajtin, op.cit. pp 251-252

casi siempre esa tentativa termine en el fracaso. En esta segunda vertiente podría leerse por ejemplo "El canto de amor de J. Alfred Prufrock" de T.S. Eliot: en calles sucias y tediosas, en hoteles baratos, entre la niebla y el hollín, contemplando a hombres solitarios en mangas de camisa asomados a las ventanas, el poeta oye "a las sirenas cantarse unas a otras" aunque sabe que no cantan para él; pero el poema remite una y otra vez a toda la tradición poética y cultural de occidente, en pos de un decir imposible: "No es eso en absoluto, / no es eso lo que he querido decir".⁹⁴

En "El almuerzo del solitario" Efraín Jara levanta desde lo cotidiano una serie de imágenes y de símbolos, y los deja fluir hasta un punto en que se derrumban sin permitir que ninguno de ellos se sostenga: así por ejemplo, la imagen del héroe solitario: pero ¿puede haber ironía mayor que intentar construirla en el ámbito de la cocina?; el intento de sostener la validez de las interrogaciones existenciales y su naufragio en el sinsentido de lo cotidiano; imposibilidad del diálogo, pues las palabras de los otros que se filtran en el soliloquio no logran provocar la apertura hacia una verdadera comunicación; afirmación exasperada del yo e imposibilidad de sostenerla.

El héroe, el solo

Walter Benjamin encuentra en la poesía de Baudelaire esa tensión que signa a la subjetividad moderna debatiéndose entre la aspiración a la trascendencia y la condición efímera de lo humano, entre la voluntad de heroísmo y la trivial cotidianidad urbana. ¿Cómo resarcirse de la pérdida de sentido operada por la banalización de la vida cotidiana, que es también la pérdida del sentido sagrado de la existencia?

⁹⁴ "El canto de amor de Alfred J. Prufrock" en: Jorge Zalameza: *Erótica y poética del siglo XX*. (la traducción del poema es de Jaime Tello) Universidad del Valle, 1992. p.25

El poeta moderno construye su subjetividad huyendo de la multitud, habitando los espacios marginales de la ciudad, recogiendo sus deshechos, situándose él mismo y situando su escritura en un espacio regido por una lógica descentrada. *Dandy, flaneur, trapero*, son las máscaras heroicas del sujeto moderno: "el héroe moderno no es héroe sino que representa héroes. La heroicidad moderna se acredita como un drama en el que el papel de héroe está disponible".⁹⁵

El poeta solitario desgajado de la sociedad, el poeta proscrito que deliberadamente rompe con el mundo para refugiarse en la soledad de su yo, constituye una de las máscaras del poeta moderno: enfrentado a una modernidad que le fascina a la vez que le repugna, reivindica orgullosamente la imposibilidad de reconciliación con el mundo, y esgrime su excomunió n como un argumento para afirmar su propia grandeza. El poeta desecha la seguridad apacible y complaciente, y asume el riesgo y el peligro como formas de intensificaci3 n vital. El héroe solitario y proscrito es una de las máscaras de la subjetividad moderna. A este respecto, Hugo Friedrich escribe que una de las fórmulas de autointerpretaci3 n del poeta moderno desde el romanticismo es

estar tan convencido de lo imposible de una reconciliaci3 n entre el yo y el mundo que en tal convicci3 n se pudiera fundar la siguiente máxima: es preferible ser odiado a querer ser normal. (...) El sufrimiento del yo incomprendido frente a la proscripci3 n del mundo ambiente, por él mismo provocada, y el refugio en la intimidad que sólo se ocupa de si misma, se convierten en un acto de orgullo; la proscripci3 n se anuncia como una reivindicaci3 n de superioridad.⁹⁶

⁹⁵. Walter Benjamin: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, trad. Jesús Aguirre, Madrid: Taurus, 1980. p 116

⁹⁶. *Estructura de la lírica moderna*; loc. cit. p.32

El viaje a las Galápagos y el alejamiento del mundo provinciano, de su tediosa y estrecha cotidianidad, fue para Efraín Jara el gesto fundante de su subjetividad poética y existencial. Gesto de aislamiento y autoproscripción que significaba también asumir el riesgo, el sobresalto, la incertidumbre, como las marcas distintivas de una heroicidad moderna que se resiste al sinsentido de la vida cotidiana y su trivialización. Este es también el gesto constitutivo de la subjetividad enunciadora de "El almuerzo del solitario":

olor a trapos fermentados por la rutina
trampa de los deberes conyugales
pantano de los honores y las genuflexiones
aniversarios melancólicamente ruidosos
sábados devorados por la infección de las visitas
llaveros engordados hasta la obesidad
y uno cada vez más próspero
más compre un congelador
y lleve gratis una batidora

La renuncia a la banalidad de la existencia implica sumergirse en la soledad:

en el aire radiante de la soledad
adquieren los pensamientos la nitidez de las espadas
soledad luminosa
soledad establecida como pepa en el fruto
soledad en la que todo lo que cruza por el corazón
se consume en llamarada
(estancia VI)

y en este sentido es una soledad deliberada, cuidadosamente preservada, el espacio en que el yo se construye a sí mismo a contracorriente de los imperativos de una existencia gris que se complace en su propia medianía.

en realidad no se es
se llega a ser el solitario
la bandera ensimismada en su tempestad de palomas
la majestad arisca del velamen del albatros
el harpa caída en el ojo de estupor del huracán
(estancia XI)

En "El almuerzo del solitario", la subjetividad enunciadora se configura irónicamente en la paradoja proscripción/orgullo. En el poema, el poeta está solo (preparando su almuerzo: escribiendo su poema) y en la soledad de la cocina-escritura pronuncia un soliloquio que constituye el poema, a la vez que dibuja su propia máscara que no puede ser sino irónica.

La estructura del poema como un soliloquio es ya una marca irónica: la constatación del abismo entre el sujeto y los otros, la imposibilidad del diálogo, el fracaso de la comunicación. En los primeros versos, el hablante se desdobra para dirigirse a sí mismo como otro, en un gesto de autoironía:

maniatado en el torrente de la duración
así te quise ver
viejo y roñoso amigo efraín
piedra confundida
entre el estruendo de piedras de la desesperación

y constantemente reafirma su soledad como la marca de la diferencia frente a los "otros" en una exaltada reafirmación de su individualidad:⁹⁷

⁹⁷ La soledad implica también un retorno a las raíces originales en la naturaleza. Las imágenes de Jara para construir su autoimagen en la figura del solitario, se afinan en la naturaleza (polen, cometa, milano, astros, volcán, etc.). 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 dada la gracia única, excepcional de recuperar o conservar su acuerdo con la naturaleza". "Rousseau y los enciclopedistas" en: *La cuestión de los intelectuales*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1969. p 53

En la estancia VIII la escritura poética condensa, como en un juego de espejos, la conjunción de soledad y arrogancia, mediante un deslizamiento del sentido en el vocablo "solitario". Solitario: el que está solo; pero también el diamante engastado solo en la joya.

¿cuándo nosotros
 los fugaces
con el alma chorreando confusión y oscuridad
nos decidimos por la intrépida ocupación
de pulidores de diamantes?
ah remolino de formas
desencadenado por un alfarero demente
ah peldaños resbaladizos
 y pérfidos del desvarío
pero el alarido desesperado de la perduración
pero la gran voluntad de espejo de las imágenes
el deslumbrante imperio de soles de la belleza
no se es
 se llega a ser el solitario
la obstinación de la lente que concentra la luz
la polea que gira delirante sobre sí misma
el astro suspendido
a pura fulguración en el vacío

En los versos "la intrépida ocupación / de pulidores de diamantes", el orfebre que pule la piedra es la imagen del poeta que trabaja las palabras: el diamante es el poema, y en la poética de Jara, el signo de la plenitud, la perfección de la forma.⁹⁸ En los versos siguientes se entremezclan unos que se refieren a la fulguración del diamante (y del poema): "ah remolino de formas," "el deslumbrante imperio de soles de la belleza", el astro suspendido a pura fulguración en el vacío"; y a las actividades del oficio de orfebre (y de poeta): "la obstinación de la lente

⁹⁸. "Si tuviésemos siempre conciencia del ahora, fuéramos sin residuo, / igual que dioses: / inmóviles diamantes destellando perennes" ("Nostalgia del presente") y en *In memoriam* escribe: "disponemos una y otra vez las palabras / igual que las facetas del diamante / para que la perfección de la luz se desnude".

que concentra la luz / la polea que gira delirante sobre sí misma". Y en medio de ellos un verso segmentado cuyo sentido, en este contexto, es indiscernible:

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.⁹⁹

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

⁹⁹. "Confidencias preliminares" loc.cit. p.19

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 la caducidad y la fragmentación, la poética moderna se le opone con las armas de la ironía: asumir a plenitud la in-significancia del existir y edificar en ese sinsentido 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 mago 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".¹⁰⁰ 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."¹⁰¹

¹⁰⁰. Loc.cit., p 19

¹⁰¹. Ibid, p.54

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: renunciamiento a cualquier pretensión demiúrgica y entrega fervorosa 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 planetas 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" ("siniestramente hermoso es / e indómito / quien puso a blanquear sus huesos / bajo el deslumbramiento de cuchillos de 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:

5rojodelfrenesí
12negrodelasolead
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 Mallarmé, 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 consciencia 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 fonológicas" 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 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 intersección, de predominio y de subordinación, un diálogo hecho de aproximaciones y de exclusiones, de posibilidades e imposibilidades del decir.¹⁰²

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 dialogis-

¹⁰². Es la perspectiva que propone Mijail Bajtín en torno a la heteroglosia y el dialogismo interno que caracteriza a todo lenguaje. Estos temas están desarrollados muy ampliamente en ***The Dialogic Imagination. Four Essays***. Texas: University of Texas Press, 1981. Especialmente en el capítulo "Discourse in the novel"; y en *Estética de la creación verbal*, en el capítulo "El problema de los géneros discursivos".

gismo 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".¹⁰³

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 el 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 50 (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".¹⁰⁴

Julio Pazos por su parte anota que esta línea antipoética se articuló con un "surrealismo irónico y cargado de intenciones

¹⁰³. Gilles Deleuze y Felix Guattari: *Kafka: por una literatura menor*. (trad: Jorge Aguilar Mora) México: Era, 1983. p.40

¹⁰⁴ "Lírica ecuatoriana: los últimos treinta años"; en: varios autores *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-1980)*; Quito: El Conejo, 1983. pp38

sociales", y con diferentes formas de lenguajes extraliterarios (*arte pop*, lenguaje publicitario, prosaísmo, lenguaje coloquial, parodias del lenguaje historiográfico, político, etc.)¹⁰⁵

En una conferencia pronunciada hacia 1968 -"Antipoesía y poesía conversacional en América Latina"¹⁰⁶-, 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.

Lo que caracteriza a la antipoesía es su signo negativo, el definirse como "anti *cierto tipo de poesía*", es decir su abierta hostilidad hacia una poética, una retórica, un lenguaje, que por su extraordinario vigor han terminado por convertirse en los modelos obligados de una época.¹⁰⁷ Sin embargo "aquellas maneras de poesía no se revelaron aberturas, sino caminos cerrados para la poesía" precisamente porque quedaron presos de los movimientos a los que se oponían. La poesía conversacional, por su parte, elude el anclaje que supone definirse por oposición a otra, y no renuncia a lo que pueda deber a los movimientos anteriores. Su rasgo distintivo es la rearticulación de la lengua literaria, aproximándola a las zonas lingüísticas excluidas -hasta ese momento- del decir poético, el acercamiento a la prosa, al

¹⁰⁵. "Tendencias de la poesía ecuatoriana después de 1950"; en *Kipus*. (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar) n.2 (1994) p.52-59.

¹⁰⁶. Esta conferencia está recogida en el libro *Para el perfil definitivo del hombre*, La Habana: Letras cubanas, 1981; y reproducido en *El guacamayo y la serpiente* (Cuenca) n.12 (1976) pp 3-36

¹⁰⁷. En todos los casos, la antipoesía es "un esfuerzo desesperado por escapar a monumentales cristalizaciones previas". Así podrían contarse como "antipoéticos" ciertos momentos posteriores al romanticismo, al modernismo y al vanguardismo. *Ibid.*

a la prosa, al lenguaje de la conversación, a los lenguajes de las ciencias, del periodismo, de las jergas, etc.

En una apretada síntesis de las diferencias entre las dos vertientes, Fernández Retamar anota las siguientes: a la antipoesía corresponde una actitud escéptica, que incluye la burla y el sarcasmo, el descreimiento absoluto frente al pasado, y un asumir radicalmente el fracaso de lo cotidiano. La poesía conversacional es más afirmativa; aún sin dejar de ser profundamente crítica, intenta salvar del naufragio y sostener algunas creencias; instalada también en lo cotidiano, es una poesía que se deja seducir por el asombro, la sorpresa, la ternura y aún el misterio de lo cotidiano; a diferencia de la antipoesía, no excluye momentos de lirismo.

En el horizonte poético de "El almuerzo del solitario" están seguramente ambas vertientes, pero se advierte más cercanamente la proximidad de la poesía conversacional que la antipoesía, la presencia de Cardenal que la de Parra, quizás por una filiación común con los poetas norteamericanos desde T.S. Eliot hasta los expresionistas.

Prosaísmo, giros coloquiales, palabras del lenguaje cotidiano se entremezclan en el poema con entonaciones líricas; con frecuencia, Jara deja fluir el poema por un cauce lírico, y abruptamente irrumpe la expresión coloquial, el tono prosaico, provocando tensiones y disonancias poéticas, con lo cual la ironía se instala en el lenguaje mismo.

ah desdichado y conmovedor animal
orinado por la necesidad y la costumbre
abandonado a la erranza de ténpano de la indolencia
(...)
la palma colmada de rosas del amor
que ya no reconoces

la subterránea corriente de truenos de la especie
el hocico húmedo
torpemente certero
y feroz de los apetitos
la piedra reverberante y sin peso del hambre
el estómago como cuero de res templado entre estacas
¡el almuerzo
señores
el aaalmmmuueeerrrrzzzooo!

Más próximos a una escritura antipoética son los "cantos" que entona el solitario:

(con los ojos bañados en llanto
¡canta!

solitario
¡canta!
la cebolla
se va a la olla
tralalá
tralalá)

(...)

(con los ojos enrojecidos por el insomnio
¡canta

solitario
canta!
los botones
son mis únicos doblones
tralalá
tralalá)

De este modo, Jara desacraliza el lenguaje poético de la tradición, y en primer lugar su propia lengua poética, pues rompe con la unidad de tono y estilo que hasta entonces habían fundamentado el prestigio de lo literario, y hace de su escritura un escenario para la crítica.

En la incorporación de lenguajes extraliterarios predomina con frecuencia un tono paródico: las palabras están convocadas como palabras ajenas, como "imágenes de lenguajes" frente a los cuales el sujeto enunciador mantiene una distancia crítica; parodias del lenguaje conversacional ("el jueves toca cena donde los fernández") del lenguaje publicitario ("compre un congelador / y

/ y lleve gratis una batidora") del lenguaje político ("los honorables padres de la patria / asumen el poder en nombre de la democracia"). La banalidad del lenguaje es expresión de la banalidad de la existencia reducida a rutina y convencionalismo: la pasión erótica convertida en "deber conyugal" y "píldora anticonceptiva", el gozo de los alimentos en "cena donde los fernández", el contacto con los otros en las "visitas de los sábados".

La crítica del lenguaje es, en la poesía de Jara, crítica de la sociedad, y renovar el lenguaje es ya crear socialmente, pues todo enriquecimiento verbal es a la vez 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"¹⁰⁸

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, "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 gavián

¹⁰⁸. "En busca de nuestra identidad literaria", loc.cit. p.I

una palabra como colisión de meteoros

pero solamente encuentra

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

y desde este momento, su trabajo se abre a una 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.

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

trasmútalas

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 esta época (1974-1978) pertenecen también "Rastro de palabras" y "Oposiciones y contrastes", 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.¹⁰⁹

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 plurivalencia 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")

Las palabras del lenguaje que hablamos son ante todo sonoridad, despiertan ecos, se revelan como movimiento: se levantan del espacio de la página, caminan, danzan, se atraen, se repelen, se mezclan, se confunden en el laberinto del oído. La exploración de la productividad del lenguaje en sus aspectos puramente sonoros, propicia la apertura de asociaciones semánticas insospechadas

¹⁰⁹. Carlos Perez Agustí: "Producción del sentido en la poesía de Efraín Jara". En: *El guacamayo y la serpiente*, Revista de la Casa de la Cultura núcleo del Azuay. (Cuenca) 21 (1981): 46-47

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 se lo que dice y a 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 la 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.

Esta línea de exploración del lenguaje es cercana a la de Octavio Paz, quien en *Corriente alterna* afirma: "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".

"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 cercanamente el poema "Las palabras" de Octavio Paz:

Dales la vuelta
cójelas 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, arrátralas,
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, en descoyuntarlas, abrir sus entrañas para encontrar su anverso y su reverso, para descubrir sus interiores secretos. Si las palabras se resisten irreductiblemente al decir, el poeta tiene como recurso seducirlas, quebrarlas, irrespetarlas, someterlas por la fuerza. Pero la virilidad agresiva del poeta (gallo, toro) 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.

Yo creo - y esa es una las tesis que sirven de sustentación a mi poesía- que si tú empiezas a operar exclusivamente desde al plano fónico y en vez de asociar lógicamente las palabras por el sentido, empiezas a asociarlas irracionalmente por las fonías, acabas por construir un nuevo semantismo.¹¹⁰

tres designios en intensidades agudas

su pasión
su posición
(¿suposición?)
mi posesión

su pasión
su presión
su precisión
mi supresión

su pasión
su misión
sin remisión
mi sumisión

Oposiciones y contrastes. (1976)

Se diría que los vocablos liberados de la pura eficacia comunicativa, de su servidumbre referencial, se imponen y conducen autónomamente el proceso de significación. En su intento de nombrar las palabras y no las cosas, el poeta arrastrado por la "intensidad aguda" de las palabras se somete a lo que ellas se dicen entre sí. La "presión" y "precisión" de las palabras conducen a la "supresión" del yo-poeta, a la "sumisión" de su voz y de su voluntad comunicativa al "orden reverberante de los

¹¹⁰. "La soledad fértil", *Difusión Cultural*, loc.cit. p.72

vocablos" (*In memoriam*), al "dédalo de espejos de las palabras" ("El almuerzo del solitario"). Pero al mismo tiempo, la pasión por las palabras es la única "posesión" del poeta: la posibilidad de disponer de ellas aún cuando no sea más que para convocarlas a la página para que desplieguen su significación. Nótese que la única tonalidad subjetiva que aparece en el poema, es esa duda escrita en un paréntesis, que pone en cuestión inclusive la actividad constructiva del poeta reducida a decidir la disposición de las palabras en el poema: "su posición / (¿suposición?) / mi posesión".

La misma sumisión a la productividad del lenguaje que se desprende de la asociación fónico-semántica y de las variaciones sintácticas se lee en "Círculo fatal", otro poema de la misma serie. Aquí hay una tirada versal de 19 líneas que exploran las infinitas posibilidades de significación a partir de apenas cuatro vocablos: suerte, fuerte, muerte, muerde,

(...)
muerde la suerte
muerde la muerte
fuerte muerde la suerte
la muerte muerde la suerte
la muerte muerde fuerte
suerte es la muerte del fuerte
la suerte de la muerte
(...)

en donde cada vez que aparece uno de los términos se provoca un nuevo matiz de significación que nunca es idéntico a los precedentes, y termina con un momentáneo resurgir de la subjetividad sólo para constatar la progresión infinita y fatal de la significación:

¡coño!
y no hay etcétera
no hay etcétera

Las aproximaciones fonéticas establecen conexiones de sentido imprevistas por el poeta, y acrecientan la ambigüedad, los intercambios de sentido. La escritura vacila entre la afirmación, la negación, la pregunta, la dubitación. El lenguaje se vuelve balbuceo, se relativiza, se transforma en puro juego de sonidos; mediante la paronomasia se producen insólitas asociaciones de sentido. La extrema volatilidad de la palabra desdibuja sus perfiles, aproxima los opuestos, desemboca en el absurdo. El lenguaje se vuelve incoherencia, se vacía de sentido, y bordea el silencio. Como escribe Jara en "Rastro de palabras": "hay sentido en el extravío del sentido" "oquedad deslumbrante de la acústica / olvido del sentido en el festín del sonido".

El yo del enunciado no es un sujeto creador, garante del sentido; es apenas una escenificación, una puerta de entrada a la significación que brota de la potencialidad creadora del lenguaje mismo, y que ninguna escritura es capaz de controlar totalmente. En "Confidencias preliminares", Jara escribe:

hay que dar al César lo que es del César y al lenguaje lo que es del lenguaje (...) incluso cuando se intenta vaciar al lenguaje de su semantismo y transformarlo en puro devaneo fónico, las palabras se debaten por denotar algo, aunque no sea sino su propia insuficiencia. (...) yo, como escritor, no soy sino lenguaje que tienta realizarse a plenitud.¹¹¹

¹¹¹. Loc. cit. p.21, 22

CAPITULO 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
(E. Jara: "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 incurrido en el terreno de los estudios lingüísticos¹. En *sollozo por pedro jara*, Jara dirige el "espejo de la poesía" sobre el lenguaje: un espejo que refleja a otro, y al reflejarse se refleja a sí mismo, y refleja en su imagen la imagen del otro. 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, del silencio.

Para la construcción de *sollozo*, Jara toma de la lingüística el concepto de *estructura* como un sistema de relaciones en que el valor de cada componente estructural se desprende de su posición

¹. En *Lírica ecuatoriana contemporánea* Hernán 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 fonético-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 lírica de recursos de la lingüística". Quito: Círculo de lectores, 1979. p.255. Y en un comentario acerca de *sollozo por pedro jara*, -por lo demás bastante crítico- el 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 justificación de la creación misma". *Revista Artes* (Quito) n.3 (1978): p.54.

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 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 segmento 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.

"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".²

² *Ibíd.*

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 oracionales.

Ya antes, 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.

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 poética, pues, aunque en el nivel del enunciado el poema se propone como un lamento fúnebre por la muerte del hijo, hay elementos textuales que permiten la lectura propuesta. Pero además, toda escritura poética "habla" sobre sí misma, pues en poesía -como dice Roland Barthes- "no se puede trabajar un

trabajar un grito, sin que el mensaje verse finalmente mucho más sobre el trabajo que sobre el grito".³

La piedra: el hijo y la palabra

Como se dijo antes, son cinco series estructuradas a partir de una progresión temática -desde el nacimiento del hijo hasta su muerte y la evocación final en la memoria; cada una de las series se divide a su vez en tres subseries, que son tres versiones (tres imágenes) del mismo "segmento temático".

I. La primera serie contiene todos los elementos de un mito de origen: el nacimiento del hijo; la búsqueda del nombre; el paraíso cósmico de las Galápagos, islas suspendidas en un tiempo sin edad, anterior a todo devenir.⁴

el radiograma decía
"tu hijo nació. cómo hemos de llamarlo"
yo andaba entonces por las islas
dispersa procesión del basalto
sílabas del silencio
secos ganglios de eternidad
eslabones de piedra en la palma del océano
rostros esculpidos por el fuego sin edad
soledad
terquedad relampagueante de la duración
hervor continuo de astros al pie de los acantilados
andaba
anduve
y dije
mientras vociferaban la sangre y las gaviotas
te llamaré pedro

³ Roland Barthes, "Escritores y escribientes" en: Morín et.al: *La cuestión de los intelectuales*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1969, p.114

⁴ Las citas de los segmentos versales del *sollozo* están tomadas indistintamente de los tres desarrollos temático, conforme lo autoriza la composición del poema. Cuando se crea necesario, se señalará a cuál de las tres versiones corresponde la cita. En todos los casos, el primer número corresponde a la serie (1-5), el segundo a cada uno de los tres movimientos (o subseries) que conforman cada serie, y el tercero al segmento versal.

pedrovenasderroca
pedrollamasdepiedra
piedra enardecida por el aliento de leones de la vida

Reaparece el mito de origen de las Islas Galápagos, esta vez como escenario para la fundación de la palabra: el padre en busca del nombre: el poeta en busca de la palabra. El poeta quiere dar a luz una palabra -un hijo- marcada por los signos de la solidez y la eternidad.⁵ Y esa palabra original, la palabra fundadora que todavía no ha sido pronunciada ("sílabas del silencio"), brota desde las piedras eternas de las Galápagos proferida por el poeta: pedro. La palabra es un espejo que contiene en sí su propia imagen: pedro-piedra. Hay una confianza ciega del poeta en el poder de su palabra, en las leyes del lenguaje: el nombrar a su hijo con el nombre de la piedra es conferirle sus atributos ("pedroespino de peña / pedropiedrasin edad").⁶

En esta primera serie el sujeto enunciador crea una equivalencia poética entre el hijo, la piedra y la palabra; "pedro" es "el nombre", y por tanto equivalente poético del hijo, pero también es palabra engendradora que legitima su paternidad. Desde este

⁵ Blas Matamoros advierte que en la escritura poética hay algo de femenino, algo de materno, precisamente en lo que tiene de creación, de engendramiento. Rosa Chacel escribe: "Solo la mujer puede ser efectiva y corporalmente, el uno y el otro, cuando va gestando con lentitud uterina la vida de un desconocido, en el cuenco íntimo de sí misma. un hijo que, como la propia cara, se puede tocar, pero no ver." El poeta, igual que la madre, pone a un desconocido como lo más entrañable y propio de sí mismo. Y lo echa finalmente a la plaza pública: un sujeto que habrá de instruirlo, un discurso que habrá de escuchar, una identidad que deberá reconocer. Pero el poeta también es padre, el principio conformador desde fuera, desde la ley. *Semana del autor*

⁶ "Si ya no hay más divinidades proveedoras de leyes, el lenguaje, que es lo que da a las leyes fuerza de leyes, se convierte en sustituto de lo sagrado" Paul Elthen: "Los sofistas y Platón" en *La cuestión de los intelectuales*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor: 1969. p.23-24

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:

- 2.1 21 pedrobasalto o pedroislade Pascua
- 2.2 21 pedroasperón o pedromachu-picchu
- 2.3 21 perdopórfido o pedroingapirca

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.

En los primeros términos de las disyunciones, la piedra mineral vincula lo humano con las piedras originales de las Galápagos (pedrobasalto, etc.); en las segundas aglutinaciones, con las piedras percederas de una historia abruptamente interrumpida cuyo sentido primigenio hemos perdido. Esto lo dicen los versos que continúan:

- 2.1 22 piedras contaminadas por la pasión del hombre
- 2.2 22 piedras dejadas de la mano del hombre
- 2.3 22 piedras contagiadas por el desvelo del hombre

III. La tercera serie -que ocupa el eje central del poema- está íntegramente construida a partir de oposiciones. Cada uno de sus tres desarrollos se articulan 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 7 anhelamos la inmensidad del océano
8 y sólo nos pertenece la indecisión de la lágrima

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 -avance incontenible hacia la muerte- encuentra expresión en esta serie en la multiplicación de vocablos connotadores de fragilidad. Pero sobre todo aparecen los signos de fragmentación: en la primera serie las imágenes giraban exclusivamente en torno a la piedra como el verbo único e indiviso, anterior a la creación: la piedra es la naturaleza esencial reposando en su unidad; en esta serie el verbo encarnado, inserto en el tiempo, genera el desdoblamiento de la naturaleza unitaria 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)⁹. Es significativo que el verso que preside cada uno de los tres desarrollos de la serie instala la temporalidad:

- 3.1 1 desesperado revoloteo del instante
- 3.2 1 fulminante incandescencia de lo efímero
- 3.3 1 incesante remolino del ahora

La figura del hijo también se fragmenta: las imágenes que lo nombran ya no se refieren solamente a la piedra sino también a los otros elementos de la naturaleza, ahora él es "pedroeste-
ladealga / pedrosalpicaduradeola", "pedrohuelladegarza /
pedrorrasguñodeviento".

⁹. En el horizonte de la poesía hispanoamericana, la aspiración a la Palabra única, indivisa, aparece en Huidobro (la Palabra del alba que es necesariorehacer), Vallejo (la palabra que diga "la doncella plenitud del uno"), en Octavio Paz ("una palabra inmensa y sin revés" "Fábula": *Libertad bajo palabra*); aspiración que siempre se manifestará como tentativa imposible. (Vallejo: "¿y si después de tantas palabras no sobrevive la Palabra?")

La inserción en el tiempo propicia la fragmentación de las cosas, pero también de los momentos: aparece el antes y el después a través de los verbos (te quise ... te perdí; parecías ... pero sólo fuiste)

IV. En la penúltima serie cobran forma plena y dominan la escena dos presencias que se habían ido esbozando en las series anteriores: lo humano y la muerte. Desaparece totalmente la piedra como sustento fundamental de las imágenes, y las aglomeraciones léxicas se refieren a un contenido puramente existencial. El verso inicial de la última serie dice "pedro ya no / tan sólo piedra"; en esta cuarta serie la fórmula podría ser "piedra ya no / tan solo pedro": palabra que ha perdido su fundamentación en la piedra original (¿es eso lo que desencadena su muerte?)

4.2 1 en verdad
2 ¿fue verdad?
3 ¿eras tú el que pendía de la cadena del higiénico
4 como polea inútil de una construcción abandonada?
5 ser ido
6 ser herido
7 sal diluida
8 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:

4.1. 22 ¿eras tú en verdad?
23 ¿eso de helada indolencia de témpano?
24 ¿eso de pavesas que la desesperación insta a soplar?
25 ¿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:

4.2 ser ido

ser sido
sol de huída
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 11 ah soberbia del astro que manda al diablo su órbita
12 ah pertinaz repudiador de lo establecido
13 pedrogorralrevés
14 pedromuertealospájaros
15 pedrorrompelosvidrios

4.2 11 ah sempiterno impugnador de los acatamientos

- 13 pedrocalzoncillosalrevés
 14 pedrocabezarrasurada
 15 pedroceroengramática
 4.3 16 y los cuadernos extraviados

"pedroceroengramática": precisamente en gramática, que representa la formalización normativa de las leyes del lenguaje. El empecinamiento por "el otro lado lado del espejo" hacen del hijo un ángel caído.¹⁰

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.¹¹

VI. En la última serie se cierra el círculo con el retorno a la piedra:

¹⁰ En un poema posterior, 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 cismo que no cesa

En la poesía hispanoamericana hay un poema que es, explícitamente, parábola de la aventura de la palabra precipitándose hacia el vacío: *Altazor* de Vicente Huidobro. "el drama de la palabra por querer regir el universo, es decir, por abolir la muerte (...) reconocer la imposibilidad de este proyecto no 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". Guillermo Sucre, "Poesía hispanoamericana y conciencia del lenguaje", loc.cit. p.65.

¹¹. Ese mismo contenido había expresado antes, con distinto procedimiento, en el título de un poema de *El mundo de las evidencias*: "Muervidate".

- 5.1 1 pedro ya no
- 2 tan sólo piedra
- 3 grumo devuelto a las opresivas láminas del esquisto
- 5.2 1 pedro ya no
- 2 tan sólo estalactita
- 3 mineral devuelto a la rapacidad del polvo

La existencia humana es un breve paréntesis entre la piedra originaria de la serie I hasta el "tan sólo 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: pedorpórfido o pedroinga-pirca;
- III: pedroguija / pedroarena;
- IV: pedroceroengramática
- V: pedro ya no / tan sólo piedra

Gradualmente va reduciéndose la presencia de la piedra fundadora (pedrasinedad) en el cuerpo del hijo mientras aumenta el contenido humano (pedroinga-pirca; recuérdese que en esta serie las piedras son siempre piedras tocadas por el hombre: armas de piedra, instrumentos 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, esta última es "rapacidad del polvo", "desaforada perversidad de los ácidos" "vengativa eficacia de la disgregación", piedra en cierto sentido 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

transformada en hijo y en poema, se ha opacado y enmudecido; Ya no "sonido de enramadas y raíces en el pecho", "tan sólo piedra / grumo devuelto (...)

5.1. 4 al congelado silencio de la cantera

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

5.3. 16 ardes en la memoria
17 como las viejas tonadas de la tribu en los labios de
[los adolescentes
18 ¡hijo mío!
19 somos los ecos de un tañido inextinguible

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 sinsentido. "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".¹²

Hay en el *sollozo* una palabra generadora que es el punto de confluencia y de diseminación de las líneas de significación del

¹². *Por una literatura menor*. Loc.cit. especialmente el capítulo 3 "¿Qué es una literatura menor?" pp28-44

poema. Esa palabra es el nombre: **pedro** y, en un primer deslizamiento del sentido **pedra**; convocado por su vecindad fonética, el vocablo piedra irradia sentidos que provienen desde su propia "historia" en el idioma, en la cultura de occidente (Tú eres Pedro y sobre esta piedra 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 piedra, el origen,

Galápagos: ¡piedra y agua! Soledad exasperada y errante del mar y soledad inmóvil y concentrada de la piedra. (...) La piedra es, y por serlo, se abandona inerte a su identidad. La piedra acata el contorno y se entrega a la terquedad de su sustancia.¹³

"La piedra es". "Piedra" es el centro de gravitación que permite el despliegue de diversos campos semánticos: si la piedra es símbolo de perduración e inmovilidad, desencadena por oposición el símbolo del movimiento: el agua; si la piedra es lo inorgánico convoca entonces la presencia de lo vegetal; la piedra terrena llama a la piedra celeste. Y, ya en un círculo más exterior, tiempo, espacio, historia, perecimiento. Arrojado en medio de un mundo no humano (piedra, agua, bosque) el sujeto de la enunciación se empecina 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.

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

¹³. "Confidencias preliminares", loc.cit. p.9-10

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".¹⁴

En el *sollozo* la ley de cohesión rítmica se desprende de la composición global del poema: existe una rigurosa simetría entre las 5 partes y sus respectivas subseries, según este esquema:

	serie I	serie II	serie III	serie IV	serie V
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: 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 desarrollos son tres reproducciones de una sola imagen.

Semejante recurrencia parecería 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 sólo emoción, sino sobre todo "construcción inteligente": encontrar el punto de equilibrio entre inteligencia y sensibilidad. "No de hojas arrebatadas por la tempestad / sino de fría y obstinada pasión de usurero / por los metales preciosos / están hechos el destino y la poesía", escribe en "El almuerzo del solitario";

Los materiales con que tú trabajas -dice en una entrevista- 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.¹⁵

¹⁴ López Estrada: *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969. p.18

¹⁵ "La soledad fértil", loc.cit. p.70

En la construcción de las líneas versales, Jara aprovecha un procedimiento que, desde la adopción del verso libre en "Año-ranza", sustituye a los modelos métricos (silábicos y acentuales) de versificación tradicional; ese procedimiento consiste en una coincidencia entre la segmentación versal y la segmentación de los componentes sintácticos, de tal manera que los movimientos rítmicos del poema se acompañan con la progresión del pensamiento mucho más que con el estrato de los sonidos.

Con el verso libre, no es que el ritmo haya desaparecido, sino solamente que se construye con apoyos diferentes; refiriéndose a la poesía de Neruda, Amado Alonso anota que "la versificación de Neruda 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"¹⁶

La construcción de las líneas versales y su articulación en unidades mayores, se aparta de toda regla establecida. Versos extensos se combinan con segmentos muy breves; y su irregularidad muestra la voluntad de apartarse de todo 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

El resultado es, en *sollozo*, la configuración de lo que Jara llama "células rítmicas", que pueden considerarse como autónomas desde el punto de vista sintáctico por haberse suprimido todos

¹⁶ Citado por Francisco López Estrada, op. cit. p.120.

los enlaces preposicionales y conjuntivos en el encadenamiento de los versos, lo cual les habilita para entrar en distintas relaciones combinatorias con las líneas versales anteriores y posteriores de las otras subseries. Pero además, configura uno de los rasgos de lenguaje característicos de *sollozo por pedro jara*. La mayoría de los segmentos versales están constituidos por sintagmas nominales y oraciones unimembres enlazados solamente por yuxtaposición, que sumados a la parquedad en el uso de verbos conjugados, crean un estilo fragmentario, fundamentalmente nominal, que privilegia el peso y densidad de las palabras, por sobre la armazón lógica del lenguaje. De allí que la organización de cada una de las partes del poema no siga en estricto una progresión intelectual, sino un desencadenamiento de secuencias sintagmáticas, sustantivos en aposición, y aglomeraciones de palabras que insisten una y otra vez alrededor de las mismas obsesiones. En cierto sentido hay un automatismo del lenguaje más que el desarrollo de un pensamiento racionalmente formulado. Sintagmas nominales, oraciones unimembres y exclamativas son "bloques sin labrar de la subjetividad, la materia primigenia y virgen del dolor", lo no conformado lógicamente; la inteligencia paralizada por el dolor no consigue modelar la expresión en ordenamiento sintáctico.

Si en la versificación tradicional el ritmo se produce por la reiteración de combinaciones silábicas y acentuales, una parte del ritmo del *sollozo* descansa en la reiteración de estructuras sintácticas similares, en la medida en que tanto los patrones métricos como las estructuras sintácticas se presentan como "esquemas vacíos"¹⁷ susceptibles de ser "llenados" con contenidos

¹⁷. Cesare Segre señala que considerados de manera autónoma "los esquemas métrico-rítmicos constituyen códigos poderosos, semejantes a los musicales por la falta de un significado protocolable, verbalizable" y "forman un *esquema vacío*, en el cual se ordenan los monemas". *Principios de análisis del texto literario*, loc.cit. p.72

diversos. 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 las estructuras sintácticas, presentan simultáneamente constricciones y alternativas, que generan una dialéctica entre las posibilidades del decir (en lo que Oswaldo Encalada llama la subgramática del poema ¹⁸) 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 la "Balada", pues también allí, una misma estructura sintáctica da lugar a variaciones sobre un mismo motivo ("El gozo de la luz se hace manzana / el sueño de la tierra hierba trémula"). Pero en *sollozo* este

¹⁸. Siguiendo los principios de la gramática generativa, Encalada señala que el poema produce "un conjunto de reglas capaces de generar no un ilimitado número de oraciones [como en el lenguaje ordinario] sino un conjunto limitado. En este caso el poema, y sólo el poema". Oswaldo Encalada: "Posludio", en *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Cuenca: Casa de la Cultura, 1978. p.3. En el comentario publicado en la revista *Artes*, el autor hace notar que Encalada se equivoca en sus conclusiones, pues no hay restricciones que pudan detener la recursividad. En efecto, al presentarse como estructuras vacías, susceptibles de ser llenadas por diversos contenidos (como sucede en las tres versiones -o desarrollos- de cada serie) el resultado es dejar abierta la productividad del lenguaje. Es sintomático, por ejemplo, que un comentarista de *sollozo* intente producir una "cuarta versión" a partir de las mismas estructuras propuestas. (Jaime Montesinos: "Sollozos por pedro y luis en las elegías de Efraín Jara", en *El guacamayo y la serpiente* (Cuenca) n. 25 (1985): 25.

procedimiento se erige en el principio constructivo del poema. En efecto, las tres subseries que conforman cada una de las cinco series repite casi exactamente la misma sucesión de estructuras sintácticas:

2.1. 1 ¡hijo mío!
2 mordido implacablemente por los nitratos de los días
3 parecías tallado en diamante
4 hechoparempiedradurar

2.2. 1 ¡hijo mío!
2 azotado salvajemente por la desesperación de las olas
3 parecías cincelado en granito
4 hechoparempiedraendurar

2.3. 1 ¡hijo mío!
2 desgarrado despiadadamente por las uñas de la sombra
3 parecías labrado en pedernal
4 hechoparaempiedramadurar

Habría que señalar que la recurrencia de estructuras sintácticas no se verifica solamente en las posiciones equivalentes de cada una de las tres subseries, sino que se multiplican en secuencias sucesivas dentro de cada subserie, a veces con ligeras modificaciones; por ejemplo los sintagmas nominales en aposición en la primera serie:

1.1. 4 dispersa procesión del basalto
5 coágulos del estupor
6 secos ganglios de la eternidad
7 eslabones de piedra en la palma del océano

la estructura fundamental es la misma: un núcleo sustantivo acompañado de modificadores directos (en tres de los cuatro versos) y preposicionales.

En la segunda serie se reitera el sintagma: interjección + núcleo sustantivo + modificador preposicional cuyo núcleo nominal está ampliado con un segundo modificador directo o indirecto:

indirecto:

- 2.2. 9 ay puntas de obsidiana de las armas de mis abuelos
10 ay graznido de halcón de las hachas arrojadas
11 ay lajas de las calzadas imperiales¹⁹

En la cuarta serie las aglutinaciones léxicas de sustantivo + sustantivo + modificador preposicional:

- 4.2. 13 pedrocalzoncillosalrevés
14 pedromuertealospájaros
15 pedroceroengramática

Este procedimiento está 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 almuerzo del solitario")

el rugido de las piedras en los desfiladeros del instinto
el sonido demente del hormiguero pisoteado

desnudez de espejo suspendido en el vacío
veta de pórfido alucinada por la luna
("Añoranza y acto de amor")

Progresión y simultaneidad

El desarrollo del poema, a lo largo de las cinco series, exhibe una progresión temporal sostenida por un esbozo de secuencia narrativa: en la primera parte, la noticia del nacimiento del hijo y la búsqueda del nombre; en la segunda y tercera la progresiva contaminación de la vida con la muerte; en la cuarta serie, el suicidio; en la última la persistencia del hijo muerto en la memoria. Antes habíamos señalado también como indicio de la

¹⁹ En estas reiteraciones paralelísticas, ¿no se escuchan también ciertas resonancias de los lamentos fúnebres indígenas?

la progresión lineal del poema, la secuencia de las aglutinaciones léxicas que nombran al hijo en cada una de las cinco series (piedra esencial de las Galápagos, piedra humanizada, piedra-naturaleza fragmentada, piedra ya no / tan solo pedro, pedro ya no / tan solo piedra).

Sin embargo hay algunas cuestiones que niegan esta aparente progresión lineal del poema: la primera y más evidente es el retorno circular de la progresión temática -de la piedra a la piedra- desde la primera serie hasta la última. La segunda 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 (I.1 I.2 I.3 etc.) 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 un tercer movimiento que niega tanto la sucesión temporal cuanto la recurrencia cíclica: 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 diversas secuencias decididas por el lector. Las dos anulan la ilusión de secuencia lineal y proponen el poema 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 sobre 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.²⁰

Y hay una todavía una última negación de la progresión lineal en el *sollozo*: su carácter inacabado y su propuesta de un continuo hacerse, no el sentido ya configurado sino un dispositivo para configurar sentidos, dejando visibles los mecanismos para su producción. El subtítulo del *sollozo*: "Estructuras para una elegía", confirman 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

²⁰ Octavio Paz: *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1990, (decimonovena edición) p.24

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 posibilidades²¹. 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.²² Sólo 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

²¹ 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". "La soledad fértil", loc. cit. p.71

²² En la primera serie, las piedras de las Galápagos son "sílabas del silencio" o "coloquio de cíclopes sin edad".

ración 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".

CAPITULO IV

LA INTELIGENCIA DEL LENGUAJE USUAL: *in memoriam*

*Hemos perdido la inteligencia del lenguaje
usual y el Diccionario susurra*
Ramón López Velarde

La textualización de la memoria

Habíamos dicho en la primera parte de este trabajo que la configuración del sujeto enunciador en *El mundo de las evidencias* se demarca íntegramente en el territorio de la literatura; de espaldas a lo vivido, el mundo es leído desde los códigos de representación y en los lenguajes de la tradición poética en la que Efraín Jara se inserta. Desde esa misma época, en la poética de Jara comenzaba a esbozarse otra línea, como una modulación poética secundaria con respecto a la tonalidad principal, a través de la cual Jara encontraría después su propia voz. Es la línea que se despliega en los poemas escritos desde 1971 ("Año-ranza y acto de amor" y "El almuerzo del solitario"), en donde el encuentro con la cotidianidad desencadena una nueva forma de autorrepresentación del sujeto poético en permanente gesto de desdobamiento 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, se inicia también un reconocimiento del otro y de los otros, ya no como prolongaciones del propio yo que no hacen sino asegurar su propia y compacta individualidad -que es, por ejemplo, la forma de representación de la Hija en la "Balada": "te prolongo hacia ayer, tú me proyectas"- sino como alteridad, como discontinuidad que niega la centralidad absoluta del sujeto enunciador y que le devuelve a sus propios límites: la amada en

"Añoranza", y esos "otros" a los que Jara se cierra en "El almuerzo del solitario" sólo para descubrir su propia inestabilidad como sujeto ("así te quise ver / viejo y roñoso amigo efraín"; "uno se vuelve dos"). En *sollozo por pedro jara*, la textualización de un otro -el hijo- que el sujeto deseaba prolongación de sí mismo -su propia "palabra"-, se rebela, proclama su autonomía, que es simultáneamente proclamación de su muerte, y al hacerlo revela el límite del yo enunciador: su deseo de una infinita progresión de sí mismo y de su Palabra se transforma en un otro que ya no reconoce, proliferación de las palabras, ajenidad indomesticable del lenguaje librado a su propia legitimidad, en cuyo centro asecha el silencio.

In memoriam es el poema en el que más abiertamente Jara se propone una retrospectiva autobiográfica, y con ella una nueva forma de representación del sujeto enunciador. Aceptación inapelable de la irrupción de la muerte sin tentativa de recuperación posterior; textualización del otro -el amigo- como alguien radicalmente diferente del yo; aceptación de la legitimidad de los otros lenguajes, que dejan de ser solamente parodia, cita - imágenes de lenguajes.

La recuperación de lo vivido en la memoria y su insistente textualización en el poema, reconcilian al sujeto enunciador con su propio pasado. 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 enunciador no lograba reconocerse en los otros "yo" que emergían desde el enunciado ("mi imagen se adelanta y no la reconozco"); reconocerlos habría implicado reconocer la inestabilidad y fragmentación de la propia subjetividad enunciativa ("la soledad, ahora, me hace dos efraínes. / Su hostilidad comprendo ¡Sólo uno es verdadero!"); en el poema, el pasado se mostraba como una

como una escritura ilegible ("alguien riega tinta y mancha los cuadernos).

In memoriam: recuperación de la memoria; reconciliación con lo vivido que deja de ser solamente fuente de frustración y melancolía, para erigirse como sustento existencial, sobre todo a partir de su estancia en la zona sagrada de las Galápagos; siempre hay "tiempo para el destiempo de la remembranza" escribe Jara en la sexta parte del poema (cuyo título es precisamente "siempre hay tiempo"). El "destiempo" de la memoria puede leerse en el nivel del enunciado como recuperación tardía, porque está hecha después de la muerte del amigo; pero también puede leerse como su reverso: *des-tiempo de la remembranza*, negación del tiempo por la memoria, "destemporización" del pasado, convertirlo en presente, ponerlo a tiempo, rescatarlo en el tiempo -fatalmente actual- de la palabra.

In memoriam se estructura en 8 secciones o cantos: "inventario de sombras", "yo", "tú", "nosotros", "sábados de gloria", "la noticia", y "siempre hay tiempo", a los cuales sigue un "epitafio". Hernán Rodríguez Castelo hace notar el parentesco compositivo del poema con la estructura de la composición musical, las secciones del poema son como movimientos musicales en los que se entretajan los diversos motivos, y el epitafio como coda final: el poema se despliega, dice, por pasos justos, o paneles, que como los tiempos de una sinfonía, van gravitando todos - musicalmente en la sinfonía, y aquí musicalmente y semánticamente- en la suma".²³

mente- en la suma".²³

La modulación narrativa y la autorepresentación del yo.

La fuerte modulación narrativa que sostiene el poema, que no rehuye la referencia anecdótica ni los apuntes de un diálogo (especialmente en las secciones cuarta: "nosotros", quinta: "sábados de gloria", y sexta: "la noticia"), se revela especialmente apta para recoger el flujo temporal. Se advierte en la poesía de Jara, desde "Añoranza", una creciente organización de los poemas dentro de una cierta modulación narrativa que sostiene, en el nivel textual, el decurrir temporal. En "Añoranza y acto de amor", las continuas referencias a un "antes" del encuentro con la amada, y a un "después" de su pérdida -que es un "ahora"- textualizan el instante de la unión como un paréntesis de tiempo discontinuo. En "El almuerzo del solitario", aunque con menor intensidad, es la preparación de los alimentos lo que sostiene la secuencia temporal. *sollozo por pedro jara*, como ya dijimos, traza una progresión temporal a lo largo de las cinco partes -desde la noticia del nacimiento del hijo hasta su muerte- en donde la incorporación de unas cuantas anécdotas (la llegada del radiograma, las circunstancias de la muerte, los actos preparativos de su entierro) contribuyen a esbozar el carácter narrativo.

En *in memoriam* la estructura narrativa es más evidente: hay narración en la reconstrucción biográfica y autobiográfica (las

²³ "Lectura de *in memoriam*", *El Guacamayo y la serpiente*, (Cuenca) n.20 (1980): p. 62. El tomar como modelo la composición musical es una constante en los últimos poemas extensos de Jara; para la estructura abierta del *sollozo*, el autor señala que tomó como modelo partituras de la música serial integral, particularmente la "Tercera Sonata" de Pierre Boulez y el "Estudio XI para piano" de Stockhausen. La composición de *Alguien dispone de su muerte* también se organiza en 5 movimientos sinfónicos cuyos títulos son: "andante melacólico"; "allegro non tropo", "adaggio", "allegro finale" y "coda".

secciones 2da: "yo" y 3era: "tú"), en el recuento de los momentos compartidos (sección 4ta: "nosotros"), y en "la noticia"; en cierto sentido hay también "personajes" que focalizan los diversos momentos del desarrollo del poema, reconstrucción de ambientes, e inclusive apuntes de diálogo que dejan aparecer la palabra del otro.

En su intento de narrar al otro, de configurarlo como otro, el yo enunciador se obliga a narrarse también a si mismo y quizás allí radica la incursión autobiográfica en su propio pasado; pero hay una ambigüedad en la forma de representación del yo; en la segunda sección del poema -cuyo título es precisamente "yo"- Jara rescata la sobrevivencia de la subjetividad en medio de los avatares de su existencia;²⁴ pero es solamente en el nivel del enunciado, pues en el de la enunciación, el yo anterior al viaje al templo sagrado de la revelación en las Galápagos es una subjetividad errante y descentrada que se textualiza en una escritura discontinua y fragmentada, con segmentos versales yuxtapuestos y una elisión casi total de los elementos de enlace sintáctico.

¡aves de mal agüero!
monjas / avutardas / asilo
legos / cormoranes / escuela
frailes / buitres / colegio
tufo de incienso y lujuria fermentada
inmóvil ojo vengativo de dios
había una mariposa aleteando inútilmente
prendida en el alfiler de la extinción

para la rememoración de la estancia en Galápagos, el sujeto enunciador recupera una sintaxis más compleja, con verbos conugados y

²⁴ "Construye ese yo de recuerdos y vivencias; el yo es la permanencia de una conciencia" escribe Rodríguez Castelo en "La poesía de Efraín Jara como oficio de fundación del ser", loc. cit. p. 122

conugados y enlaces entre los versos:

regresé con la certidumbre de que ya me pertenecía
que mundo no es sino la otra cara de la conciencia
tomé mujer

fundé hogar
reinicié el canto
advertí que entre la sangre y la poesía
se erige el orden reverberante de los vocablos
que no prodigamos el canto como la viña racimos
sino que disponemos una y otra vez las palabras
igual que las facetas del diamante
para que la perfección de la luz se desnude

En "siempre hay tiempo", reaparece la representación de la subjetividad escindida en los tiempos discontinuos:

tiempo para jugar billar
y lavar botellas en las fábricas de gaseosas
tiempo para aprender a bailar
y atronar en los estadios
tiempo para llevar a las muchachas en motocicleta
y comprobar que en el amor
uno más uno no son dos sino ninguno
tiempo para el éxtasis ante el tabernáculo del sexo
y para la picadura de escorpión de la duda
tiempo para confortarnos junto a la fogata de dios
y tiempo para admitir que la única infinitud
es la de la eternidad de su ausencia

Y aunque ese yo se revele esencialmente discontinuo por su inserción temporal ("oh tiempo / sutil trampa del ser", escribe en esta misma sección):

sabemos que en el tiempo
(...)
todo es asiduo recomenzar
sólo que en cada pisada
o pensamiento
es otro el que se adelanta y desvanece

Jara siempre intentará salvarlo del naufragio definitivo:

de sus perpetuos otros que sobrenadan en la aceleración
el yo alquitara su pertinacia

la sustancia radiante de la espada de la identidad

La representación escindida e inestable del yo es una constante en la poesía moderna, y lo es también en una línea de la poesía hispanoamericana del siglo XX. Quizás son César Vallejo, y más contemporáneamente, Octavio Paz quienes más radicalmente la han sostenido. La poética de Paz se fundamenta en una fragmentación de la subjetividad, y la postulación del sujeto poético como esencialmente heterogéneo. El yo que escribe, es inmediatamente puesto en cuestión por el yo que escribe que escribe. La subjetividad discursiva no reposa ya en una presunta identidad consigo misma, sino en su radical diferencia. No hay una sola voz que habla en el poema, sino que el poema, como el sujeto mismo, se presenta como un espacio polémico de voces y discursos confrontados. El poeta redescubre en su escritura, la presencia de un no-yo, de un otro, que sin embargo habla bajo la cubierta del yo. Y otra vez, el sentido se produce no en las palabras de una u otra voz, sino en sus desacuerdos, en sus discrepancias, en el espacio de su confrontación.²⁵

La inteligencia del lenguaje usual

Quizás la mayor novedad en la escritura de *in memoriam*, es la apropiación de lenguaje coloquial por el sujeto enunciador y una mayor frecuencia en el uso de ciertas formas que acercan el discurso poético a la sintaxis y el ritmo de la prosa; el coloquialismo ya no irrumpe abruptamente para crear violentas disonancias, sino se integra al ritmo del poema para la modula-

²⁵ "y miento un yo que empuña, muerto / una daga de humo/
Y un yo, mi yo penúltimo, / que solo pide olvido, sombra, nada.//
De una máscara a otra / hay siempre un yo penúltimo que pide. /Y
me hundo en mí mismo y no me toco.": Espejo;

"Déjame a solas turba angélica, /solo conmigo, con mi multitud./Estoy con uno como yo,/que no me reconoce y me muestra mis armas;/con uno que me abraza y me hiere,/con uno que huye con mi cuerpo./Con uno que me odia porque yo soy él mismo."

ción 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.

En la primera poética de Jara -la de *El mundo de las evidencias*- el ritmo del poema surgía sobre todo de los ritmos de la naturaleza; progresivamente esa fuente originaria se desplaza hacia los ritmos de la lengua, como sucede por ejemplo en la serie de oposiciones fonológicas o en las estructuras sintácticas del *sollozo por pedro jara*; en *in memoriam* el ritmo brota desde los lenguajes vivos.

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

Los giros y expresiones coloquiales se multiplican a lo largo del poema, y se combinan con la meditación grave, a veces sentenciosa, pero ya no como disonancia sino como inflexión de la tonalidad expresiva²⁶. ("sabía que la muerte me puso el ojo";

²⁶ La cita de otros lenguajes con intención paródica aparece en este poema más bien como excepción, como la cita de los banales diálogos de salón:

cotorras con toda la cuerda
la estola que mi marido me trajo de parís
ya no se puede con el atrevimiento de las mitayas
el médico me recetó nuevos tranquilizantes
has visto el convertible de la maría josé

dencia la ingenuidad -con algo de infantil- del recurso a la palabra para dominar el tiempo; pero las palabras son peligrosas, no se dejan domesticar y pueden decir otra cosa que la que el poeta desea; jugar con las palabras -como con los tigres- entraña riesgos; los versos que continúan lo dicen:

sabía que la muerte me puso el ojo
desde la primera vez
que pronuncié la palabra ausencia

lejos de auyentar al tigre, la palabra puede convocar su presencia. En los versos citados más arriba, los segmentos versales con un sangrado mayor, desgajados de la línea versal, se iluminan recíprocamente, tal como sucede con la rima en la versificación tradicional:

criaturas arrebatadas por lo pasajero
las palabras

pues, como señala Samuel Levin, el encuentro de palabras o sintagmas en posiciones equivalentes atrae sus campos semánticos generando asociaciones de sentido no expresadas verbalmente. En este caso: "criaturas arrebatadas por lo pasajero" y "palabras" se transforman en equivalentes semánticos: las palabras son criaturas arrebatadas por lo pasajero", pero también a la inversa: nosotros "criaturas arrebatadas por lo pasajero" somos "palabras", somos en última instancia lenguaje. Las referencias al lenguaje y a la escritura poética se multiplican a lo largo del poema: en la sección que lleva por título "yo" escribe: "copulando con las rameras / y con las palabras"; y más adelante: "advertí que entre la sangre y la poesía / se erige el orden reverberante de los vocablos"; en la tercera parte -"nosotros"- se lee:

vana e irremediablemente empeñado
en encadenar vértigos con las palabras

y en "siempre hay tiempo":

(siempre hay tiempo)
para que en la torpe red
de relámpagos de las palabras
se enreden lo inasible y lo vertiginoso

La actitud del sujeto enunciador es de constante puesta en cuestión de la validez de las palabras para decir el mundo: palabras rameras, palabras que se interponen entre la experiencia existencial del mundo y el decir poético, empeño vano, torpe red. Hay una gran distancia frente a la palabra todopoderosa de "El mundo de las evidencias" que se proponía como conjuro mágico capaz de sujetar inclusive a la muerte y plegarla dócilmente a los ritmos del cosmos.

Como en los poemas escritos a partir de 1971, el movimiento rítmico tiene que ver más con el despliegue sintáctico que con el estrato de los sonidos; abandonados deliberadamente los metros tradicionales, el ritmo se sostiene en el fraseo, en el encadenamiento sintáctico de los versos o 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.

En términos generales, el ritmo entrecortado que se genera por la yuxtaposición de segmentos versales autónomos desde el punto de vista sintáctico -casi siempre sintagmas nominales- sirve de expresión a una materia que se resiste a ser elaborada racionalmente; a veces porque carece en sí misma de sustancia suficiente como para merecer un procesamiento mayor, como por ejemplo los

ahora ya melancólica fragancia de mirtos
yagrietadel corazón
hilacha de la memoria

La disposición sintáctica es, en este caso, un signo portador de significación por sí mismo, o mejor, productor de un sentido no expresado por las palabras: un alejamiento progresivo del núcleo nominal que nombra al amigo, como si fuera desvaneciéndose y alejando del yo enunciador; la estructura general se compone de un pronombre -tú-, seguido de una secuencia de sintagmas en aposición, cuyas estructuras sintácticas básicas son similares (núcleo nominal y modificadores adjetivos y preposicionales); en el primero verso, el núcleo nominal nombra directamente al amigo muerto por un pronombre en vocativo; en el segundo y tercer versos son todavía sustantivos denotativos (amigo; camarada), aunque la disposición escalonada de los segmentos "significa" ya un progresivo alejamiento; en el cuarto verso el amigo es nombrado por la sustantivación de un adjetivo (turbulencia), pérdida de consistencia del nombre; en el quinto, por un verbo sustantivado (trepidación); en el sexto: el núcleo nominal se desplaza en el sintagma para ocupar su posición luego de dos adjetivos (poderoso y certero); en el séptimo se aleja todavía más: dos adverbios de tiempo (ahora ya), un adjetivo (melancólica), y recién entonces el sustantivo (fragancia). Por su parte, la reiteración de los adverbios "ya" y "ahora" con su sentido conclusivo generan el sentido de lo previsto e inevitable.

Es frecuente que los juegos de oposiciones y correlaciones semánticas, repetidos a lo largo del poema, retornen una y otra vez sobre un mismo núcleo de problemas:

migajas prematuras o tardías del ser
siempre restrasándonos o anticipándonos
nunca presencias
si pre-esencias

o ya ausencias

los términos que se despliegan en juegos de oposiciones y correlaciones son:

anticipándonos		retrasándonos
prematuras	ser	tardías
pre - esencias	presencia	ausencias

el presente es nostalgia, pero nostalgia del ser que nunca es presencia plena, esta es una idea recurrente en el poema, que se expresa bajo diversas formas: "apenas somos vacilante pisada / entre lo que se anonada y prevalece"; "ay qué poca cosa somos (...) traspié entre dos tinieblas; "desasosegante oscilación entre la piedra y el ala". A veces, la disposición de los vocablos en el sintagma es por sí misma portadora de sentido: "flojos nudos de niebla": el núcleo nominal (nudos) entre un adjetivo (flojos) y un sustantivo que pierde su carácter nominal al convertirse en modificador preposicional; la aliteración (fl-bl) relleva expresivamente los modificadores ahogando la significación del sustantivo.

La resacralización de lo cotidiano

Es muy singular que la cotidianidad representada en la poética de Jara sea un espacio atravesado por una grieta interna; desde "Añoranza y acto de amor" la vida cotidiana se presenta 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". En "Añoranza" escribe:

La televisión, los supermercados,
los pagarés vencidos,
la insolente vaciedad de los gritos en los estadios
sepultaron mi corazón bajo polvo de herrumbre.

Y en "El almuerzo del solitario":

olor a trapos fermentados por la rutina
trampa de los deberes conyugales
pantano de los honores y las genuflexiones
aniversarios melacólicamente ruidosos
sábados devorados por la infección de las visitas
llaveros engordados hasta la obesidad
y uno cada vez más próspero
cada vez más compre un congelador
y lleve una batidora

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; es, en suma, la cotidianidad urbana. La otra, la de la exaltación del gozo existencial, la de los placeres sencillos y los dones frugales, aparece siempre relacionada de una u otra forma con la naturaleza. La contraposición entre las dos (vida urbana: fragmentada, inauténtica, vacía de sentido; vida natural: reconquista de la armonía del hombre consigo mismo y con el universo) es un motivo recurrente a lo largo del poema:

igual que el hacha sepultada bajo la hojarasca
dormía el antiguo y poderoso labrador
sumergido bajo la pella de los trámites oficinescos
de las letras de cambio
y balances bancarios
de las deyecciones con que la vida esmalta
las ingentes y sombrías piedras de la rutina
¡pero al fin llegaba el sábado de resurrección!
enfundado en tu recio poncho campesino
recorrías por la mañana los huertos de la finca
inventariando tus verdaderas riquezas
los puños de encajes de las rosas
el escarlata de los tomates
el carmín de las manzanas
el sonido de tafetanes de las grandes aves del maíz
(...)

Ah sábados tenazmente aferrados en la memoria

la slavaje lava de la exaltación
que escapa entre las fisuras de la costumbre
por las tardes
 tendidos a la orilla del río
saboreando con despreocupada apetencia animal
los chicharrones humeantes
los succulentos collares de ámbar de los choclos
sintiendo poblar las venas de llamas y jaguares
vociferando contra las dictaduras militares
los aparatos eléctricos
 y las oligarquías

En las formas de representación del Yo y el Tú del enunciado -en movimientos alternativos de acercamiento y de contrapunto- el sujeto enunciador sitúa el eje de la asignación de valores en la relación con el espacio sagrado de la naturaleza. Las trayectorias vitales del poeta y del amigo siguen una secuencia inversa: la del poeta se inicia en el sinsentido de la vida urbana representada como erranza y descentramiento (el barrio de la ciudad provinciana, la taberna, la escuela, la biblioteca); 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"). La trayectoria del amigo arranca desde el sentido pleno ligado a la lógica natural de la vida campesina

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 la cadena de los ciclos
siembras
 deshierbas
 cosechas
transcurso prefijado como los anillos de los árboles
o el círculo de arisca majestad de los cóndores
(...)
intacto y oliendo a tierra todavía
el cordón umbilical que los ataba
a la ciega y colosal constancia de la naturaleza

el punto de ruptura está marcado por el ingreso a la vida urbana:
descentramiento y la pérdida del sentido de la existencia

cia

llegó el exilio
la madriguera de topos de la oficina
el aire confinado y siniestro
de la firma importadora de vehículos"
(...)
y tú luis /viejo amigo (...)
con tu reposo de paloma en los tejados del crepúsculo
distinto
 distante
 distonto como el colibrí
extraviado en una planta de montaje de automóviles

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.²⁸

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 entonces reconquistar para lo sagrado -que no es otra cosa que la armonía primigenia entre el ser humano y la naturaleza- ciertos espacios de la cotidianidad que le devuelvan a su origen. En el tiempo circular de la naturaleza, esa restitución se producía como un momento del ciclo de las metamorfosis. Pero en el tiempo lineal y progresivo, hijo de la modernidad (que es también el tiempo de la

²⁸ 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". Evocación de Alfonso Carrasco" en *Cabeza de gallo*. (Cuenca: Universidad de Cuenca) n.3. (1993): p. 131.

la cotidianidad, "el tiempo de la monótona opacidad de lo que transcurre") que nos lleva irremediablemente 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, y en *in memoriam*, **la fiesta**, interrumpen el transcurso lineal del tiempo cotidiano del trabajo, y restituyen siquiera momentáneamente, la circularidad. La fiesta son los "sábados de gloria", "sábados de resurrección" dice Jara, son también interrupciones de la cotidianidad urbana en el espacio -en cierto modo "natural", último reducto de lo sagrado- de la finca.

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 inmerso 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; sentimiento de exilio y nostalgia del paraíso.

BILIOGRAFIA

I. EFRAIN JARA IDROVO: BIBLIOGRAFIA ACTIVA Y PASIVA

1. LIBROS DE POESIA

Tránsito en la ceniza. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1947

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

Dos poemas. (Estudio introductorio de Alfonso Carrasco Vintimilla). Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1973.

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

sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía). [1977]. (Precedidos de "Propósitos e instrucciones para la lectura", y acompañados por un estudio de Oswaldo Encalada) Cuenca: Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1978.

El mundo de las evidencias. (Precedido de "Confidencias preliminares") Cuenca: Universidad de Cuenca, 1980. (Reedición: Cuenca: Casa de la Cultura, 1984)

"Tránsito en la ceniza" (1945-1947):

- "Breve semblanza de la golondrina"
- "Incursión en la sal"

- "Ternura y soledad de mi madre"
- "Canción a Ruth, 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"
- "Curriculum vitae"
- "El lecho"
- "El ojo de la muerte"

in memoriam. Cuenca: Imprenta Monsalve Moreno, 1980.

Alguien dispone de su muerte. Cuenca, Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, 1988.

De lo superficial a lo profundo. (Antología de poemas y estudio introductorio de Marco Tello). Quito: Editorial Libresa, Col. Antares n.80, 1992.

2. POEMAS RECOGIDOS EN REVISTAS Y ANTOLOGÍAS*****

"Tránsito en la ceniza" [1947]. *Lírica ecuatoriana contemporánea*, Hernán Rodríguez Castelo, Quito: Círculo de Lectores, 1979.

***** En esta sección constan solamente los poemas no recogidos en los libros mencionados en la primera sección.

"El almuerzo del solitario" [1974]. *Antología del grupo ELAN* (Antologador: Eugenio Moreno Heredia). Cuenca: Casa de la Cultura, 1977. pp.69-79.

"Declaración de amor" [1974]. *Revista Casa de las Américas* (La Habana) n.127. (1981).

Reedición: *El Guacamayo y la Serpiente*, (Cuenca: Casa de la Cultura) n.22. (1982): 140-149.

"Fluir" [1975]. *El Guacamayo y la Serpiente*, (Cuenca: Casa de la Cultura) n.16. (1978).

"Crónica de una doble cacería" *Contextos* (Cuenca) n.1 (1980)

"Rastro de palabras" [1975]. *El Guacamayo y la Serpiente*, (Cuenca) n.20 (1980)

"Oposiciones y contrastes" [1976] ("Alternancias con sibilantes", "Puras matemáticas y matemáticas puras", "Tres designios en intensidades agudas", "Oposiciones fonológicas", "Círculo fatal"). *Antología del grupo "ELAN"*. (Eugenio Moreno Heredia, Comp.) Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1977.

"El espejo de la poesía" [1990]. *Letras del Ecuador*, (Quito) n.173 (1990):p.35

"Desazón" *Pucara* (Cuenca: Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca) n.12 (1991)

"Metamorfosis" [1983]. *Cabeza de Gallo* (Cuenca: Universidad de Cuenca) N.1 (1992)

"Usted señora" Solotextos (Cuenca: Casa de la Cultura) n.1 (1991)

"Recordando a Manuel Muñoz". *Revista Nacional de Cultura* (Quito: Consejo Nacional de Cultura) n.1 (1993).

"La pintura de Molinari". Incluida en Carpeta de tres serigrafías de Luis Molinari", Cali, 1994.

3. ARTICULOS

La religión: una aventura metafísica del hombre. Cuenca, 1949 (Tesis de grado inédita).

"Génesis, Plenitud y Muerte de la LLama". *Revista del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura Ecuatoriana* (Cuenca) n.3, (Diciembre de 1950)

"Consideraciones en torno a Benigno Malo". *Revista del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura*, (Cuenca) (T.VII, N.11, Diciembre de 1955)

"Menéndez Pidal y la teoría del sustrato lingüístico". *El Guacamayo y la Serpiente*, Revista de literatura de la Casa de la Cultura (Cuenca) n.2. (s.f): 40-54

"Investigación sobre la *Cuarteta de la Isla del Gallo*". *El Guacamayo y la Serpiente*, (Cuenca) n.15. (1977): 3-33

Muestra de la poesía cuencana del siglo XX. (Estudio introductorio y antología). Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1971.

"Los cuentos de Mario Monteforte". *El Guacamayo y la Serpiente*, Revista de literatura de la Casa de la Cultura, (Cuenca) n.24 (1984): 110-118

"En busca de nuestra identidad literaria" [1984]. Revista *Pucara* (Cuenca: Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca) n.8 (1987): I-XII

"La poesía de César Dávila Andrade", en *Catedral Salvaje n.1*, revista cultural de Editorial El Conejo. (Cuenca: Diario El Mercurio), 1 de Enero de 1989.

"Asincronismo y asincronía en la poesía de Alfonso Moreno Mora", en *Alfonso Moreno Mora: nueva visión crítica*. Cuenca: Banco Central del Ecuador, 1990.

"Tradición y tradicionalismo: crónica de la cultura de Cuenca". *Cuenca y su futuro*, s.l. Cordes - Universidad del Azuay, 1991.

Comentario a la ponencia "Primera tentativa de aproximación a la paraliteratura" de Jorge Enrique Adoum. *La literatura*

ecuatoriana de las dos últimas décadas 1970-1990. Cuenca: Facultad de Filosofía de la Universidad de Cuenca, 1993.

"Evocación de Alfonso Carrasco". *Cabeza de Gallo* (Cuenca: Universidad de Cuenca) n.3 (1993): 130-133.

"Hacia los sonetos de *El rayo que no cesa*". *El Guacamayo y la Serpiente*, (Cuenca), n.33 (1994): 55-74

"Cuenca: paisaje, hombre y ciudad", en *Estudios, crónicas y relatos de nuestra tierra* compilados por María Rosa Crespo, Cuenca: Diario El Mercurio, 1994.

II. BIBLIOGRAFIA PASIVA

1. ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE EFRAIN 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*". *El Guacamayo y la Serpiente*, (Cuenca), n.32 (1993): 39-70.

Crespo, María Rosa: "Aproximaciones a la memoria poética de Jara Idrovo". *Diario El Mercurio*, Cuenca, 16 de Marzo de 1980.

"El último poema de Efraín Jara", en *Artes* (Quito) n.3 (1978): 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". *El Guacamayo y la Serpiente*, (Cuenca) n.30, (1990): 144-155.

Galiana, Rafael: "Discurso del método poético". *Diario El Mercurio*, Cuenca, 31 de Junio de 1980.

Mafla Bustamante, Cecilia: "Efraín Jara Idrovo: recursos poéticos y temática de su obra". *Letras del Ecuador*, (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana) n.173. (1990): 29-33

_____ : "Significación de las estructuras paradigmáticas y sintagmáticas en *Oposiciones y contrastes*. *El Guacamayo y la Serpiente* (Cuenca: Casa de la Cultura) n.28, (1988).

Montesinos, Jaime: "Sollozos por pedro y luis en las elegías de Efraín Jara". *Cultura*, Revista del Banco Central del Ecuador, (Quito) n.22, (1985).

_____ : "Nueva visita a Efraín Jara y nueva lectura de su *in memoriam*". *Universidad-Verdad* (Cuenca: Universidad del Azuay), N.6 (1990):

_____ : "El devenir poético de Efraín Jara en el género elegíaco". *El Guacamayo y la Serpiente*, (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana), n.33 (1994): 35-54

Moscoso, María Eugenia: "Efraín Jara: su obra poética". *El Guacamayo y la Serpiente* (Cuenca), n.30 (1990): 61-75

Pérez Agustí, Carlos: "La producción del sentido en la poesía de Efraín Jara Idrovo". *El Guacamayo y la Serpiente* (Cuenca) n.21. (1981): 38-71

Rodríguez Castelo, Hernán: "Lectura de *in memoriam* de Efraín Jara Idrovo". *El Guacamayo y la Serpiente* (Cuenca), n.20 (1980): 62-74

-----: "La poesía de Efraín Jara como oficio esencial de fundación del ser". *El Guacamayo y la Serpiente*, (Cuenca), n.29 (1989): 108-139

Tello, Marco: Estudio introductorio a la poesía de Jara Idrovo en: *De lo superficial a lo profundo*. Quito: Editorial Libresa, Col. Antares n.80, 1992.

5. ENTREVISTAS

Calderón Chico, Carlos: "Efraín Jara y la experimentación poética". *El Guacamayo y la Serpiente*, (Cuenca) n.26 (1986): 23-41

Dávila, Jorge: "Efraín Jara Idrovo." *Ecuador, hombre y cultura*, Cuenca: Banco Central del Ecuador, col.testimonio y palabra, n.5, 1990.

Velasco, Cecilia y Laso, Margarita: "La soledad fértil". *Difusión Cultural*, (Quito: Banco Central del Ecuador) n.12, (1993): 66-73

Zapata, Cristóbal: *Catedral Salvaje, Suplemento cultural de Diario el Mercurio*, Cuenca: 6 de Mayo de 1990.

III. OBRAS GENERALES

Adoum, Jorge Enrique: *Poesía viva del Ecuador*. Estudio introductorio. Quito: Editorial Grijalbo. 1990.

Bajtin, 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.

Benjamin, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, (Trad. Jesús Aguirre) Madrid: Taurus, 1980.

Bousoño, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1970.

Carvajal, Iván: "Actualidad de la poesía ecuatoriana", *Cultura*, (Quito: Banco Central del Ecuador) n.18 a (1984): 215-224

_____ : "Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana". *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.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix: *Kafka, por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1983.

Encalada Vazquez, Oswaldo: "Panorama de la poesía ecuatoriana", *Cultura* (Quito: Banco Central del Ecuador) n.3 (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 lírica 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*

de Man, Paul: *Alegorías de la lectura*; trad. Enrique Lynch. Barcelona: Lumen, 1990.

Morin, Edgar y otros: *La cuestión de los intelectuales*; Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 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*, décimonovena 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", *Kipus*, Revista Andina de Letras (Quito: Universidad Andina "Simón Bolívar") n.2 (1994) pp 43-60

Rivas Iturralde, Vladimiro: *Desciframientos y complicidades*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1991.

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", *Cultura* (Quito: Banco Central del Ecuador) n.3 (1979): 350-366.

Rodríguez Castelo, Hernán: *Lírica ecuatoriana contemporánea*. Quito, Círculo de Lectores, 1979.

_____ : "La lírica ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX", *Cultura* (Quito: Banco Central del Ecuador) n.3; (1979): 201-262

_____ : *Literatura Ecuatoriana 1830-1980*. Instituto Otavaleño de Antropología, 1980.

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", *El Guacamayo y la serpiente* (Cuenca: Casa de la Cultura) n. 22 (1982): 33-71

Varios autores: *La literatura ecuatoriana en los últimos 30 años (1950-198)* Quito: *El Conejo*, 1983.

Volek, Emil: *Cuatro claves para la modernidad*. Madrid: Gredos, 1984.

Yurkievich, Saúl: *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral Editores, 1970.

Zalamea, Jorge: *Erótica y poética del siglo XX*. Universidad del Valle, 1992.