

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

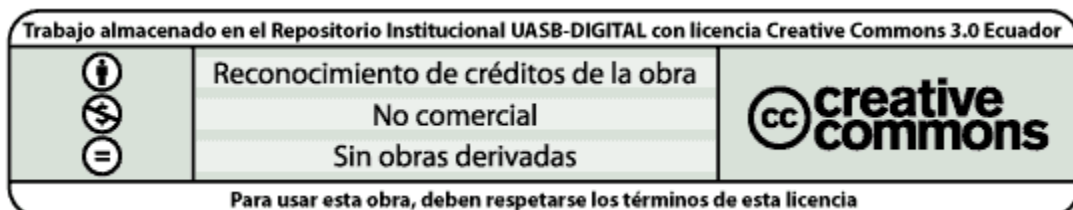
Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

El misticismo y la tradición barroca en la poesía de Gonzalo Escudero

Ana María Pozo de la Torre

2014



CLÁUSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, Ana María Pozo de la Torre, autora de la tesis titulada EL MISTICISMO Y LA TRADICIÓN BARROCA EN LA POESÍA DE GONZALO ESCUDERO mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura, mención Literatura Hispanoamericana, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha.

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Literatura Hispanoamericana

El misticismo y la tradición barroca en la poesía de Gonzalo Escudero

Ana María Pozo de la Torre

Tutor: Santiago Cevallos

Quito, Ecuador

2014

Resumen

Se pretende analizar cómo se presenta el misticismo y la tradición barroca en la poesía de Gonzalo Escudero. Primero, se esboza brevemente desde qué dimensión se entenderá el barroco, para después revisar el contexto estético que gravita e influye en la obra del poeta ecuatoriano. Posteriormente, se analiza cómo se articula el barroco en la poesía de Escudero y se observa cómo su obra dialoga con textos precedentes para construir el entramado barroco. El lenguaje barroco de Escudero permite comprender cómo es un lenguaje que se caracteriza por su opacidad. Después, se delimita el concepto de mística como un deseo por un objeto perdido, pero también como una manera de nombrar que cuestiona el lenguaje y por ello también se construye desde la pérdida de la función referencial.

Para mi hermano, Galo Fernando.

Índice

Introducción.....	7
Capítulo I.....	12
1.1. El trasfondo barroco del texto hispanoamericano: de la latencia a la manifestación.....	16
Capítulo II.....	37
2.1. El barroco y el neobarroco según Severo Sarduy: hacia un concepto del signo barroco.....	38
2.2. Análisis de la poesía de Gonzalo Escudero.....	49
2.2.1. Pleamar de piedra.....	49
2.2.2. Columpio de eternidad.....	59
2.2.3. Contrapunto.....	68
2.2.4. La edad de la inocencia.....	70
2.2.5. Edad de la pasión.....	78
2.2.6. Edad de la reflexión.....	85
Capítulo III.....	94
3.1. La nostalgia o la epifanía de lo inasible.....	95
3.2. El misticismo y su expresión como deseo erótico.....	102
3.3. El modus loquendi del discurso místico: una poesía moderna.....	105
Conclusiones.....	110
Bibliografía.....	112
Anexos.....	115
Anexo 1: La proliferación en Severo Sarduy.....	115
Anexo 2: La condensación en Severo Sarduy.....	115

Introducción

La multiplicidad de definiciones del barroco ha generado en torno a su concepto una especie de diáspora. Se han presentado, en la crítica hispanoamericana, distintas posturas para abordar su concepto, para delimitar su marco temporal, y para determinar cuáles son sus principales características. En mi primera aproximación a este concepto, presentía que éste no podía ser encasillado fuera de un marco histórico específico: el Siglo de Oro español y los primeros siglos de la colonización del Nuevo Mundo. Esta visión se unía a otra, igualmente reduccionista del barroco: el barroco era, solamente, un estilo. Esto me llevó a entender, en un primer momento, que la propuesta poética de Gonzalo Escudero se presentaba como una suerte de *regreso* del barroco, como un deseo consciente del poeta de reproducir un lenguaje poético oscuro y arcaizante, un sistema métrico preciso y un aparato retórico determinado. Esta aproximación me llevaba a ver que la obra de Escudero solo se podía presentar como un intento de imitar y emular las características del barroco histórico, específicamente del barroco gongorino. En este sentido, mi propio objeto de estudio se presentaba como un epígono, como una especie de desfiguración incompleta de la palabra poética gongorina. De esta primera aproximación, solamente puedo rescatar una simple intuición: el *regreso* del barroco y el concepto de desfiguración.

El texto que me permitió cambiar de perspectiva fue *La modernidad de lo barroco* de Bolívar Echeverría. A partir de él, pude entender que el barroco funciona como un *ethos* histórico: como el proyecto de construcción de una morada, esto es, un sentido o una intención que se repite y que guía a lo largo del tiempo la constitución de las distintas formas de lo humano. Solo este concepto me permitió ver que el barroco no podía adscribirse únicamente al marco temporal en el que se originó. El barroco era un sentido que se repetía a lo largo del tiempo. El concepto del barroco, entonces, podía ser asumido desde otras perspectivas. Es más, *tenía* que ser asumido desde otras aristas. *La modernidad de lo barroco* también me ayudó a comprender que la inquietud existencial del hombre barroco y la aceptación de la fragilidad de su condición humana, se había configurado en el barroco histórico a partir de la transformación radical del mito cristiano. Ya en el siglo XVII se habría presentado, según Echeverría, una “muerte de Dios” que habría fracturado

el discurso de la Iglesia y habría originado la expresión mística como un discurso íntimo y personal. Desde esta línea, comencé a entender que barroco y mística no eran conceptos aislados, sino que uno posibilitaba la existencia del otro. Eran conceptos que se llamaban mutuamente.

Si bien no continúe la línea trazada por Echeverría, *La modernidad de lo barroco* me permitió esbozar, en un principio, dos preguntas de investigación: ¿la poesía de Escudero guarda una continuidad respecto al barroco histórico o más bien se puede hablar de una re-escritura del barroco?, ¿la presencia del misticismo, en la poesía de Escudero, se presenta como un deseo de lo absoluto, en el plano del contenido, y como un deseo de encubrir la palabra, en el plano de la expresión? La primera pregunta, específicamente la idea de continuidad, me llevó a considerar el tema de la tradición: quería ver cómo la obra de Escudero se presentaba, dentro de su contexto histórico, como una nueva propuesta estética y que ésta era tanto barroca como mística. Con esta inquietud, se planteó la hipótesis que guía este trabajo: El misticismo, como deseo de lo absoluto, y la tradición barroca, como mecanismo formal, convergen en la poesía de Escudero para construir una estética propia.

La hipótesis me permitió construir el marco teórico. En un primer momento, trabajé únicamente la categoría del barroco. Mi propia lectura gravitó por distintas apreciaciones de este concepto. De alguna manera, la proliferación conceptual del barroco me incluía a mí también. Sin embargo, el objeto de estudio –la poesía de Escudero– me permitió limitar la pluralidad de definiciones del barroco. En esta delimitación, resultaron pertinentes la teoría del concepto de barroco como latencia, presentada por Julio Ortega en *El discurso de la abundancia*; la idea del barroco como marca de agua del texto hispanoamericano y la noción del barroco como manifestación, desarrolladas por Santiago Cevallos en *El barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*; y la visión del barroco como categoría simbólica, trazada por Severo Sarduy en el ensayo “Lautramont y el Barroco”. Las aproximaciones al barroco que plantean estos autores me permitieron ver cómo el barroco funcionaría como latencia del texto hispanoamericano, como sustrato de éste. Sin embargo, esta latencia no niega el hecho de que existen determinadas instancias históricas que lo rescatan de manera explícita. De esta manera, pude entender cómo, en un primer momento,

el barroco funciona como una latencia en la poesía de Escudero, y solo en dos poemarios, *Estatua de aire* y *Materia del ángel*, el barroco se presenta como un intento deliberado de dialogar con la estética del barroco histórico.

Si bien estos textos me permitieron construir el espacio conceptual desde donde quería asumir el barroco, para el análisis de la poesía de Escudero se trabajó sobre todo a partir de “El barroco y el neobarroco” de Severo Sarduy. Los distintos recursos retóricos del barroco, al que hace referencia Sarduy, me ayudaron a construir el mecanismo de análisis formal del barroco. Sin embargo, consideré que este texto de Sarduy podía dialogar con otro escrito por él, en el que abordaba el barroco desde su dimensión simbólica: “Lautreamont y el barroco”. Esto me permitió construir un marco de análisis en el que se traza la posibilidad creativa del barroco de dialogar con tradiciones o discursos hegemónicos previos. Por otra parte, ambos textos reflexionan acerca del estatuto semiológico del barroco. El primero lo hace a partir de la semiología lingüística, y el segundo desde la topología lacaniana.

Por otra parte, para delimitar el concepto de mística, se partió también de las nociones planteadas en la hipótesis. Si la mística en la poesía de Escudero se presentaba como un deseo de lo absoluto, este deseo podría ser entendido como una nostalgia. El texto *Las estancias* de Giorgio Agamben me permitió comprender cómo se articula la nostalgia y cómo ésta, muchas veces, se presenta como una constelación melancólica. El encubrimiento de la palabra del discurso místico, que habría surgido en la literatura mística a partir de la inefabilidad de la experiencia, me fue posible comprender gracias a la lectura de *La fábula mística* de Michael De Certeau. Estas lecturas me permitieron entender que el discurso místico en la poesía de Escudero no se presentaba como una literatura espiritual de amor a Dios, sino como una expresión de nostalgia.

Con este andamiaje teórico, me fue posible estructurar el trabajo. En el primer capítulo, señalo brevemente las distintas etapas poéticas, que corresponden a diferentes movimientos estéticos, que se presentan en la obra de Escudero. Se ha buscado ver cómo en las dos primeras –la modernista y la vanguardista– el barroco se presenta como una latencia; mientras que en la tercera –la plenamente barroca– el barroco se presenta como manifestación. En esta revisión de la poesía de Escudero se dialoga con textos escritos por

el autor acerca de estas estéticas: “La luz cenital de Rubén Darío”, el editorial de la revista de vanguardias *Hélice*, y dos textos de reflexión metapoética “Origen y destino de la poesía” y “Ars poética. Autoexégesis”. En todos ellos hemos visto cómo el poeta va estableciendo un proyecto poético determinado a partir del cual busca construir un espacio de creación americano. La búsqueda de su palabra poética, por tanto, se percibe como la búsqueda de una palabra poética americana. En este sentido, se ha querido demostrar que Escudero –lejos de ser un poeta puramente formalista o esteticista como muchas veces se lo ha catalogado –sí se planteó la necesidad de construir un lenguaje americano.

En el segundo capítulo, se analiza la poesía de Escudero. Para el análisis, se propone un nuevo concepto de signo barroco que nos permita comprender cómo funciona lo barroco en la poesía de Escudero. En este nuevo concepto de signo, se ha intentado esquematizar la conjunción de la semiología expuesta en “El barroco y el neobarroco” con la topología lacaniana esbozada en “Lautreamont y el barroco”. A partir de este concepto de signo, se analizan poemas que pertenecen a la etapa vanguardista “Pleamar de piedra” y “Columpio de eternidad” y uno que pertenece a la etapa plenamente barroca “Contrapunto”. El análisis de estos poemas nos permite ver cómo se va articulando el barroco en la obra de Escudero y como es un operativo formal que, realmente, no se presenta como un *regreso*, sino que siempre actuó como un mecanismo creativo en la poesía del autor.

En el tercer capítulo, se aborda el tema del misticismo en la poesía de Escudero desde tres aristas: la nostalgia por un objeto perdido, la espiritualización del cuerpo amado, y el *modus loquendi* del misticismo. Se intentó trazar cómo la mística –al igual que el barroco– señala la extrañeza del lenguaje que la constituye. Desde esta última arista, se abordó, específicamente, el concepto de oxímoron y cómo éste cuestiona no solamente el mundo referencial, sino la propia lengua, puesto que se trata de un mecanismo que genera una nueva realidad y con ello señala la insuficiencia del lenguaje.

Por último, conviene señalar que este trabajo pretende aproximarse, desde una percepción personal, a la poesía de Gonzalo Escudero. Consideramos que su propuesta estética permite comprender el proyecto poético de una generación. Creemos que en ella se revela una auténtica búsqueda por consolidar una voz poética personal, y en ese sentido, revela una fe por la palabra que siempre nos interrogará.

Capítulo I

Paul Valery afirmaba que la palabra poética es como la antigua moneda de oro cuyo valor metálico correspondía con su valor monetario. Con esta comparación, el poeta francés buscaba diferenciar la palabra poética de la palabra de uso cotidiano que como el papel moneda tiene la función de señalar un valor ajeno a sí mismo, un valor referencial determinado por la convención. En la poesía, entonces, la palabra está separada de las cosas que designa, en tanto que la palabra poética *es* lo que representa. Gadamer, siguiendo la analogía que sugería Heidegger al decir que un color nunca es tan color como cuando aparece en el cuadro de un pintor, se plantea la pregunta de qué significa que la palabra y el lenguaje sean más palabra y lenguaje en el poema: “¿Qué significa eso para la constitución ontológica del lenguaje poético? La estructuración de sonidos, rimas, ritmos, vocalización, asonancias, etc., forma los factores estabilizantes que recuperan la palabra cuyo eco se pierde indicando lejos de sí, para plantarla, hacerla estar por sí misma”.¹ La creación poética se origina a partir de la pérdida de la función referencial, de aquello que es *esencial* al lenguaje mismo, y solamente así puede reconquistar su estado original como enunciación y como lenguaje compartido. Es decir, no se trata tanto de *nombrar* –desde la arista de construir un sentido– como de *enunciar*. Ella misma presupone su estatuto dialógico o lo que podríamos denominar la teatralidad de su expresión: ese “estar por sí misma”.

En la historia de la poesía, la palabra no siempre ha estado escindida de las cosas que representa, sino que se trata de un atributo que se le dio en la modernidad. En este marco, con la conexión íntima entre lenguaje y *poesis* –entendida la creación como mimesis de la realidad– empezará un continuo resquebrajamiento que modificará el concepto de creación como una entidad particularmente escindida de la realidad. En la modernidad,

¹ Gadamer, Hans-George, “Filosofía y poesía”, *Estética y hermenéutica*, Editorial Tecnos, Madrid, 2006, p. 176.

² Cabo Aseguinolaza, Fernando, “Entre Narciso y Filomela”, en Cabo, Aseguinolaza Fernando y Germán Gullón (ed), *Teoría del Poema. La enunciación Lírica*. Diálogos Hispánicos. N 21. pp. 30-31.

³ Sarduy, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en Fernández Moreno César (ed.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1980, p. 167.

La lírica alcanza a cifrar su seña de identidad principal en la atención hacia el lenguaje que la constituye. Porque si la lírica clásica, y el concepto de enunciación asociado con ella, se encuentra inserta en “los valores clásicos (...) de la retórica, de la poética”, la moderna parte de la conciencia de la fragmentación del marco conceptual que antaño aseguraba su sentido; y es esta nueva percepción, escindida y confiada en la inadecuación entre el lenguaje y la realidad, la que está en la base de la palabra postclásica. Como consecuencia de ello, la palabra lírica –la palabra poética por excelencia– se concibe en la modernidad esencialmente como contra palabra, como palabra extrañadora...²

Ahora bien, ¿en qué momento de la historia de la literatura se produce esta revaloración de la palabra poética? ¿Qué movimiento histórico produce una ruptura en el orden del lenguaje que origina un nuevo concepto de signo lingüístico? Severo Sarduy, en su ensayo “El Barroco y el neobarroco”, sostiene que el barroco, destinado desde su nacimiento a la ambigüedad, a la difusión semántica, “provoca una verdadera falla en el pensamiento, un corte epistémico”³ que, entre otros efectos, ocasiona que la literatura renuncie a su nivel denotativo, a su enunciado lineal. En *Las palabras y las cosas*, Foucault, al revisar los tres epistemes que han configurado la historia de Occidente, sostiene que en el siglo XVII la episteme renacentista –aquella que se sustentaba sobre la concepción medieval de que las palabras debían tener la misma realidad que las cosas por medio de la semejanza– se deshace y surge una nueva episteme. El análisis de *Don Quijote*, en su intento por demostrar que los libros caballerescos dicen la verdad, le permite analizar una nueva episteme en la que se ha roto la interdependencia del lenguaje y el mundo:

Don Quijote esboza lo negativo del mundo renacentista; la escritura ha dejado de ser la prosa del mundo; las semejanzas y los signos han roto su viejo compromiso; las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio; las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene...⁴

En el momento en el que se fragmenta la relación entre las palabras y las cosas, surgiría la expresión del barroco como una de las posibilidades de pensar la modernidad. Al

² Cabo Aseguinolaza, Fernando, “Entre Narciso y Filomela”, en Cabo, Aseguinolaza Fernando y Germán Gullón (ed), *Teoría del Poema. La enunciación Lírica*. Diálogos Hispánicos. N 21. pp. 30-31.

³ Sarduy, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en Fernández Moreno César (ed.), *América Latina en su literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1980, p. 167.

⁴ Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2005. p.54

romper el viejo parentesco del lenguaje y el mundo, según Foucault, se constituyen dos experiencias y dos personajes, el poeta y el loco, de los que nos conviene analizar solo uno: el poeta. “El poeta es el que por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas” (M. Foucault, 2005: 56). Debajo de los signos establecidos, el poeta oye *otro lenguaje*, ese lenguaje ausente que recuerda el tiempo en que “las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas: la Soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos” (M. Foucault 2005: 56).

Así, el barroco, más allá de ser un estilo artístico con un aparato retórico determinado, inaugura un nuevo modelo de entender el lenguaje y la poesía que determinará el quehacer poético de la modernidad. Estará, además, herido por la nostalgia de un lenguaje primigenio, de aquel en el que prevalecía la semejanza. La semejanza será el lenguaje ausente de todo lenguaje presente, *la huella*: “la sinfonía que se agita en las profundidades” como decía Rimbaud.

Dentro de esta encrucijada se puede entender la obra poética de Gonzalo Escudero.

Gonzalo Escudero, según la periodización de la lírica ecuatoriana hecha por Rodríguez Castelo, es un poeta posmodernista que pertenece a la generación de escritores que nace entre 1890 y 1905, lucha por su legitimación entre 1920 y 1935, y asegura su vigencia literaria hasta 1950, año en el que surge una renovación de la lírica ecuatoriana que ya no será un epígono de los posmodernistas sino un nuevo horizonte.⁵

Junto con sus compañeros de generación, Jorge Carrera Andrade, Alfredo Gangotena, Augusto Arias, Hugo Mayo, entre otros, Escudero anuncia una nueva sensibilidad y un nuevo concepto de lo que la poesía *debía ser* en el campo de la lírica ecuatoriana. La obra de Escudero muestra cómo la búsqueda de una poesía pura –tal como él define su obra– coincide con el descubrimiento tanto de las formas métricas barrocas como de los elementos estilísticos asociados a este movimiento estético, aunque se trate de una poesía nutrida por procedimientos estéticos de distintos movimientos poéticos como el parnasianismo, el simbolismo, el modernismo y las vanguardias. Si bien desde sus primeros

⁵ Rodríguez, Castelo, “Lírica Ecuatoriana contemporánea”, *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años*, Visor Libros, Madrid, 1994.

poemarios, *Los Poemas de Arte* (1919) y *Parábolas Olímpicas* (1922), sobresale la perfección formal y un notable talento para moldear los elementos sonoros del verso que se irán fraguando y consolidando a lo largo de su trayectoria poética de manera que esta cualidad de su poesía será su aporte más importante a la lírica ecuatoriana del periodo y el legado que dejará a la generación posterior; no se puede reducir su obra poética únicamente a la búsqueda de una pureza formal como gran parte de la crítica lo ha hecho. La poesía de Escudero nos permite reflexionar sobre la incidencia del barroco en la poesía ecuatoriana de vanguardia. Desde este punto de vista, la traslación de las formas barrocas más que una cualidad formal o estilística tiene un valor ideológico que posibilita una comprensión de su poesía que no se limita al inventario métrico o a la clasificación de tropos. La obra de Escudero se presenta como una forma de pensar la modernidad literaria y responder al interrogante de lo que la poesía *es o puede ser*.

Partimos de la noción de que su poesía se apropia y combina estéticas extranjeras – contemporáneas y antiguas– y de esta manera construye un proyecto estético que podemos denominar como barroco, puesto que implica la resistencia creativa de asumir lo extranjero para construir una propia voz. Desde esta perspectiva, se puede entender cómo las distintas etapas de su creación poética reflejan un programa barroco cuyo resultado no es la armonía, sino la tensión. Por este motivo, es importante definir, primero, desde qué arista nos aproximaremos al concepto barroco. Creemos que en su obra se presenta, en un primer momento, el barroco como latencia y, en un segundo, el barroco como manifestación. Se revisará también el proyecto vanguardista de Escudero de manera precisa ya que en él se vislumbra el mecanismo creativo que será constante en su desarrollo poético. Es conveniente señalar que no se dialogará directamente con la poesía de Escudero y, más bien, se hará referencia a los textos de reflexión metapoética: el editorial de la revista de vanguardias *Hélice* (1926), el ensayo “Origen y destino de la poesía” (1940), “La luz cenital de Rubén Darío” (1967) y “Ars poética. Autoexégesis” (1972).

1.1.El trasfondo barroco del texto hispanoamericano: de la latencia a la manifestación

La reflexión sobre el barroco en la configuración de la literatura latinoamericana posee una larga tradición. Desde que los conquistadores y su lengua desembarcaron en el Nuevo Mundo imponiendo un nuevo orden social, la producción literaria de América parecería haber encontrado en el barroco un *modus loquendi* que le permitió anunciar el nacimiento de *otra* literatura, distinta de la española. Si bien en muchos casos esta fue una imitación desmesurada de los presupuestos estéticos del barroco español, pudo reflejar tanto el descubrimiento de una realidad extraña y asombrosa como la producción de una nueva voz poética. Según Octavio Paz, “entre todas esas maravillas americanas había una que, desde el principio, desde Terrazas y Balbuena, habían exaltado los criollos: la extrañeza de su propio ser. En el siglo XVII la estética de la extrañeza [el barroco] expresó con una suerte de arrebató la extrañeza que era ser criollo”⁶. Aunque los criollos hayan hecho suyo el barroco –de modo que más tarde se instauraría como un verdadero arte de la contraconquista, tal como sostiene Lezama Lima⁷– la traslación y la profusión en América, en ese determinado momento, se debió más a un hecho histórico concreto –la posibilidad de responder creativamente al proceso colonizador– que a un acto consciente y deliberado de sublimación estética. Sin embargo, ya en *ese* barroco histórico de la contraconquista se revela, siguiendo la línea que plantea Julio Ortega en su análisis de la categoría esbozada por Lezama, cómo el barroco, además de un estilo, es una morfología cultural y funciona como una latencia en el texto hispanoamericano. El barroco como morfología cultural “se hace privilegiada en algunas instancias históricas y textuales, pero afecta a buena parte de los mecanismos de procesamiento y reformulación con que el arte en América Latina incorpora la información europea y la transcodifica”⁸.

La noción del barroco como morfología cultural, como principio de apropiación y desplazamiento de discurso previos, conlleva a la necesidad de comprender el barroco

⁶ Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 86.

⁷ Lezama Lima, José. “La curiosidad barroca” en *La expresión americana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1993, p. 31-56.

⁸ Ortega, Julio. *El discurso de la abundancia*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1990, p. 224.

desde una arista que no sea la histórica. En este sentido, resultan fundamentales las nociones de barroco esbozadas por Julio Ortega, Severo Sarduy y Santiago Cevallos. Para Ortega, el barroco “no solamente es un periodo literario: es una textura sincrónica hecha de operativos formales y disformales, de acumulaciones autorreferenciales, de series que intercambian sus signos y funciones sígnicas para subvertir las representaciones codificadas” (Ortega 1990: 224). De tal modo, el barroco funcionaría como “un trazado interdiscursivo, que lo convierte en modelo latente o en el modelo alterno siempre presente” (Ortega 1990: 224). En consecuencia, según el crítico peruano, el barroco sería la *huella*⁹ detrás de distintas posturas discursivas. De hecho, Ortega afirma que “escritores tan distintos como Martí, Rubén Darío, Vallejo, Neruda y Borges tienen en común ese intertexto del barroco, que afecta en uno y en otro la dimensión central de su escritura” (Ortega 1990: 224).

Por otra parte, a partir del análisis de la otredad de Lautreamont, Sarduy entiende el barroco como una categoría simbólica que funciona en relación a otras categorías simbólicas: el clasicismo y el romanticismo.¹⁰ Esta aproximación del barroco se analizará con más detalle en el segundo capítulo, sin embargo, en este momento conviene señalar que en tanto categorías simbólicas éstas no se insertan como un movimiento lineal. Así pues, Irleamar Chiampi sostiene que “las categorías simbólicas no se suceden, porque no operan por causalidad o consecuencia, sino que “circulan” en la poesía de Lautreamont como él mismo deambuló de un continente a otro, física e imaginariamente”.¹¹ El barroco como categoría simbólica, por tanto, no solo no podría ser reducido a una sucesión temporal determinada, sino que permitiría la articulación en el texto barroco de diversas prácticas simbólicas. En el caso que presenta Sarduy, específicamente del clasicismo y del

⁹ Para Derrida, la *escritura* es la condición de posibilidad de lenguaje, el principio de articulación que sirve de base a todo lenguaje, sin ser instrumento o representación ni de lo fonético ni de lo lineal, ni siquiera de lo opuesto. Introduce la noción de grama como instancia fundante de toda inscripción y lo combina con la categoría de grama o *différance*. La diferencia es la formación de la forma, la diferencia es la huella pura. “La huella (...) no depende de ninguna plenitud sensible, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, su condición. Inclusive, aunque no exista, aunque no sea nunca un ente-presente fuera de toda plenitud, su posibilidad es anterior, de derecho, a todo lo que se denomina signo” (Derrida 2005, 82). La huella sería, por tanto, el origen absoluto del sentido en general.

¹⁰ Sarduy, Severo. “Lautreamont y el barroco” en Rodríguez Monegal, Emir y Perrone-Moisés Leyla, *Lautreamont Austral*, Montevideo: Brecha, 1995. p. 115-121.

¹¹ Chiampi, Irleamar. *Barroco y Modernidad*. México, Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 92.

romanticismo, y, en el caso de la obra de Lautreamont, también del lenguaje científico. Estas prácticas simbólicas, sin embargo, funcionarían como fragmentos o depósitos. Esto le permitiría a Sarduy entender que el barroco seleccionará solamente aquellos elementos de la tradición que puede reciclar significativamente. Por este motivo, la obra barroca estaría compuesta de desechos.

Por último, Santiago Cevallos en *El barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, a partir del análisis de diversas posturas como las de Walter Benjamin, Bolívar Echeverría, Emir Rodríguez Monegal y el mismo Ortega, sostiene que el barroco se presenta como una marca de agua, “como marca de origen del texto hispanoamericano, constituida ésta por una serie de filigranas que la forman y la definen históricamente”.¹² El crítico ecuatoriano retoma la idea de Ortega de que el barroco se sitúa en el comienzo del texto hispanoamericano que nace, a su vez, como una escritura desplazada y desplazante. “En el comienzo del texto barroco hispanoamericano se encuentra un desplazamiento del discurso que tiene como fundamento un traslado real. Se trata, por supuesto, del desplazamiento de Colón...” (Cevallos 2012: 25). Sin embargo, Colón a su regreso de las Antillas y al contrastar Europa con las Indias –que eran una construcción del discurso europeo– se sentiría desplazado por la escritura, asumiría el primer gesto americano y se convertiría en sujeto mediador. En este sentido, Cevallos concluye que “dichos “gestos americanos” son rastreables en gran cantidad de textos del continente, los cuales llevarían el signo del desplazamiento y, en su devenir, la marca de agua barroca” (Cevallos 2012: 36).

Esta noción de desplazamiento le permite a Cevallos relacionar la condición mediadora de Colón con la de Ducasse en el siglo XIX. Es importante precisar en qué consiste esta otredad de Ducasse/Lautreamont. Ésta se fundamenta en que Sarduy “ve inscrito en el nombre que Ducasse eligió para su conde apócrifo la cifra de la otredad que cancela la unidad del sujeto: L”autre est a Mont(evideo)” (Chiampi 2000: 90). En tal sentido, Sarduy se pregunta “si el Otro ha quedado en Montevideo, el que estaría entre

¹² Cevallos, Santiago. *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2012, p. 14.

nosotros, en el París romántico, exhibiría un oro robado”. Este oro desviado de su destino sería, como el poeta, americano (Sarduy 1995: 116). Cevallos, entonces, concluye que “tanto en el caso de Colón como en el de Ducasse, el oro robado aludiría en primer término a su americanidad secreta, producto de la reconstrucción del sujeto en la escritura descentrada y descentradora, y también de la inscripción de su origen en el texto literario” (Cevallos 2012: 36).

Por otra parte, la metáfora de oro robado haría, como sostiene Chiampi, que se le dé al barroco “la cualidad de puro significante (que esconde su contenido), que se inscribe en el orden simbólico como la letra ambigua, que ha cambiado de lugar, que se desplaza para cuestionar la ley (de lo simbólico)” (Chiampi 2000: 90). Reinterpretando la postura de Ortega y la lectura que Irlemar Chiampi hace de Sarduy, Cevallos concluye:

Se podría decir que dicho ocultamiento del contenido en el discurso barroco significa un desplazamiento, que constituye su propio inicio y se manifiesta como huella. Precisamente el desplazamiento inicial y la manifestación del texto como huella constituirían otra entrada al barroco como latencia. De la mano de algunas imágenes de la pérdida y la reconstrucción, lo residual y lo excesivo, esto puede ser analizado en las representaciones actuales de la narrativa hispanoamericana (Cevallos 2012: 37).

Nosotros diríamos de la poesía hispanoamericana.

Cevallos ha desarrollado, además del concepto del barroco como marca de agua, la idea del barroco como manifestación. A partir del análisis de la obra ensayística y narrativa de Lezama Lima, Cevallos sostiene que ella “oscila entre un Barroco como ocultamiento y como expresión/manifestación americana” (Cevallos 2012: 12). Desde esta propuesta, el barroco se alejaría de aquellos planteamientos que han querido ver en el barroco una suerte de herramienta para representar la realidad americana:

En estos textos de Carpentier [*El reino de este mundo* y el ensayo “Lo barroco y lo real maravilloso”] se descubre una concepción del barroco constituida a partir de una mirada turística y como producto de la ontologización-naturalización de una percepción; el Barroco hispanoamericano sería posible en este caso como mimesis del mundo -exotizado- esencialmente barroco. (Cevallos 2012: 12).

Desde el punto de vista del barroco como manifestación, el programa barroco de Lezama se articula alrededor de los conceptos de naturaleza, contranaturaleza y

sobrenaturaleza. Siguiendo la reflexión de Cevallos, Lezama modelaría sus imágenes culturales y estéticas a partir de una idea relacionable con la de suplemento, o bien, cuerpo extraño o proliferante. (Cevallos 2012 55). Dentro del sistema poético lezamiano, “estas imágenes [la de suplemento, cuerpo extraño o proliferante] ocupan un lugar sobresaliente como parte de la gran imagen de la contranaturaleza” (Cevallos 2012: 255). La imagen de lo contranatural se opondría a lo natural. La noción de sobrenaturaleza, por otra parte, se expresaría en las imágenes de lo desterrado, lo oculto. En conclusión, la poética lezamiana “tendría como objetivo final (...) el modelar un espacio de creación que solo en la visión integral del sistema se descubre como un espacio de creación americano” (Cevallos 2012: 253). Este espacio de creación podría entenderse, siguiendo a Cevallos, como “una suerte de desierto creativo, espacio de la creatividad infinita o espacio infinito de la creatividad” (Cevallos 2012: 267).

En todos estos autores se observa cómo opera una lectura del barroco que lo deslinda de la noción de una estética anclada únicamente al siglo XVII y al periodo histórico de la colonia de Hispanoamericana. No obstante, conviene precisar, siguiendo la lectura que plantea Santiago Cevallos de *La modernidad de lo barroco* de Bolívar Echeverría, y *El origen del “Trauerspiel” alemán* de Walter Benjamin, que “con el concepto de ethos barroco¹³ se hace posible pensar además no solo la realidad cultural de los siglos XVII y XVIII americanos, sino igualmente las expresiones culturales, incluida la literatura, del siglo XX” (Cevallos 2012: 13).

¹³ En *La modernidad de lo barroco* (México D.F, Ediciones Era, 1998), Bolívar Echeverría define la noción de *ethos* histórico como el proyecto de construcción de una morada, esto es, un sentido o una intención que se repite y que guía a lo largo del tiempo la constitución de las distintas formas de lo humano. Considera que la realidad capitalista es un hecho histórico inevitable del que no es posible escapar y, por ello, debe ser integrado en la construcción espontánea del mundo de la vida. Al igual que los otros *ethe* modernos, el romanticismo, el realismo, y el clasicismo, el *ethos* barroco “consiste en una estrategia para hacer “vivable” algo que básicamente no lo es: la actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la modernidad”. (Echeverría 1998: 15). Cuando Bolívar Echeverría define el barroco como ethos histórico de la modernidad, sostiene que éste va a entenderse como un vivir la contradicción bajo el modo de trascenderla y desrealizarla. Frente a dos elementos en conflicto, el barroco supone la elección de un tercer excluido, es decir, la elección simultánea de dos elementos contrarios, la necesidad y el sentido. “Elegir la tercera posibilidad, la que no tiene cabida en el mundo establecido, trae consigo un “vivir otro mundo dentro de ese mundo”, es decir, visto a la inversa, un “poner el mundo, tal como existe de hecho, entre paréntesis”. Se trata, sin embargo, de un “paréntesis” que es toda una puesta en escena” (Echeverría 1998: 176).

Se considera que si bien el barroco funcionaría como latencia del texto hispanoamericano, existen determinadas instancias históricas que lo rescatan de manera explícita. Dicho de otro modo, el barroco surge en determinados momentos –que no dejan de ser históricos– y en tanto el barroco es una morfología cultural consiste en el proceso de incorporar y transcodificar los discursos europeos construyendo un trazado interdiscursivo; una escritura desplazada y desplazante en que las distintas prácticas simbólicas y estéticas empezarían a funcionar como fragmentos o depósitos. Los conceptos del barroco que hemos mencionado, por tanto, habilitan el espacio desde donde quiero asumir la obra poética de Gonzalo Escudero. Se considera que la poesía escudariana *hace hablar* a tradiciones extranjeras y las interroga desde su propia visión; de ese modo, el poeta adquiere la posibilidad de enunciarse a sí mismo a partir del desplazamiento de discursos previos.¹⁴

Ahora bien, si la obra de Escudero funciona bajo estas coordenadas, es importante revisar en qué momento de nuestra historia literaria se redescubre el barroco como un proyecto de la modernidad. Siguiendo la línea de las inserciones del barroco en el arco histórico de la modernidad literaria de América Latina, Irleamar Chiampi sostiene que éstas coinciden con los ciclos de renovación poética que compendian su proceso en cuatro hitos claves: el modernismo (1890), las vanguardias (1920), la producción novelística y crítica acerca del barroco de Lezama y Carpentier (1950), y el neobarroco esbozado por Severo Sarduy (1970). (Chiampi 2000: 18)

El modernismo, las vanguardias y el barroco son movimientos estéticos cuyas cualidades aparecen en la obra poética de Escudero. Conviene preguntarse, entonces, si en realidad se puede trazar en su obra las huellas de un proyecto poético determinado que establezca la relación entre el poeta modernista y vanguardista de sus primeros poemarios, y el poeta conscientemente barroco cuya voz alcanza plenitud en *Estatua de Aire* (1951). Esta hipótesis nos obliga a plantearnos como marco metodológico el conflicto de la

¹⁴ Julio Ortega, al hablar de los operativos formales que existen en la obra del Inca Garcilaso, sostiene que éste, como traductor cultural, presenta un discurso hecho de resúmenes, alusiones, remodificaciones y nuevos ordenamientos. Esto le permitiría abrir un umbral donde el sujeto americano puede enunciar su nombre entre los lenguajes, su renombre entre los repertorios de los saberes legítimos. (Ortega 1990: 54).

tradición y de la historia de los movimientos estéticos, nociones problemáticas y excluyentes. Así pues, si bien entre el modernismo y las vanguardias existe una continuidad cronológica, la inserción del barroco en la poesía de Escudero se presentaría, en apariencia, como un salto en el tiempo –auténtica ruptura– que nos obliga a desterrar una noción evolucionista de la tradición literaria.

En el ensayo, “Ars poética. Autoexégesis”¹⁵, Escudero sostiene que desde su primer libro *Los poemas del arte* (1919) hasta *Introducción a la muerte* (1960), el último libro que vio publicado,

hay varias edades poéticas: desde la diluvial y sinfónica del libro *Hélices de huracán y sol* hasta la delirante –por el revuelo de la imagen– en el denso clima del libro *Altanoche*, para llegar a la edad cenital de las octavas reales del libro *Estatua de aire*, cuyo mismo numen engendra al libro *Materia del ángel*, dibujando estos libros el contorno y dintorno de una poesía pura que se basta a sí propia [sic]...¹⁶

Tomando como punto de referencia la intuición metapoética esbozada por Escudero, César Eduardo Carrión y Carlos Aulestia en “Viaje a la extrema pureza, ¿viaje al silencio? Apuntes sobre la trayectoria poética de Gonzalo Escudero”, proponen un estudio de la obra de Escudero en términos de cuatro pequeñas edades creativas dentro de dos más generales¹⁷. Sin embargo, Aulestia y Carrión concluyen que si el último periodo creativo recuerda de diversas maneras los primeros pasos del poeta, la obra poética de Escudero más que acoplarse a la metáfora antropomorfa de la escala evolutiva, se vería reflejada en la imagen de una línea curva volviendo sobre sí misma, ya que su poesía, especialmente en la última etapa, regresaría sobre un número limitado de recursos estilísticos (Aulestia y Carrión 2007: 67-81). En este sentido, concordamos con Aulestia y Carrión: el trayecto poético de Escudero traza la imagen de una línea curva que vuelve sobre sí misma; pero no

¹⁵ La primera versión de “Ars poética” fue publicada por la revista *Letras del Ecuador* en 1958. Posteriormente, el ensayo fue ampliado y su versión definitiva aparece en 1972 en Miguel Sánchez Astudillo y otros. *De la poesía*.

Ensayos. Quito: CCE, 1972.

¹⁶ Escudero, Gonzalo. “Ars poética” en *re/incidencias 4*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2007. pp. 107-124; p. 116.

¹⁷ Carrión, César Eduardo y Aulestia, Carlos. “Viaje a la extrema pureza, ¿viaje al silencio? Apuntes sobre la trayectoria poética de Gonzalo Escudero” en *re/incidencias 4*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2007. pp. 67-81.

solamente porque en la última etapa de su poesía se regresa a un número limitado de recursos estilísticos como sostienen ambos críticos, sino porque ésta siempre se construyó bajo las coordenadas del barroco.

Si bien toda clasificación es excluyente y llena de entresijos, en este caso permite vislumbrar cuáles son las estéticas sobre las que gravita la poesía de Escudero. Con esta intención, su obra se puede clasificar en cuatro etapas estéticas: la modernista, la vanguardista, la plenamente barroca, y una última etapa que se presenta como depuración de las anteriores; y en dos ciclos fundamentales: el de experimentación formal y el de reflexión metapoética.¹⁸ De acuerdo a esta clasificación, se puede estructurar la obra de Escudero de la siguiente manera:

A. Ciclo de experimentación formal:

- 1) La etapa modernista se manifiesta de manera explícita en sus primeros poemarios: *Los poemas del Arte* (1919) y *Parábolas Olímpicas* (1922). *Los poemas del Arte*, escrito cuando el poeta contaba con solo 16 años, obtuvo el primer premio en el Concurso de los Colegios de la República, organizado por la Sociedad Jurídica Literaria. El jurado reconoce en este poemario de la adolescencia “la elevación de pensamiento, junto con una notable corrección de forma”¹⁹. *Parábolas Olímpicas*, en cuyo título resuenan las aclamadas *Prosas Profanas* de Darío, supone un paso más en la determinación de un proyecto estético que empezaba a vislumbrarse en su primer poemario. Todavía alineado dentro del modernismo, el tratamiento de la imagen en *Parábolas Olímpicas*, asociado a la desacralización de lo sagrado y a la sacralización de lo cotidiano, sin embargo, permitirá más adelante la explosión de la imagen vanguardista. Se trata de un poemario en el que ya es evidente la gestación de la estética vanguardista.

¹⁸ Aulestia y Carrión han señalado, según la noción del ánimo de la voz poética –noción que presentimos puede ser cuestionada– que la primera edad creativa general sería “extrovertida”; y la segunda, “introvertida”. Dentro de la edad “extrovertida”, se encontrarían tres etapas creativas: la modernista, la vanguardista, y la de la poesía pura. Dentro de la segunda, se situarían aquellos poemas que los autores califican como “neoclásicos y neobarrocos de la llamada poesía pura”.

¹⁹ Alemán, Hugo, “Semblanza de Gonzalo Escudero”, en *re/incidencias*, Anuario del Centro Cultural Benjamín Carrión Año IV-N 4, junio 2007, p. 24.

- 2) La etapa de experimentación vanguardista tiene su máxima capacidad creativa en *Hélices de Huracán y de Sol* (1933). En este poemario, la imagen poética adquiere fuerza e intensidad, es (de)liberada y autónoma, y el verso libre parece fluir por sí mismo, escapando, aparentemente, de la lógica de la tradición que lo precede: la modernista. El libro que nos permite unir la etapa vanguardista con la plenamente barroca es *Altanoche*. *Altanoche* fue publicado en 1947 aunque sus primeros poemas fueron escritos en 1933. Se trata, por tanto, de un poemario elaborado a lo largo de catorce años en el que se pueden observar ciertos hitos de su evolución poética. Así pues, si bien continúa la línea de experimentación formal típicamente vanguardista, en algunos de los poemas se puede reconocer una huella tangible de las formas métricas del barroco: “Romance del hijo” (1939), “Rondalla en ocho lamentos” y “Altanoche”, ambos escritos en 1943. Dentro de esta etapa, se inscribe el ensayo “Origen y destino de la poesía” (1941).
- 3) La etapa plenamente barroca está compuesta por *Estatua de Aire* (1951) y *Materia del Ángel* (1953). Como los títulos de los poemarios señalan, Escudero crea imágenes que relacionan el mundo material (estatua/materia) con el mundo inmaterial (aire/ángel). Crea universos simbólicos cuya referencia es difícil de trazar y las imágenes, muchas veces, resultan herméticas. En ellos, se destaca el manejo de formas métricas tradicionales. En el caso específico de *Estatua de Aire*, el propio poeta expresó que éste deriva de las octavas reales del *Polifemo* gongorino (Escudero 2007: 118).

B. Ciclo de reflexión metapoética o etapa de depuración formal.

Los poemarios que componen esta etapa son *Autorretrato* (1957), *Introducción a la muerte* (1960), y *Réquiem por la luz* (1971), publicado póstumamente, y cuyo poema final “Nocturno de septiembre” está fechado un mes antes de su muerte. Sus últimos libros exponen una reflexión concreta sobre la naturaleza de la poesía en tanto *andamiaje del espíritu*. La poesía vuelve sobre sí misma, sobre su origen y destino sagrado. La palabra poética se presenta como auténtica presencia del espíritu en el mundo sensible y se convierte en el instrumento que le permite mirarse a sí mismo como poeta.

De acuerdo a esta clasificación, la incidencia del barroco en la poesía de Escudero solamente se presentaría en dos libros: *Estatua de Aire* y *Materia del Ángel*. Sin embargo, se cree que, en general, toda su poesía puede ser amparada bajo un programa barroco. En este sentido, en su obra se podría seguir una línea de continuidad. De hecho, el mismo Escudero es consciente de que su último libro “procede en derecha genealogía del primero... y se podría afirmar que el último no ha abolido esa como litúrgica pasión de la forma que se enseñorea en aquel” (Escudero 2003: 115). Esta continuidad de la obra de Escudero se fundamenta en el hecho de que en todos sus poemarios se observa el barroco bien como latencia o bien como manifestación. En las dos primeras –la modernista y la vanguardista– el barroco funciona como latencia. Está ahí, como marca de agua de la creación, como trasfondo no visible, puesto que los poemas no pueden ser adscritos dentro de lo que tradicionalmente se consideraría barroco. Cevallos sostiene que el concepto de barroco como marca de agua permitiría el continuo “desplazamiento hacia autores [o estéticas] tradicionalmente (auto)excluidos de la estética barroca” (Cevallos 2012: 316). En la etapa plenamente barroca, en tanto se sostiene por un intento consciente y testimonial del poeta de rescribir y dialogar con la poesía gongorina y con otros precedentes estéticos, empieza a funcionar como manifestación y expresión.

Este aspecto –el barroco– es el que nos permite establecer un *continuum* entre sus etapas creadoras, la modernista, la vanguardista y la plenamente barroca, e incluso la etapa de reflexión metapoética. El concepto de *continuum* nos exige reconocer que entre estos movimientos estéticos no existe una diferencia sustancial, sino solamente una desviación crítica, muchas veces experimental, respecto al modelo precedente. Dicho de otro modo, en la poesía de Escudero, el modernismo y las vanguardias presentan, aunque tal vez no de manera consciente, una aproximación hacia lo barroco, y será el desarrollo de sus posibilidades artísticas las que finalmente lo llevarán hacia la construcción explícita de la palabra poética desde la particularidad del signo barroco.²⁰

²⁰ Si revisamos brevemente los elementos estéticos centrales de sus primeros libros, se pueden encontrar elementos característicos del barroco como el preciosismo, el cromatismo, el léxico suntuario, las alusiones mitológicas, los arcaísmos, las perífrasis alusivas, entre otros. Ahora bien, esto nos demuestra que el *retorno a lo barroco* no fue un aspecto tardío en su obra que se generó automáticamente, sino que empieza, al menos

Desde esta perspectiva, resulta interesante analizar –en cuanto permite vislumbrar cómo Gonzalo Escudero entendió el aporte modernista– el ensayo “La luz cenital de Rubén Darío”, que el poeta ecuatoriano escribió con motivo del primer centenario del nacimiento de Darío. En este texto, Escudero se pregunta: “¿Cuál era el secreto de su rebelión y cuál su mensaje?”²¹ Frente a esta pregunta, el poeta ecuatoriano asume una posición que cuestiona aquellos críticos que habrían sostenido la tesis de que la revolución rubendariana fue solamente formal. Así pues, Escudero considera que si bien Darío instrumentó y orquestó la lengua castellana, “había algo más hondo en esa revolución que consistía en su contenido proteico y universal. Rubén Darío *exhumó* [la cursiva es mía] todas las figuras y presencias de la mitología helénica en su poesía” (Escudero 1972: 192). Sostiene, además, que la poesía del poeta nicaragüense se construyó bajo la influencia de su rendida admiración al simbolismo identificado en Paul Verlaine y, en general, era a Francia a quien le debía su pasión arquitectónica por la forma.²²

Todo esto lo lleva a decir: “Rubén Darío, por sobre todas las cosas, fue el poeta universal que había pignorado todas las literaturas para *transportar* [las cursiva son mías] luego sus motivos a la poesía castellana” (Escudero 1972: 194). Finalmente, reconoce que “se trataba de un americano de América, tan vernáculo como nuestros árboles nativos, que insurgía contra las normas establecidas del arte poético de España e Hispanoamérica para consumir una *revolución* [la cursiva es mía] solo comparable a la que capitaneó en el siglo diecisiete el iluminado y fantasmal Luis de Góngora y Argote” (Escudero 1972: 191).

Siguiendo los conceptos que hemos planteado para comprender el barroco, esta lectura que hace Escudero de la poética rubendariana permite entrever cómo el modernismo se articuló desde el barroco como latencia. Así pues, el modernismo, tal como sostiene

como mecanismo formal, desde el momento en que, siendo apenas un estudiante, bosqueja aquellos poemas modernistas que conformarían *Los poemas del Arte*.

²¹ Escudero, Gonzalo. “La luz cenital de Rubén Darío” en *Variaciones*. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1972. pp. 189-199.

²² Según Rafael Gutiérrez Girardot, los modernistas mirarán como fuente central la poesía francesa de finales del siglo XIX. Sin embargo, la recepción de la literatura francesa no habría suscitado una expresión literaria autónoma, como lo fue el modernismo, si en el mundo de lengua española, la literatura francesa no hubiera sido un estímulo para dilucidar los problemas que había provocado en el mundo hispanoamericano la nueva sociedad burguesa. Esta aseveración se encuentra en Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo. Supuestos críticos y culturales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004. P. 50.

Escudero, *exhumó* figuras de tradiciones lejanas. Es decir, trabajó con depósitos, cuerpos extraños y extranjeros: desechos muertos. Sin embargo, al ser *transportados* –nosotros diríamos desplazados– a la poesía castellana, los desechos adquirieron una nueva energía expresiva. Retomando a Ortega, estos habrían empezado a figurar como “signos de intercambio” que subvertirían las representaciones ya codificadas, es decir, aquellas que ya estaban dentro de una tradición determinada. Con todo esto, el modernismo habría *revolucionado* una poesía que se encontraba, siguiendo a Escudero, “enferma de retórica y devorada por la quejumbre monótona de un romanticismo cada vez más estéril que había degenerado en un arte menor de repetición” (Escudero 1972: 190). A partir de este trabajo con residuos desplazados, de este trazado interdiscursivo compuesto por fragmentos distintos y dísimiles –además de la presencia de la métrica francesa, Escudero cree escuchar en la poesía rubendariana ecos de la voz del Arcipreste de Hita e incluso de Berceo– Darío fue un americano de América tan vernáculo como los árboles nativos y, sin embargo, también universal. Entonces, parecería que Escudero, aunque escribiera el ensayo en 1967, reconoce que el proceso de creación americana consistiría en cuestionar distintas tradiciones y descomponerlas, para que estos fragmentos subvertidos empiecen a hablar desde nuestra propia voz. Este sería el “gesto americano” de Rubén Darío y, en este sentido, él también podría ser entendido como sujeto mediador.

En el mismo ensayo, Escudero relata un breve testimonio de su época de adolescencia:

Todo en nosotros [Jorge Carrera Andrade y Augusto Arias] era descubrimiento y arrobamiento ante el mundo insondable de las letras que cada vez emergía más insospechado a través de lo que *leíamos, releíamos y comentábamos* [las cursivas son mías]. Cada nueva lectura nos tornaba más sitibundos de emociones nuevas y aquella sed insaciable era nuestro jubiloso suplicio de Tántalo. (Escudero 1972: 189).

Esta pequeña anécdota nos permite ver cómo Escudero, durante el momento de su adolescencia que coincide con el desarrollo del modernismo en Ecuador, ya presiente que la creación poética se origina a partir de la lectura y la relectura. Así pues, en este proceso se generaría esa sed insaciable que después se volcaría en la propia creación. Siguiendo esta línea de reflexión, se podría decir, tal como ha defendido Balseca en *Llenaba todo de*

poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad, que los modernistas “se forjaron a base de lecturas... ellos entendieron que la lectura de la poesía contemporánea era el principal elemento para la conformación de una poética única y actual”.²³ Afirma que Silva, aunque esto podría aplicarse a toda su generación, “entendió bien que la literatura se nutre de lecturas e influencias” (Balseca 2009: 89). De tal manera, el mundo leído se convertiría “en el dispositivo que permite enlazar una matriz local con tradiciones más vastas, que se pierden incluso en las mitologías occidentales” (Balseca 2009: 105-106).

La noción de mundo leído como dispositivo creador, sin embargo, tiene una antigua tradición que la retórica clásica ha asumido bajo la máxima *nihil novum sub solem*. Por tanto, habría que preguntarse en qué sentido los modernistas actualizaron este proceso. Siguiendo de nuevo a Balseca, los modernistas comprendieron que *nuestra* literatura se debía nutrir de lecturas e influencias, para así construir una expresión propia (Balseca 2009: 87). Por otra parte, “para los modernistas ecuatorianos, asentados en urbes poco cosmopolitas, la importación de libros y el viaje a Europa fueron acontecimientos que abrieron nuevas matrices expresivas para las letras ecuatorianas” (Balseca 2009: 86). Se podría decir, entonces, que la *asimilación* de influencias –desde nuestra lectura el desplazamiento, el trabajo con depósitos y fragmentos– dejó de ser un acto anacrónico y se convirtió en un mecanismo contemporáneo que les permitía a los poetas modernistas entender las contradicciones de la modernidad. Estas contradicciones vendrían a ser el conflicto entre tradición y renovación, por un lado, y la dicotomía entre cosmopolitismo y localismo, por otro.²⁴

La disonancia entre tradición y renovación, y entre localismo y cosmopolitismo, pervivirá también en la poesía de vanguardias, justamente porque ambos conflictos expresan el eje sustancial de nuestra literatura: el hecho de que la literatura hispanoamericana esté relacionada con la necesidad de construirse como un medio para

²³ Balseca, Fernando, *Llenaba todo de poesía. Medardo Ángel Silva y la modernidad*, Quito, Taurus Ecuador, 2009. p. 86.

²⁴ Para el presente trabajo no se ha visto que la exploración de estas categorías pueda ser productiva. Sin embargo, conviene señalar que éstas se han explorado con detalle en *Los hijos del Limo* de Octavio Paz, y en *Modernismo. Supuestos críticos y culturales* de Rafael Gutiérrez Girardot. El texto de Fernando Balseca, ya citado, también reflexiona acerca de estas nociones dentro del caso ecuatoriano.

consolidar nuestra independencia cultural.²⁵ En el editorial de *Hélice*, revista de vanguardia fundada por Gonzalo Escudero en 1926 cuando el poeta tenía 23 años, se puede ver, justamente, el deseo de concebir un espacio de creación americano y, en este sentido, permite vislumbrar cómo Escudero entiende aquello que la poesía *debía* ser.

En el texto, el poeta ecuatoriano escribe:

Nómades torturados de la belleza, tenemos sed... Comprendemos que el Arte es la alquimia de la inverosimilitud, porque si el Arte fuera la verdad, la expresión artística no existiría... No existe la belleza, sino una intención subjetiva de la belleza, ni las cosas bellas, sino el prurito magnífico de transmutarlas en bellas... Solo el artista crea, multiplica y destruye... Hélice: he ahí todo. Una sensibilidad aérea que esparce luminarias y que quiere, con la sabiduría instantánea de la intuición, decapitar el arte mediocre, el arte de los más, de los burgueses... Cosmopolitismo, audacia, autenticidad. El simbolismo de la hélice es pródigo: un perpetuo aletazo que gira sobre sí mismo. Él dominará a la montaña humeante, a la bocanada del huracán, la boa constrictor de nuestra América, para universalizar el arte de la tierra autóctona, porque la creación criolla no exhuma a las creaciones extrañas, antes bien, las asimila, las agrega, las identifica bajo el techo solariego. Nihilistas, sin maestros, ni semidioses, proclamamos la destrucción de la naturaleza, para crearla de nuevo. Entonces haremos la luz. El Arte espera un diluvio universal. Mientras tanto, construimos con nuestros sentidos un arca de Noé...²⁶

En este texto se observa las bases sobre las que se construye la poesía escuderiana de vanguardia en tanto barroco como latencia. Sin embargo, antes de centrarnos de manera específica en esta postura, conviene señalar que, con este editorial/manifiesto, Escudero asume la vocación vanguardista de renovar la literatura que regía en ese momento.²⁷ Como el mismo poeta lo expresa: “decapitar el arte mediocre”. Ahora bien, ¿por qué se podría entender el editorial de *Hélice* desde el punto de vista del barroco como latencia? En primer

²⁵ Para muchos críticos, el romanticismo será el movimiento fundacional de nuestra literatura en tanto estará relacionado con el origen y el establecimiento de las nuevas repúblicas. En “Autonomía literaria Americana”, ensayo que se encuentra recopilado en *La crítica de la cultura en América Latina* (Barcelona, Biblioteca Ayacucho, 1985), Ángel Rama sostiene que los postulados románticos establecieron la relación entre el discurso literario y la noción de independencia o autonomía cultural. Así pues, desde la independencia política de América, el debate sobre la independencia literaria se constituiría en auténtico *leit motiv* de nuestras letras. Los escritores hispanoamericanos utilizarían distintas escuelas estilísticas “para expresar las peculiaridades diferenciales de la América hispana... y, olvidado astutamente la procedencia extranjera de esas poéticas para poner en cambio el acento sobre su eficacia reveladora de la singularidad nacional o regional” (Rama 1985: 66).

²⁶ Escudero, Gonzalo, “Editorial”, *Revista Hélice* 1, 1926.

²⁷ Ángel Rama, respecto a la actitud vanguardista de proclamar la voluntad de lo nuevo sostiene que fue una noción ingenuamente dignificada, pero que permitió “unificar plurales acepciones... superando la diversidad estética con el único dato cierto: „la voluntad de ser distintos de los anteriores, la conciencia asumida gozosamente de ser nuevos” (Rama, Ángel, “Las dos vanguardias latinoamericanas”, *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1998. p. 137-138).

lugar, el lugar de enunciación del poeta parecería ser el del desplazamiento: “*Nómades* torturados de la belleza, tenemos sed”. Esta sensación de percibirse a sí mismo como nómada, como aquel que va de un lugar a otro sin establecer residencia, podría ser la del sujeto desplazado como Colón y Lautreamont. En este caso –después, debido a su carrera diplomática, Escudero viviría fuera de Ecuador– se ciñe más a un deseo del poeta de verse a sí mismo, justamente, en un estado de excepción. Para renovar la literatura, parecería decirnos la proclama de *Hélice*, es necesario una sensibilidad aérea: hay que sobrevolar las tradiciones, podríamos decir. Esta noción recuerda la figura de Ícaro que se distancia del mundo para poder leerlo. Como sostiene De Certeau “pone a distancia [y] transforma en un texto que tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba poseído. Permite leerlo, ser un Ojo solar, una mirada de dios...”.²⁸

Esta mirada del dios que cae, que está cayendo, coincide con la postura desafiante –¿no había Ícaro desobedecido la orden de su padre?–, pero también con cierta actitud creacionista: “Solo el artista crea, multiplica y destruye”. El poeta, por tanto, pone en un mismo nivel la creación, la multiplicación y la destrucción; de tal modo, estos tres conceptos se vuelven equivalentes. Parecería que, en la visión de Escudero, alcanzan una condición sinonímica. En este sentido, la creación podría ser la destrucción y, de ahí, la multiplicación de ese fragmento que ha quedado. Tal como se ha dicho respecto al barroco como latencia, éste trabaja con depósitos de tradiciones previas –pequeños fragmentos que permanecerían después de que se ha desmontado/destruido los discursos de la tradición– para después hacerlos proliferar, multiplicarlos, en el nuevo texto que se construye. Por esta razón, el Arte es una especie de alquimia: combina y fusiona esos desechos para darles una nueva energía expresiva, un nuevo sentido.

Como la destrucción total es imposible, Escudero espera a que acaezca “un diluvio universal”. Sin embargo, mientras tanto construye un arca de Noé. Ésta podría simbolizar la posibilidad que tiene el poeta moderno de acceder a distintas tradiciones y tomar de ellas solamente aquello que le sea posible reciclar significativamente. De esta manera, al igual

²⁸ De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Gallimard, 1996. p. 104.

que el personaje bíblico, se armaría de una pequeña arca, de un mundo leído compuesto por seres distintos y desarraigados de su lugar de origen.

Solo a partir de este mecanismo creativo –que es barroco– la poesía tiene la posibilidad de ser cosmopolita y auténtica. El hecho de que la poesía pueda construirse como expresión americana se presenta en el texto de Escudero como un proyecto que el poeta *debe* seguir: “Él [el simbolismo de la hélice: la sensibilidad aérea] dominará a la montaña humeante, a la bocanada del huracán, la boa constrictor de nuestra América, para universalizar el arte de la tierra autóctona, porque la creación criolla no exhuma a las creaciones extrañas, antes bien, las asimila, las agrega, las identifica bajo el techo solariego”. El uso del verbo futuro “dominará” y del infinitivo “universalizar” adquieren el valor de imperativo. El poeta *debe* construir una expresión de la tierra autóctona: una expresión americana.

La única manera de hacerlo, señala Escudero, es asimilando creaciones extrañas, extranjeras, para identificarlas bajo el “techo solariego”. El sentido de identificar tiene como punto de partida el hecho de que se estaría trabajando con elementos distintos, para después fusionarlos en la imagen citada. Desde la perspectiva de Escudero, la creación poética americana –el barroco hispanoamericano como latencia– consistiría en la asimilación e incorporación creativa de fragmentos de distintas tradiciones literarias. Este apartado de *Hélice*, amparado bajo el barroco como latencia, recuerda “La curiosidad barroca” de Lezama Lima, el barroco como manifestación. En este texto, el poeta cubano concibe el barroco, primero como una tensión; segundo, como un plutonismo, un fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; y, en tercer lugar, como un estilo plenario (Lezama Lima 1993: 34). De la misma manera, lo esbozado por Escudero se fundamentaría sobre una tensión: la sensibilidad aérea del poeta que vislumbra y con su mirada recupera fragmentos de la tradición; sobre un plutonismo, porque esos fragmentos rotos se identificarían, se unirían en el texto en una forma de alquimia; y como un estilo plenario, puesto que esas creaciones extrañas aparecerían *agregadas*. Desbordadas y desbordantes.

La formación de este estilo plenario presentaría, entonces, a la creación americana como un proyecto de resistencia creativa: se asume lo extranjero, lo extraño, solo para

americanizarlo. “Universalizar el arte de la tierra autóctona”, nos dice Escudero. Por otra parte, se podría decir que la formación de este estilo plenario se convierte en su proyecto poético y, por ello, el mismo proceso creativo se podría encontrar en la etapa de su obra que hemos encasillado dentro del barroco como manifestación.

En este tránsito del barroco como latencia hacia el barroco como manifestación, resulta interesante analizar ciertas nociones que el poeta esboza en el ensayo “Origen y destino de la poesía”, escrito en 1941. En él, se puede ver cómo la búsqueda de ese estilo plenario será para Escudero la búsqueda de la poesía pura y, para el poeta ecuatoriano, ésta ya se encontraba en la estética gongorina, es decir, en el barroco histórico.

Así pues, el poeta rescata de manera específica a ciertos autores que para él fueron los antecesores de ésta: “Antes de Poe” –después en el texto, añade los nombres de Baudelaire, Mallarme, Verlaine, Ducasse y Rimbaud– “las anticipaciones se apuntaron en la riqueza magnífica del *Cantar de los Cantares*, en la gravedad y levedad de Jorge Manrique, en la iluminación simbólica de San Juan de la Cruz, en el desbordamiento ignipotente de Teresa de Ávila y también en la metáfora sibilina de Luis de Góngora y Argote” (Escudero 1972: 80). Considera que la poesía de estos es una poesía extra-académica puesto que en ella impera una razón “a-lógica”. De tal modo, la poesía debería construir una “imagen [que] es, por sí misma, un cataclismo y un desorden” (Escudero 1972: 75). La imagen como cataclismo y desorden nos podría indicar la tensión sobre la que se genera el barroco.

Si bien Escudero nunca dejó textos acerca de Manrique, San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Ávila, sí trazó un breve comentario acerca de la poesía gongorina. La poesía de Góngora –cuya recuperación se remonta a la época de la colonia hispanoamericana, sobre todo, en figuras como Hernando Domínguez Camargo y Sor Juana Inés–²⁹ será emblemática para la generación de poetas vanguardistas tanto en España como en Hispanoamérica. De hecho, se podría decir que la apropiación de la estética gongorina fue

²⁹ Véase Roses, Joaquín, “Góngora en la poesía hispanoamericana del siglo XVII: revisión histórico-crítica, claves comparativas y ejemplos eminentes”, en Ferri, José María y Rovira, José Carlos (eds.), *Parnaso de dos mundos. De la literatura española e hispanoamericana en el siglo de oro*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2010. pp. 161-188.

un proyecto vanguardista. La pregunta que cabe hacerse, entonces, tiene que ver con *qué* le decía la poesía de Góngora a aquella generación. Si bien existen aproximaciones distintas, como las de Octavio Paz en *Los Hijos del Limo* que sostiene que este *regreso* a Góngora se debió en parte a la ausencia de un movimiento romántico fuerte en la tradición hispánica; responder esa inquietud nos alejaría del objetivo central de este trabajo. Por tanto, nos remitiremos a señalar qué percibió Escudero como característico de la estética gongorina.

En su ensayo sobre Rubén Darío, Escudero considera que la poesía gongorina se intuía, pero que no se razonaba, puesto que pertenecía a “los vastos dominios de lo irracional y de lo ‘alógico’... Góngora se sumergió en las aguas procelosas de la imagen pura, con todo lo que ésta posee de inaudito hallazgo y de sorpresa mágica” (Escudero 1972: 197-198). Ahora bien, ¿cómo consigue Góngora producir esas imágenes puras, irracionales y alógicas?

Como todo escritor barroco, Góngora escribió a partir del desplazamiento. Así pues, Góngora trabajó con desechos de la tradición latina y los incorporó como fragmentos opacos –en cuanto estaban desviados de su escritura/discurso original– a la tradición hispánica. Como sostiene Julio Ortega en “El algoritmo barroco”: “Góngora vuelve del latín con una nueva sintaxis. Ya no es la sintaxis acumulativa y expansiva sino una sincrética, donde las palabras mismas adquieren una suerte de tensión, sensorialidad, exotismo y materialidad que no habían tenido”.³⁰ De tal manera se podría decir que Góngora actuó también como un sujeto mediador, como una especie de traductor cultural. Él mismo –al igual que el sujeto americano– construyó un discurso desplazado. En este sentido, el barroco como manifestación, dentro de la poesía de Gonzalo Escudero, se ampara bajo la lectura, relectura, *destrucción* y desplazamiento de un poeta que había realizado los mismos operativos discursivos en su propia tradición. La poesía de Escudero, por tanto, podría presentar un doble desplazamiento.

Siguiendo la lectura que Ortega plantea en “El algoritmo barroco”, se entrevería que mientras Góngora se desplazaba del latín al español, los cronistas se enfrentaban a la tarea de nombrar al Nuevo Mundo. A partir del análisis del oxímoron “disformidad hermosa”,

³⁰ Ortega, Julio, “El algoritmo barroco”, *Revista de la Universidad de México*, pp. 58-67.

que Colón utilizó para describir un árbol frondoso, Ortega señala: “las palabras no le sirven para describir este árbol que se sale del campo de la visión; sus ramas y hojas no pueden ser controladas por la perspectiva. Es, nos dice, hermosamente horrible. Se trata de la primera semilla del barroco” (Ortega 62). En este sentido, el barroco abriría para el cronista, para el sujeto americano, la posibilidad de desautomatizar el lenguaje, de hacer que las palabras viejas tengan resonancias imprevistas e incluso le permitiría generar nuevas palabras. Estas resonancias imprevistas serán aquellas que el poeta buscará cuando su estética derive hacia el barroco como manifestación.

Por otra parte, como Escudero señaló, Santa Teresa y San Juan de la Cruz también serían los precursores de la llamada poesía pura. De nuevo, cabe hacerse la misma pregunta: ¿qué vio Escudero en estos poetas? En este caso, solo podríamos aventurar una respuesta. Partimos, entonces, de la noción de que en la poesía de estos autores también se aplicaría la mecánica del desplazamiento y construirían así una estética barroca. Así pues, Santa Teresa de Ávila –ella misma un sujeto desplazado en la España de la Contrarreforma puesto que venía de una familia de judíos conversos– y San Juan de la Cruz desplazaron el discurso sagrado del canon de la religión oficial hacia un discurso personal e íntimo. Por otra parte, específicamente en el caso de San Juan de la Cruz, el diálogo intertextual –ciertamente barroco– es el origen de su expresión poética. En este sentido, el texto *Asedios a lo Indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, de Luce López Baralt, resulta fundamental para entender cómo en el poeta carmelita existen fragmentos de la literatura italiana renacentista, augustiniana, bíblica y, sobre todo, la clave secreta de la mística sufi. En consecuencia, se podría decir que San Juan de la Cruz habría trabajado sobre los fragmentos de estas tradiciones y los habría incorporado dentro de su poesía, puesto que habría visto en ellos posibilidades para construir su propio discurso de amor a Dios. Las claves operativas del barroco, por tanto, estarían en consonancia con las de la poesía mística.

Volviendo a Escudero, existe todavía, dentro de la proclama estética de *Hélice* y dentro de su definición de la poesía pura, una interpretación que es necesario presentar. La actitud nihilista corresponde con su noción de que la poesía pura “es recreación limpia del universo, a imagen y semejanza del hombre. Y toda re-creación exige una destrucción

anterior” (Escudero 1972: 76). La palabra poética debe “re-crear” el mundo a través del lenguaje para, siguiendo la metáfora de la hélice, dominar “a la montaña humeante, a la bocanada del huracán, la boa constrictor de nuestra América”. De esta manera, se considera que en la visión poética de Escudero se busca reivindicar la poesía como expresión americana. Esta reivindicación solamente sería posible a partir de la destrucción/apropiación de estéticas extranjeras, para *hacerlas hablar* de una nueva realidad. Sin embargo, esta realidad no se remite únicamente a aquella que percibe el sujeto, sino que se trata de una realidad que, como Escudero dice, es recreación del universo a imagen y semejanza del hombre. Por tanto, se podría decir que el gesto americano de Escudero consiste en apropiarse de aquellas estéticas para construir una propia voz. Una voz americana.

En este sentido, se considera que frente a la pregunta de qué debe ser la poesía ecuatoriana, Escudero va a asumir el proyecto de la modernidad literaria desde la transculturación o el mestizaje cultural que le permite la intertextualidad barroca. Su poesía va a estar compuesta de elementos extraños, tal como señalaba en *Hélice*, y por esta razón, la tarea del poeta será la de darles su propia impronta: desplazarlos hasta que empiecen a dar cuenta de quién es él. Su proyecto barroco consiste en marcar en esas voces extrañas el signo de su identidad. Y esta marca solamente es posible a partir del desplazamiento, puesto que este operativo formal le permite hacerlas funcionar y darles energía expresiva al trasladarlas a un espacio en el que nunca habían estado. En ese espacio aquellos injertos o depósitos de otras estéticas dejarán de ser extraños, puesto que el poeta las asumirá plenamente.

De tal modo, la inserción de procedimientos de diversas tradiciones llevará a que la poesía de Escudero sea un nuevo modo de habitar el mundo. Escudero piensa la modernidad literaria *desde* la tradición, pero solamente porque la tradición le permite transcodificar y trasladar sus fragmentos a un nuevo espacio y, sobre todo, desde una nueva voz. Por eso su proyecto poético desde el barroco como latencia hasta el barroco como manifestación, consistirá en ir depurando los excesos extraños, extranjeros, hasta conseguir una expresión propia. La *poesía como morada*, como ese espacio mediante el que se propone habitar el mundo, implicará siempre una búsqueda. Gonzalo Escudero, en

consecuencia, entiende que la creación poética solo es posible a partir de la reincorporación de lo roto. Se podría decir, entonces, que para Escudero la poesía ecuatoriana debería fundarse como un centro de reincorporación cultural. El poeta ecuatoriano cumpliría aquello que Ortega ha denominado como algoritmo barroco: “Un principio de apropiación y desplazamiento que no borra los términos sumados, sino que negocia el lugar de cada forma en la dinámica de su ocurrencia, desplegada hacia el futuro” (Ortega: 62). En conclusión, la particularidad de la poesía de Gonzalo Escudero nos permite ver cómo aquellos trazos y discursos extranjeros activan y desplazan la tradición para hacerla funcionar de otro modo. Este nuevo funcionamiento de la tradición es lo que nos interesa explorar: nos interesa ver cómo aquellos fragmentos y depósitos de la tradición se generan en la poesía de Escudero como un nuevo modo de habitar el mundo y éste será, siempre, un proceso en construcción. Es decir, un espacio dentro de otro en el que la creación poética no será un intento de reconstruir la memoria, sino una posibilidad de habitar esa memoria de la tradición, pero con un gesto americano. Escudero, por tanto, podría ser como el sujeto desplazado que también debe encontrar su lugar dentro de esa tradición. Solamente así, parecería decirnos Escudero, se puede construir un espacio de creación americano como un espacio de infinita creatividad. Este espacio que el poeta construye en su obra será un espacio americano. Un espacio barroco.

Capítulo II

Los retratos de Arcimboldo, el retratista de la corte de Maximiliano, muestran cabezas formadas por frutas, hortalizas, hojas, peces, libros, entre otros elementos. La zanahoria se transforma en nariz; la ciruela, en ojo. “Es como si Arcimboldo”, señala Barthes, “a la manera de un poeta barroco, explotara las curiosidades de la lengua... Su pintura tiene un trasfondo de lenguaje, su imaginación es plenamente poética: no crea signos, los combina, los permuta, los desvía (tal como hace el obrero del lenguaje)”.³¹ Arcimboldo podría ser el artista del barroco porque mezcla elementos dispares y combina signos pertenecientes a sistemas semióticos de naturaleza diversa. Por otro lado, también presenta una desviación del lenguaje pictórico de la mimesis, para centrarse en la analogía y la metáfora. Se apropia de las cosas en cuanto desechos, excedentes imprevistos, que solo pueden adquirir sentido en la visión total de la obra que resulta una experiencia abrumadora, desbordada y abundante.

Según Barthes, Arcimboldo no crea signos. Siguiendo esta línea de reflexión, se podría decir que el poeta barroco tampoco lo hace, puesto que su verdadera tarea es la de reciclar los signos de la tradición, interrogarlos hasta que estos se transmuten en *otros* signos –desplazados de su referencia original– pero llenos de una nueva experiencia simbólica. El objetivo de este capítulo es el de esbozar cómo la poesía de Gonzalo Escudero se construye bajo las coordenadas del signo barroco. Para esto, se tomará como referencia “El barroco y el neobarroco” y “Lautreamont y el barroco” de Severo Sarduy. Si el barroco –en tanto morfología cultural– es un movimiento incorporador que reorienta los sentidos y reformula los órdenes de los repertorios informativos y se expresa a través de los operativos textuales del barroco (Ortega 1990: 224), los ensayos de Sarduy permiten comprender cuáles son estos operativos textuales y cómo estos se construyen en la obra literaria. Además, si un aspecto fundamental del barroco es el desplazamiento, los textos de Sarduy nos permiten entender cuáles son los recursos que se utilizan para que dicho desplazamiento se active en el texto.

³¹ Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Buenos Aires, Paidós, 1982. pg. 134.

2.1. El barroco y el neobarroco según Severo Sarduy: hacia un concepto del signo barroco.

En el ensayo “El barroco y el neobarroco”, más allá de hacer una enumeración descriptiva de procedimientos estéticos que Sarduy considera barrocos, se podría decir que construye una teoría acerca del signo barroco. Así pues, tal como señala Irlemar Chiampi, “Sarduy se enfrenta con el instrumental postestructuralista [a] la tarea, siempre ingrata, de reducir a “un esquema operatorio preciso” la noción de lo barroco. Establece, así, una semiología del barroco latinoamericano” (Chiampi 2000:48). El instrumental posestructuralista al que hace referencia Chiampi sería la semiología. Para construir este esquema, el escritor cubano señala dos procedimientos fundamentales: el artificio y la parodia.

Sarduy presenta el procedimiento estético de la artificialización como “el proceso de enmascaramiento, de involucramiento progresivo, de irrisión [que] es tan radical que ha sido necesaria para “desmontarlo” una operación análoga a la que Chomsky denomina metalingüística” (Sarduy 1980: 169). Añade, además, cómo la metáfora en Góngora era ya metalingüística, puesto que presentaba el involucramiento sucesivo de una escritura por otra. El involucramiento gongorino se desprendía –como ya se señaló en el primer capítulo– del desplazamiento de recursos de la tradición y de la lengua latina al sistema textual de la tradición hispánica. Ahora bien, para entender al carácter metalingüístico del proceso de la artificialización, resulta pertinente retomar la definición de metalenguaje esbozada por Roman Jakobson. En su clásico ensayo “Lingüística y poética”, el formalista ruso señala la distinción entre dos niveles de lenguaje: “el lenguaje-objeto, que habla de objetos, y el metalenguaje, que habla del lenguaje mismo”.³² Si toda poética presupone una reflexión sobre el lenguaje, aunque ésta sea implícita, el barroco, en cuanto metalingüístico, tiene como materia prima no el lenguaje-objeto, sino un metalenguaje: un sistema de representación o discurso previo

³² Jakobson, Roman, “Lingüística y poética”, en Cuesta Abad Manuel y Jiménez, Hefferman, Julian (eds), *Teoría Literaria*. Madrid: Ediciones Akal, 2005. Pgs. 141 - 152.

Gonzalo Escudero, por ejemplo, en “Gongo de la madrugada futura”, escribe: “¿Cuándo las bocas se afilarán como espadas?”³³. Este verso no nos remite a un estado de cosas del mundo, a unos objetos predeterminados, sino a un discurso previo ya establecido en la tradición. Así pues, en el verso de Escudero se rememora las palabras que el profeta Isaías dirige al pueblo de Israel: “Oídme, islas, atended, pueblos lejanos. Yahveh desde el seno materno me llamó: desde las entrañas de mi madre recordó mi nombre. Hizo mi boca como espada afilada...” (Is 49: 1-2). De tal modo, el verso de Escudero presenta un enmascaramiento del discurso previo –que hay que leerlo como trasfondo– para poder entender cómo opera el procedimiento de la artificialización.

El concepto de artificialización, en consecuencia, permite reflexionar cómo la tarea del poeta barroco no consistiría en designar, sino que la acción del lenguaje lo llevaría a re-crear a partir del desplazamiento. En otras palabras, se parte de una naturaleza ya creada, establecida en la escritura poética de la tradición, y por tanto ya convertida en código cifrado. El barroco, entonces, cuestionaría cómo la tradición había convertido la palabra poética en un repertorio de metáforas automáticas y lo que hará será desestabilizar esta palabra para convertirla de nuevo en un signo *motivado*. En este sentido, se podría decir que el barroco presenta tres niveles del lenguaje: el lenguaje cotidiano, del que parte la palabra poética de la tradición; 2) el lenguaje poético de la tradición; 3) el lenguaje barroco. Existirían, por tanto, dos movimientos creativos que subyacen la poética barroca: el lenguaje de la tradición y el lenguaje barroco. Por esta razón, el barroco es un metametalenguaje. De este hecho, por ejemplo, se deriva la presencia en el barroco de una doble significación o de dos niveles de ciframiento.

El concepto de parodia, por otro lado, le permite a Sarduy reafirmar el proceso de artificialización. Para el escritor cubano, “solo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que *leer en filigrana* para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor” (Sarduy 1980: 175). Se podría decir, entonces, que la parodia implicaría la existencia de un texto anterior que, en el texto barroco, es desfigurado. Esta desfiguración permitiría que la parodia se active como

³³ La obra de Gonzalo Escudero será citada de la siguiente edición: Escudero, Gonzalo, *Obra poética*, Quito, Acuario, 1998.

“una red de conexiones, de sucesivas filigranas...” (Sarduy 1980: 175). La parodia consistiría, entonces, en “variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona o destrona, enseña, deforma, duplica, invierte, desnuda o sobrecarga hasta llenar todo el vacío...” (Sarduy 1980: 176).

Como se puede ver, los procedimientos de artificialización y parodia, desde la teoría de Sarduy, implican el trabajo sobre discursos previos. La diferencia consistiría en la manera en que dicho trabajo se realiza. Dentro del artificio, Sarduy incluye la sustitución, la proliferación, y la condensación; y dentro de la parodia, por otra parte, incluye la intertextualidad y la intratextualidad.

Ahora bien, en cuanto ambos procesos, artificialización y parodia, indican el trabajo con discursos precedentes, consideramos que la complejidad de estos recursos no se puede entender si no nos remitimos, primero, al ensayo “Lautreamont y el barroco”. En este texto, Sarduy aborda el estatuto semiológico del barroco desde la topología lacaniana. La tesis central del texto es la siguiente:

Si pudiéramos utilizar diacrónicamente tres de los puntos esenciales de la topología lacaniana para referirlos a tres periodos simbólicos, podríamos aventurar la siguiente hipótesis: si en el algoritmo lacaniano predomina A nos encontramos en el espacio simbólico del clasicismo; si privilegiamos, en el mismo esquema al S nos encontraremos en el del romanticismo; si, finalmente, se trata de (a) entramos en el apogeo barroco (Sarduy 1995: 116).

(A) es el Gran Otro del lenguaje. “Es el Otro del discurso universal” (Sarduy 1995: 116).

Sería, para Sarduy, ese “otro de la biblioteca total, es decir de ese fondo a la vez impreciso y omnipresente, que termina erigiéndose en código, y hasta en norma, es como el horizonte, siempre presente en su límite, del clasicismo” (Sarduy 1995: 116). Sin embargo, Sarduy señala que es en este espacio abierto del clasicismo donde se generaría tanto la tradición como la subversión. (A), por tanto, definiría la omnipresencia de la tradición, el terrible esplendor de la herencia cultural que, sin embargo, presenta en su paradigma intersticios para poder subvertirla. Esta subversión, como se señaló en el primer capítulo,

consiste en desplazar estos discursos de su referencia original, y llevarlos a un nuevo esquema simbólico: el espacio creativo americano.

La estructura del sujeto lacaniano, S, por otra parte, “implica un desdoblamiento... algo lo escinde, lo despega, y por ello lo asocia simbólicamente con el héroe romántico” (Sarduy 1995: 116). El sujeto escindido, por tanto, estaría en relación con el romanticismo como categoría simbólica y, desde esta dimensión, se podría decir que el aporte fundamental de la visión romántica sería la conciencia del ser dividido y la aspiración a la unidad.³⁴ Esta conciencia de estar dividido expresaría la discordia entre el poeta y la sociedad. Esto es así porque en la sociedad burguesa, que Hegel llamó en su *Estética* la “prosa de mundo”, el arte ya no podría expresar al hombre como una totalidad sustancial³⁵.

Finalmente, el objeto (a), por definición perdido, es un objeto residual, opaco, “como una miniaturización y un reflejo del Gran Código en el algoritmo: A” (Sarduy 1995: 117). Para Sarduy, el objeto (a) pone de relieve la intención del barroco de poseer un significante absoluto que se le escapa y al no poder poseerlo se complace en el suplemento, en esa búsqueda continua de lo inútil, del esfuerzo significativo sin funcionalidad, puesto que, como se ha señalado, ya no hay referencialidad denotativa.

Así pues, si tomamos de nuevo el verso de Escudero –“¿Cuándo las bocas se afilarán como espadas?”– se puede ver que el poeta trabaja con el discurso A de la tradición bíblica, las palabras de Isaías. Sin embargo, Escudero, al desplazarlo de esa tradición e insertarlo en nuevo entramado simbólico, realiza una subversión de ese discurso. En el verso de Escudero, la afirmación de Isaías –La seguridad de que Yahveh hizo su boca como espada afilada– se convierte en una pregunta que produce dos interpretaciones: puede ser la esperanza del poeta de que aquello acontezca o, paralelamente, la amenaza de que eso ocurra. En este sentido, la afirmación de Isaías es reescrita por Escudero. Pasamos de la seguridad significativa del discurso A a la incertidumbre del objeto (a). De tal manera, en el verso la alusión bíblica funcionaría como un suplemento, como un depósito de la tradición,

³⁴ Paz, Octavio, “El Caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991. p. 9

³⁵ Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo: supuestos históricos y culturales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 45

como un objeto (a), en el que ya no se puede tener el valor de totalidad significativa –la seguridad del profeta– sino solamente un significado parcial.

La crítica brasilera resume el aporte de Sarduy en “Lautreamont y el barroco” de la siguiente manera:

“En el barroco predomina el pequeño (A), fragmento del Gran Otro (el clasicismo): es éste el objeto siempre postergado o evanescente, porque el sujeto S, que solo existe en función del objeto del deseo, solo puede también manejarlo por fragmentos, retazos de discursos, significantes que no ofrecen jamás una imagen total (del mundo)” (Chiampi 2000:95).

Al aplicar este algoritmo a los *Cantos de Maldoror*, Sarduy esboza cómo Lautreamont habría utilizado el lenguaje científico finisecular como un injerto en su lenguaje poético (Sarduy 1995: 117). Así pues, al analizar una estrofa de los *Cantos*, Sarduy sostiene que “esas leyes fisiológicas hoy incongruentes, esas observaciones antropomórficas del mundo animal son, en su formulación, como un depósito del lenguaje, algo que lo lastra y lo remite al exceso o a la densidad del barroco” (Sarduy 1995: 117). El depósito del lenguaje científico, según Sarduy, habría pasado al espacio simbólico de la poesía y es en este espacio en donde adquirió una nueva energía. Este desplazamiento viene a ser, para Sarduy, uno de los soportes del barroco: “el dato empírico desplazado se beneficia con un suplemento de significación, con un exceso energético” (Sarduy 1995: 118). Sin embargo, no se trataría necesariamente del desplazamiento del discurso científico al discurso poético, sino de un discurso a otro. Este entramado discursivo, este cruce de fragmentos de distintos discursos, permitiría entender que “el barroco literario hispanoamericano realiza un trabajo estético a partir de los discurso hegemónicos, recorta fragmentos de otros registros para trasladarlos al literario. El texto literario se constituye a partir de restos como una suerte de cuerpo múltiple” (Cevallos 2012: 52).

Ahora bien, con el deseo de unir la teoría que Sarduy expone en ambos textos, se analizará el procedimiento de la sustitución que, como ya se ha dicho, es una de los operativos textuales de la artificialización. Partiendo de una concepción biplánica y postestructuralista del signo, cercana a la postura de Barthes en *Elementos de Semiología*, para Sarduy la sustitución surgiría cuando el significante que corresponde a un determinado

significado, “ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él y que solo en el contexto erótico del relato funciona, es decir, *corresponde* al primero en el proceso de significación” (Sarduy 1980: 169). El barroco, entonces, se aprovecharía de la fractura entre significante y significado. Si es posible cambiar un significante por otro, con esto el signo barroco señala que existe una dis-continuidad entre significante y significado, y que el signo barroco no solo es resultado de esta dis-continuidad, sino que él mismo la escenifica.

La sustitución no se limita a una simple permutación, sino que “al expulsar al significante ‘normal’ de la función y poner otro totalmente ajeno en su lugar, lo que hace es erotizar la totalidad de la obra” (Sarduy 1980: 170). Existiría, por tanto, un alejamiento de la función normal del signo –la denotación– que situaría al signo barroco dentro de un sistema semiótico complejo. En este sistema, el nuevo significante, al ya no tener su función original, se construiría como un signo erótico. Para Sarduy, el erotismo se presentaría como una actividad que “no es más que una parodia de la función de la reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo “natural” de los cuerpos” (Sarduy 1980: 182). Es decir, el erotismo del texto barroco revelaría como los signos se constituyen de manera opaca –pues han perdido su referencialidad– y, por este motivo, su esfuerzo significativo sería inútil. Desde esta inutilidad, sin embargo, se gestaría la energía expresiva del texto barroco.

Para esquematizar el funcionamiento de la sustitución, Sarduy plantea el siguiente esquema:



Tomando como punto de referencia lo esbozado por Severo Sarduy, el presente trabajo busca presentar un nuevo concepto de signo barroco que se pueda aplicar a la poesía de Escudero. Cuando Sarduy analiza los otros procedimientos asociados a la artificialización –la proliferación y la condensación– estos también parten de una tachadura

del significante inicial.³⁶ Se sigue, por tanto, un concepto fundamental de la semiología sarduyana: todo artificio barroco exige la tachadura del significante. Esta tachadura implica tanto una ausencia como una presencia secreta, puesto que el significante tachado funcionaría como una huella en el texto. Dicho de otro modo, la tachadura no es una negación, sino que permite entender cómo el barroco dialoga con distintos discursos y estéticas que, a través de la tachadura, se convierten en sustratos del texto.

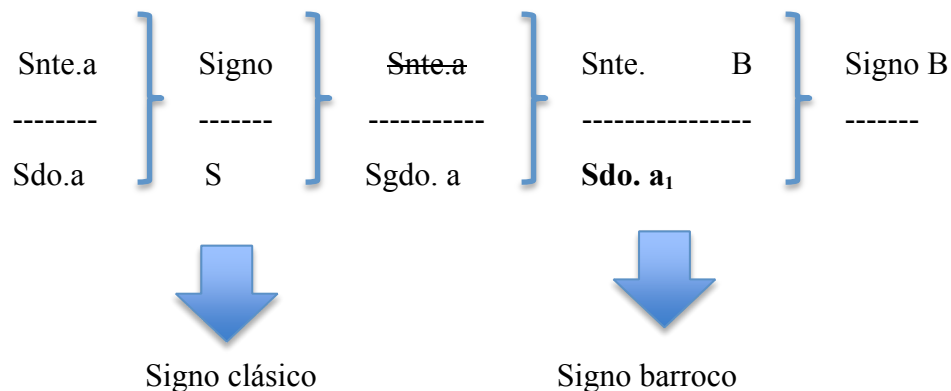
El significante tachado lo vamos a entender como A, el gran código estructurado de la tradición cultural. Lacan buscaba marcar con A, el gran Otro, e introdujo la dimensión del Otro a partir de la dimensión de la Cosa. Bajo este término se designa lo que está siempre fuera de alcance puesto que ningún significante basta para poder definirlo.³⁷ Sin embargo, es el espacio simbólico en el que descansan todos los significantes posibles. Para Lacan, el Otro es “el lugar de desplazamiento de la palabra”.³⁸ Es, además, el orden mismo del lenguaje. Es decir, el orden simbólico.

De la tachadura de A, y tomando como ejemplo la elaboración conceptual del artificio de Sarduy, se pueden hacer las siguientes anotaciones. En primer lugar, el esquema de Sarduy no toma en cuenta el hecho de que si cambia el significante se genera inmediatamente un nuevo signo con un proceso de significación, es decir, de relación entre significante y significado, también nuevo. De otro lado, cualquier cambio en el significante tiene repercusión en la construcción del significado. Por este motivo, se plantea un nuevo esquema de signo que no sirve solamente para entender la artificialización, sino que está en consonancia con los otros procedimientos planteados por Sarduy, puesto que en todos ellos hay una tachadura del significante inicial:

³⁶ La esquematización de estos procesos se encuentran en los anexos. Ver Anexo 1 y Anexo 2.

³⁷ Chemama, Roland y Vanderersch, Bernard (dir). *Diccionario del Piconálisis*. Amorrortu Editores: Buenos Aires, 2010. Pg. 48.

³⁸ Fages, Jean Baptiste. *Para comprender a Lacan*. Amorrutu Editores: Buenos Aires, 2001. Pg. 41.



Obedeciendo el deseo barroco de violentar el significante, el significante A es tachado para ser sustituido por el significante B: el significante A queda como sustrato, reverso opaco del significante B. Este cambio en el significante A construye un nuevo signo por el procedimiento de la sustitución. De esta manera, se nos traslada al segundo nivel de ciframiento, el del signo barroco. El significante B nos remite, aunque sea de manera opaca, al significante A, ausencia visible en el signo que se conforma al final del proceso. Por otro lado, en la expresión formal del significante B se remite a un significado que queda retrotraído, que remite a un significado a, pero expresado como ‘Sdo.a₁’, puesto que en él la relación de significación entre significante y significado es la de ocultamiento; resulta oscura y extraña.

El ‘Sdo.a₁’ expresa la densidad del barroco, su energía expresiva que no solo se agota en la creación de nuevos significantes, sino que permite una lectura activa de los significados que se habían establecido en la tradición. Con esto, se busca señalar que el barroco no fue solamente un juego de la forma, sino también una búsqueda de significado. Búsqueda parcial y frustrada, pero que instituyen al barroco en el límite del deseo. Esta búsqueda del significado, a través de la tachadura del significante A, de la construcción del significante B y su ‘Sdo.a₁’, viene a expresar el deseo barroco que Sarduy plantea al introducir el barroco como un deseo del objeto (a). Sarduy lo define como *objeto parcial* “en tanto cantidad residual, pero también en tanto caída, pérdida o desajuste entre la realidad (la obra barroca visible) y su imagen fantasmática (la saturación sin límites, la proliferación ahogante, el *horror vacui*)...” (Sarduy 1980: 182). El objeto (a), por tanto,

sería el residuo de la tradición que se observa en el texto barroco que hace que este objeto (a) prolifere hasta la saturación sin límites; es decir, hasta que el signo se ahogue en sí mismo: hasta la completa opacidad.

El objeto (a), por otra parte, “no es un objeto del mundo. No representable como tal, no puede ser identificado sino bajo la forma de esquirlas” (Chemama y Vandermersch 2010: 480). Del francés *éclats*, las esquirlas vienen a ser fragmentos, brillos parciales de un cuerpo. Con esto, se quiere decir que el ‘Sdo.a₁’ es el reflejo, el brillo, de un significado total que es inaprensible. El ‘Sdo.a₁’, en consecuencia, es solamente la *potencialidad* de un significado, lo que éste *podría* ser, pero que *nunca es*.

De este hecho deriva la complejidad significativa de la obra barroca en la que, muchas veces, es imposible una comprensión de lo que realmente se quiere decir. La significación es inconclusa, irrealizable, aunque haya un intento de plenitud. La significación, por tanto, se presenta como búsqueda y en tanto búsqueda estaría marcada por una falta, la falta de un significado absoluto y total. De esta manera, se presenta la duda y la fragilidad del poeta frente a un mundo significativo, el de la tradición, que presenta un sentido que se descompone. El signo barroco se aprovecha de esta descomposición y expulsa de su centro el significado absoluto que había pretendido trazar la tradición.

Ahora bien, la construcción de este signo solamente es posible gracias a la mirada barroca. La mirada barroca sería aquella del sujeto escindido, S (sujeto barrado), que produce los signos, y los insta en la obra. “La escisión es la división del sujeto... Consiste en que el sujeto está a la vez representado en el orden simbólico y excluido de él” (Fagues 2001: 43). Esta escisión del sujeto, que también puede ser entendida como una falta en el sujeto, lo transforma en un sujeto del deseo. Se podría decir que el sujeto persigue al significante Otro porque éste le falta, y en cuanto éste es por naturaleza inaprensible, el sujeto solo puede desearlo, ya que nunca puede llegar a él. Por este motivo, el sujeto construye una mirada que podríamos llamar anatópica. Este término, conformado por el prefijo griego *ἀνά* - (ana) “contra” y el sustantivo *τόπος* (tópos) “lugar”, refleja el deseo y al mismo tiempo la incapacidad del sujeto de encontrar un lugar de enunciación estable, produciendo entonces una mirada descentrada, que elude la fijeza que le podría imponer un centro de gravedad. Por esta razón, la mirada anatópica presenta la capacidad

barroca de mirar y asumir como posibilidades estéticas *todos* los discursos.³⁹ Esta multiplicidad de opciones disponibles que tiene a su alcance el sujeto barroco sería el Otro del discurso universal, la biblioteca total.

Conviene señalar cómo esta nueva manera de esquematizar el signo barroco se aleja del esquema de Sarduy. En primer lugar, con ella se intenta representar que el significante tachado es el discurso de la tradición (A); por tanto, se la ha dado el nombre de Snte.a. Con esto se intenta demostrar que aquello que es tachado no solamente es un significante, una forma, sino que es también un sentido. En segundo lugar, al tomar en cuenta que si cambia el significante se genera un nuevo signo, el nuevo significante tiene que aparecer representado bajo otro nombre; en este caso, se ha escogido representarlo como significante B. En tercer lugar, se busca representar, también, que este cambio de significante cuestiona directamente la construcción del significado, de modo que éste también debe tener una nueva representación; ésta ha sido formalizado como ‘Sdo.a₁’. Por otra parte, se considera que este nuevo planteamiento podría unir las dos teorías esbozadas por Sarduy acerca de la condición semiológica del signo barroco. La primera, como ya se ha visto, se basa en la semiología y la segunda en la topología lacaniana. Ahora bien, se considera que esta nueva esquematización de signo es productiva para el análisis de la obra de Escudero en cuanto nos permite relacionar los procedimientos específicamente formales –aquellos señalados en “El barroco y el neobarroco”– con aquellos que se situarían dentro de un orden simbólico. Por otra parte, a partir de este esquema se puede entender también el resto de procedimientos retóricos señalados por Sarduy: la sustitución, la proliferación, la condensación, la intertextualidad y la intratextualidad. En síntesis, se podría resumir la articulación del signo barroco de la siguiente manera:

1. Tachadura del significante A. Es decir, la tachadura del Gran Código estructurado de la tradición cultural. Ahora bien, resulta pertinente señalar que, en cuanto este significante tachado tiene un significado, la tachadura no se operaría solamente

³⁹ Luis Martín Estudillo, en su libro *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, ha analizado, desde otra perspectiva, cómo el sujeto apunta a la inestable condición ontológica característica tanto de la Modernidad temprana como de la Posmodernidad. Sostiene que con el barroco la identidad deja de ser entendida desde ideas de unicidad. En consecuencia, se crea un yo que no busca o pretende la homogeneidad, sino que refleja la multiplicidad de opciones identitarias disponibles. Martín-Estudillo, Luis. *La mirada elíptica: trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Visor Libros: Madrid, 2007. Pg. 37 - 42.

sobre el aspecto formal del significante –su materialidad– sino también sobre su significado. En consecuencia, no se trataría solamente de la tachadura de un significante, sino que sería la tachadura del fragmento de un discurso A hegemónico.

2. El significante A pasa a ser representado como el significante B cuyo sustrato es el significante A. Dicho de otro modo, el significante B, en cuanto presencia, hace referencia a la huella y ausencia del significante A.
3. El cambio en el significante tiene repercusión en el significado. El significado A pasa a ser presentado como ‘Sgdo a_1 ’ por su relación opaca con el significante B. El ‘Sgdo a_1 ’ expresa el deseo barroco de aprehender el Gran Otro de la tradición, pero como resultado solo obtiene fragmentos, retazos, brillos parciales de A. Es, en consecuencia, el objeto (a).
4. La producción del signo barroco deviene de la mirada barroca, aquella del sujeto escindido, S barrado, una mirada que hemos denominado anatópica, puesto que expresa el descentramiento del sujeto, pero al mismo tiempo su capacidad de mirar todos los discursos, para reciclarlos estéticamente.

De acuerdo a lo que se ha planteado, es necesario esbozar un trayecto de análisis del signo barroco que se pueda aplicar al estudio de la obra de Gonzalo Escudero. Se analizará, por tanto, dos aspectos:

1. Construcción del significante B. Para esto, se revisará cuáles son las tradiciones sobre las que se aplica el mecanismo barroco de la tachadura, es decir, cuáles son las referencias estéticas que aparecen como sustrato de su poesía. Con esto, se busca demostrar cómo Escudero dialoga con un discurso hegemónico previo, el Gran A; y cómo lo fractura, para reincorporarlo, como fragmento, en una escritura nueva. La característica del signo B es que utiliza procedimientos como la sustitución, la proliferación, la intertextualidad, entre otros.
2. Construcción del **Sgdo a_1** . Se parte de la noción de que el **Sgdo a_1** , como significado parcial, construye imágenes parciales de conceptos complejos como el tiempo, el amor, la mujer y la muerte. Se trata de un significado que no es solo inconcluso –en

el sentido en que no puede pretender una totalidad– sino que se trata de un significado opaco cuyo sentido no se revela de manera inmediata.

Por otra parte, y cómo se señaló en el primer capítulo, el barroco en la obra de Escudero aparece de dos maneras. En su etapa modernista y vanguardista, se descubre el barroco como latencia; y en la etapa plenamente barroca, se encuentra el barroco como manifestación. Tomando en cuenta estas nociones, se ha delimitado un corpus que nos permita acercarnos a la obra de Escudero desde estas dos perspectivas. Se ha escogido dos poemas que pertenecen al barroco como latencia, “Pleamar de piedra” y “Columpio de eternidad”, ambos textos publicados en el poemario vanguardista *Hélices de huracán y sol* (1933). El tercer poema, “Contrapunto”, por otra parte, pertenece al barroco como manifestación y se encuentra dentro del poemario *Materia del ángel* (1953).

2.2. Análisis de la poesía de Gonzalo Escudero

2.2.1. Pleamar de piedra

El título “Pleamar de piedra” presenta una contradicción. Pleamar es el fin o el término de la creciente del mar o, incluso, el tiempo que ésta dura. Implica movimiento, transcurso y duración. La piedra, por otra parte, es un elemento estático y rígido. El título, a través de esta metáfora, nos introduce en el tema central del poema: el tiempo. Se trata, sin embargo, de un tiempo que aparece detenido y por eso va a ser entendido como algo eterno. El poema busca retratar el carácter (in)móvil del tiempo y lo va a hacer a partir de una caracterización del hombre. Para ello, traza una metáfora: el hombre es la tierra. Dicho de otro modo, el hombre, cuya esencia es eterna, está delimitado a la tierra.

Desde el punto de vista de la construcción del significante B, Escudero realiza una tachadura sobre un significante A específico: la tradición bíblica. Para analizar cómo opera el recurso de la tachadura, se presenta a continuación todo el poema:

Tierra mía, eres lo que yo soy.
Agua, metal y flama.
Lo que yo soy.

Tú me diste los brazos del árbol

para que me acribillen los dardos de los pájaros.

Y pusiste la zarza en llamas,
como una orquesta de oro en la montaña.

Este sol tuyo es una pandereta
para nuestra danza en la luz.

Tierra mía, arremolínate
y alza tus columnas de sílice.

Yo quiero verte herida en el costado
por la lanza vertical de mi grito.

Óyeme,
yo quiero ser la torre sonámbula en tu noche.

He esperado desde mi nacimiento
tu tempestad de acero.

Ciudades náufragas como aves negras,
en tus trombas de arena.

Las antenas de hierro,
ametralladoras de los ecos.

Huracanes que ladran
como un diluvio de hachas.

El seísmos,
carrusel de la muerte concéntrica.

Yo quiero que tu vientre innumerable
sea como un harmonium que cante.

Tierra, dame tu pleamar
de piedra para mi eternidad.

Tierra mía, y al fin, Tú y Yo,
cifras del logaritmo de Dios.

En la primera estrofa, se establece la equivalencia entre la tierra, el sujeto lírico y Dios. Se alude a las conocidas palabras de Moisés, cuando pregunta a la zarza ardiente –la imagen de Dios– quién es. Dios responde: “Yo soy el que soy” (Éxodo 3:14). La tierra, al

igual que el hombre, es una imagen parcial de la divinidad: “Tierra mía, eres lo que yo soy”. En consecuencia, no puede ser definida. Al igual que lo sagrado, no tiene nombre. De este hecho se entiende la estrofa que continúa: “Agua, metal y flama”. La tachadura del discurso A, produce, como ha señalado Sarduy, la proliferación.

La proliferación, que se observa sobre todo en las figuras retóricas de la enumeración, la acumulación y la perífrasis, Sarduy la entiende de la siguiente manera:

obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura –que llamaríamos lectura radial– podemos inferirlo (Sarduy 1980: 170).

En el esquema presentado por Sarduy⁴⁰ se puede ver cómo el *Snte* produce una “acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y *collage*” (Sarduy 1980: 170). La órbita de significantes que se generan alrededor del *Snte*, según Sarduy, no conduce a ningún significado preciso, y por ello se produce una lectura deceptiva. Es decir, el sentido nunca es completado, sino que está siempre perturbado, puesto que el *Snte*¹ remite al *Snte*² y así sucesivamente. La proliferación, en consecuencia, pone en evidencia que en el signo barroco es fundamental la función del eje sintagmático, puesto que permite establecer las relaciones entre los signos aunque estas relaciones sean ambiguas y opacas semánticamente.

De tal manera, en el poema de Escudero el “yo” prolifera en tres significantes: agua, metal y flama. El significado absoluto de tierra, del hombre y de Dios ha sido fragmentado. Se ha convertido en un **Sgdo a₁**. El agua y el fuego –elementos primigenios de la tierra, opuestos en su totalidad y signos míticos de lo sagrado– están cruzados por una instancia intermedia: el metal. Se configura una lectura, como había señalado Sarduy, deceptiva entre signos que semánticamente son contrarios: el agua y el fuego. Por este motivo, el signo intermediario –el metal– adquiere peso. Si el fuego y el agua pueden llegar a simbolizar el espíritu, el metal funciona como enlace: es una bisagra entre lo sagrado y él representa, en

⁴⁰ Revisar Anexo 1.

sí mismo, la noción de gravidez, de anclaje. De acuerdo a una concepción mítica del universo, el ser humano viene de lo sagrado, vive en el mundo, y después regresa a lo sagrado, en una especie de eterno retorno. El metal como signo intermediario, por tanto, podría expresar el tránsito del hombre en la tierra. Por otra parte, la característica del metal es que puede ser moldeado, justamente través del uso del agua y el fuego. Por tanto, podría llegar a significar la voluntad e incluso el deseo del hombre.

El poema continúa: “Tú me diste los brazos del árbol /para que me acribillen los dardos de los pájaros”. La tierra, que es Dios, le ha dado al hombre “los brazos del árbol”. En este caso, otro discurso bíblico es tachado. Los brazos del árbol, por el procedimiento de sustitución, representan el signo de la cruz –como los brazos extendidos del árbol– que a su vez viene a ser la imagen de Cristo. La cruz, dentro de la teología cristiana, es tanto el significante del sufrimiento humano, pues simboliza el dolor del Dios hecho hombre, como su salvación. Es la redención que ha permitido, de acuerdo a esta concepción del mundo, que el hombre experimente rezagos de lo sagrado dentro de su vida cotidiana. Por este motivo, se trata de una cruz que está expuesta a “los dardos de los pájaros”. Es decir, la experiencia de lo sagrado no queda reducida a ser una adoración contemplativa, sino que es acribillada.

La imagen de la zarza en llamas (“Y pusiste la zarza en llamas, /como una orquesta de oro en la montaña”) re-escibe la tradición bíblica: el encuentro de Moisés con Dios.⁴¹ Éste ya se había presentado como un indicio en el primer verso, pero ahora se convierte en ese texto con el que el poema dialoga abiertamente. Este diálogo abierto se produce mediante el procedimiento de la intertextualidad. La intertextualidad es entendida como “la incorporación de un texto extranjero al texto, su collage o superposición a la superficie del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su voz se altere” (Sarduy 1980: 177). Consistiría, por tanto, en la

⁴¹ Este encuentro es relatado en el Exódo. Moisés, entonces un pastor, descubre una zarza en llamas y le extraña que ésta no se consuma. Frente al asombro de Moisés, la zarza en llamas le dice: “Yo soy el Dios de tu padre, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob”. Después, lo envía a que hable con el Faraón de Egipto y con los israelitas para que se libere al pueblo de Israel. Cuando Moisés le pregunta a nombre de quién debe hablar, la zarza en llamas le dice “Yo soy el que soy”. Y añadió: “Así dirás a los israelitas: ‘Yo soy’ me ha enviado a vosotros” (Éxodo 3: 13-15).

posibilidad que encuentra el signo barroco de indicar un diálogo abierto con un texto precedente, diálogo que permite comprender cómo el texto barroco se produce a partir de la (trans)formación de textos anteriores. Ahora bien, lo específico de la intertextualidad barroca consistiría –de acuerdo a lo esbozado en el primer capítulo– que la re-significación de discursos previos permitiría la construcción de un espacio de creación americano. Dicho de otro modo, Escudero se apropia de este texto del discurso bíblico, lo desplaza del lugar que ocupaba en la tradición, para incorporarlo en su obra poética como muestra de búsqueda de un lenguaje americano. Recordemos que en la proclama estética de *Hélice*, el poeta ecuatoriano señalaba cómo se debía asimilar creaciones extrañas para identificarlas bajo el techo solariego.

El encuentro del hombre con Dios se presenta “como una orquesta de oro en la montaña”. La voz de Dios, por tanto, le habla al hombre a través de la naturaleza: un sonido de oro. Se plantea la noción de que Dios, cuyo lenguaje es sagrado y primigenio, se vale de lo inmediato, la naturaleza –la luz, la montaña– que rodea al hombre, para hablar con él. Se trata, sin embargo, de una orquesta. La orquesta incluye diversos instrumentos que se deben acoplar a una sola armonía. Se trata de una polifonía que se ajusta para producir un sonido uniforme que el ser humano pueda entender.

Sin embargo, el ser humano es limitado. Su contacto con el mundo lo lleva a la necesidad de limitar la voz de Dios, para hacerla asequible. Por eso, esa polifonía armónica que surge de Dios es percibida por el hombre de la siguiente manera: “Este sol tuyo es una pandereta/para nuestra danza en la luz”. La orquesta de oro es asumida por el hombre. De ahí que llegue a poseer la voz de Dios que se marca a través del uso del deíctico: *este* sol tuyo. Sin embargo, en el momento en que el hombre asume la voz de Dios, la reduce. La orquesta se convierte en “una pandereta para nuestra danza en la luz”. Dios habla al hombre a través de la musicalidad armónica de la naturaleza, pero el hombre solo puede percibir esa voz como el sonido primitivo de la pandereta, un instrumento rústico, que solamente es capaz de marcar el ritmo. Por este motivo, se produce la danza, también una forma primitiva de movimiento, que se aleja del significado de baile, en el sentido de que en el baile involucra movimientos cifrados, ordenados y armónicos.

Se resume, entonces, la idea central de los primeros versos: el hombre debe adecuar la voz de Dios a su propia humanidad. Si Dios es el Gran Otro, aquel que posee todos los significantes y significados absolutos, el hombre solo puede recuperar el objeto parcial, (a). Se produce, en consecuencia, las siguientes sustituciones de significantes que buscan un significado absoluto que, sin embargo, es presentado como **Sgdo a 1**: voz de Dios > zarza en llamas > orquesta de oro > sol tuyo > pandereta. Esta proliferación acentúa el deseo de aprehender los significados y cómo estos se presentan de manera esquivada.

A partir de la tachadura específica del episodio bíblico del encuentro de Moisés con Dios, representado en la imagen de la zarza en llamas, Escudero pareciera señalar un nuevo encuentro o, tal vez, una nueva búsqueda: la búsqueda de una lengua sagrada. Como en todo encuentro, y como aquel señalado en el Éxodo, es necesario la intimidad: “Tierra mía, arremolínate /y alza tus columnas de sílice”. Es la tierra la que propicia el encuentro, en tanto vaso comunicante de lo sagrado, y es ella la que debe protegerlo. La tierra levanta una muralla de sílice y crea una circunferencia –se arremolina– alrededor de Dios y el hombre. Sin embargo, más allá de esto, ¿por qué el hombre clama por la protección de la tierra? Si pide protección, solo señala su fragilidad. En cierto modo, se plantea que el hombre, frente a la presencia de Dios, y en cuanto Dios representa lo Absoluto, lo ilimitado, lo trascendente; el hombre solo puede sentir una profunda pequeñez, la más clara finitud de su cuerpo y de su vida. Es lo sagrado que se enfrenta a la inmediatez del hombre. Desde esta perspectiva, adquiere sentido el siguiente verso: “Yo quiero verte herida en el costado /por la lanza vertical de mi grito”.

De nuevo, se produce una tachadura del discurso bíblico A: el grito de Jesús en la cruz y la lanza con la que los romanos apuñalaron su cuerpo. De nuevo, se presenta el cifraje de la intertextualidad. No obstante, en la reescritura que plantea el poema, es la tierra la que está herida –esa tierra que, como se ha dicho, es el vaso comunicante de Dios– y es el grito del hombre que se transmuta en lanza. Se podría esquematizar el proceso de sustitución de la siguiente manera: Jesucristo > tierra herida en el costado; lanza > grito del hombre. El juego de desplazamiento de los significantes del Gran Código de la tradición

bíblica va trazando un nuevo entramado simbólico. Es la voz imperfecta del hombre, alienada, que hiere y lastima.⁴²

Se puede seguir en la reflexión y ver cómo se traza una nueva reescritura del discurso bíblico. En el momento de la pasión de Cristo, el Dios hecho hombre también grita: “A esa hora Jesús gritó con fuerza: “*Eli, Eli, ¿lema sabaktani?* Que quiere decir: Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Mateo 27, 46). Esta imagen de un Dios abandonado por Dios, del hijo que ya no se siente hijo sino criatura porque en su dolor deja de reconocer la paternidad de un padre al que siente lejano, define la soledad del hombre. Si nos dejamos conmovir por el relato bíblico, queda claro el profundo dolor que atraviesa Jesús en ese momento. Él, que siempre se había sentido unido al Padre, que había dicho “el que me ha visto a mí, ha visto al padre” (Juan 14:9), ahora se siente abandonado. Este imagen del Dios abandonado por sí mismo, separado de sí, fracturado en su dolor y en su soledad –antes se había separado de su madre⁴³ y había sido traicionado por sus discípulos– representa con claridad la escisión del hombre. El hombre ya no pertenece a nadie y por eso reclama y quiere ser escuchado: “Óyeme, /yo quiero ser la torre sonámbula en tu noche”.

En esta estrofa, el poema presenta un giro. Ya Dios y la naturaleza han hablado, ahora es el hombre el que necesita ser escuchado. Si bien ese “Óyeme” podría convertirse en lamento, se transforma en una toma de posición. El hombre construye su identidad al establecer qué desea: “yo quiero ser la torre sonámbula en tu noche”. En la noche de la tierra, en la noche del Dios abandonado, el hombre se erige en una torre de vigilia. Si se relaciona el concepto de noche a la literatura mística, ésta representa justamente los momentos de “soledad de Dios”, la noche oscura del alma, como decía San Juan de la Cruz.

⁴² Si alguna vez la lengua del hombre fue perfecta, ésta se resquebrajó en dos momentos fundamentales de la narración bíblica: con la expulsión de Adán y Eva del paraíso que dio origen a la noción de pecado original y con el castigo por la construcción de la torre de Babel. En el Génesis, Dios había creado el mundo de tal manera que las cosas correspondían a las palabras. Bastaba la palabra de Dios para que la cosa se creara, de tal modo que las palabras correspondían y eran anteriores a las cosas. Y, según esa misma tradición, Adán había aprendido el lenguaje de Dios. Fuera del paraíso, sin embargo, la lengua de Adán tenía ya la mancha del pecado original: era imperfecta. Con la torre de Babel, por otra parte, ya no solo era imperfecta, sino que también se encontraba fragmentada. Por esta razón, es el grito del hombre el que hiere, su voz imperfecta, porque el grito es desarticulado, no emite un sonido estructurado. Y es este grito el que hiere el lenguaje sagrado de Dios.

⁴³ Jesús, al ver a su madre y junto a ella al discípulo que tanto amaba, dijo a su madre: Mujer, ahí tienes a tu hijo (Juan 20, 26).

Sin embargo, paradójicamente, y también con una tachadura del discurso A de la noche de la tradición mística, la ausencia de Dios lleva a que el hombre se descubra a sí mismo. El hombre, entonces, descubre su propia voz:

He esperado desde mi nacimiento
tu tempestad de acero.

Ciudades náufragas como aves negras,
en tus trombas de arena.

Las antenas de hierro,
ametralladoras de los ecos.

Huracanes que ladran
como un diluvio de hachas.

El seísmos,
carrusel de la muerte concéntrica.

Yo quiero que tu vientre innumerable
sea como un harmonium que cante.

Estas estrofas, presentadas como enumeraciones –solamente la primera y la última tienen algún verbo que sirve como conector de imágenes– se construyen a partir del mecanismo retórico de la proliferación. Se combinan recursos de distintas posturas vanguardistas, pero sobre todo del futurismo (antenas de hierro, ametralladoras de los ecos, tempestad de acero) y del surrealismo (huracanes que ladran como un diluvio de hachas). Resulta pertinente señalar cómo la voz que encuentra el hombre para expresarse es la imagen vanguardista: sin referente, sin una determinada finalidad de sentido. Las dos últimas estrofas, no obstante, atenúan la fuerza de las imágenes vanguardistas, para acercarnos al final del poema.

Se introduce el tema de la muerte y se vuelve a retomar el concepto de la música asociada a Dios. Así pues, en el poema se lee: “El seísmos, carrusel de la muerte concéntrica”. Se hace referencia al clásico tópico de la Edad Media: la danza de la muerte. La muerte baila en círculos y atrae a todos hacia un mismo centro. La imagen del carrusel indica un continuo movimiento. Desde esta perspectiva, se entiende que el seísmos, la

ruptura de la tierra, de Dios y del hombre, se mueve infinitamente. Se podría decir que la muerte se mueve incesantemente.

Se alude, por tanto, a un tópico –el *tempus fugit*– que fue explorado en el barroco histórico del Siglo de Oro español, especialmente en los poemas metafísicos de Quevedo: la noción de que cada día se muere porque cada día que se vive es un movimiento que nos acerca a la muerte. Se puede recordar, por ejemplo, los siguientes versos: “Vivir es caminar breve jornada, / y muerte viva es, Lico, nuestra vida,/ayer el frágil cuerpo amanecida, / cada instante en el cuerpo sepultada”.⁴⁴ La vida se despliega hacia el futuro, se camina, pero en cuanto ese futuro es la muerte, la muerte traza el recorrido contrario: va hacia la vida. En el poema de Escudero, el *tempus fugit* adquiere otra dimensión. La muerte ya no camina para encontrarse con la vida, sino que ella misma se presenta como un epicentro, de tal suerte que sería la vida la que giraría alrededor del eje de la muerte. De ahí, que ésta sea representada como un carrusel. Se podría decir, entonces, que si en el *tempus fugit* histórico la vida no solo era una imagen de la muerte, sino un modo distinto de estar muertos; en el *tempus fugit* escudero ese modo de vivir no es lineal, sino que es el movimiento de un carrusel: gira circularmente.

La siguiente estrofa “Yo quiero que tu vientre innumerable/sea como un harmonium que cante” vuelve a enlazar la imagen de Dios como música. Después de que el hombre ha hablado, desea escuchar la voz de Dios que es la voz de la tierra. Una voz que canta y señala la armonía del diálogo. Ya no se trata del despliegue de la voz como orquesta, sino que se trata de un canto: algo cercano, casi cotidiano. Y el canto de Dios es innumerable porque es infinito y porque no puede ser reducido a ningún código. El poema cierra con dos estrofas que permiten comprender el sentido del poema:

Tierra, dame tu pleamar
de piedra para mi eternidad.

Tierra mía, y al fin, Tú y Yo,
cifras del logaritmo de Dios.

⁴⁴ Quevedo, Francisco. *Antología poética comentada*. EDAF: Madrid, 2004. Pg. 135.

El sujeto lírico le pide a la tierra su pleamar de piedra, su tiempo detenido, para encontrar ahí su eternidad. La última estrofa presenta cómo, cuando el hombre descubre su relación con la naturaleza, entiende que él y ella son parte de Dios. Simples cifras de una forma de cálculo compleja, reminiscencias de aquel momento en que Tierra y hombre fueron creados a imagen y semejanza de Dios. Además, permite ver la convergencia de las imágenes centrales del poema y cómo la eternidad en tanto significado absoluto y, por ende inaprensible, ha derivado de la permutación de cuatro **Sgdos a₁**: Tierra mía > lo que yo soy > zarza en llamas > Dios. Dios puede pertenecer a esta cadena de significados en cuanto aparece prefigurado en los sintagmas precedentes: “lo que yo soy” y “zarza en llamas”.

En conclusión, este poema se construye a partir de la tachadura de dos imágenes fundamentales de la tradición bíblica: el encuentro de Moisés con la zarza ardiente y la muerte de Cristo. Esta tachadura permite ver cómo Escudero dialoga con un discurso hegemónico, el discurso bíblico, que en el poema empieza a funcionar como suplemento o depósito. Así pues, Escudero solo incorpora fragmentos de la totalidad del discurso hegemónico –la zarza en llamas, la figura de Cristo en la cruz– de modo que estos pierden su significado absoluto y Escudero se apropia de estos para hacerlos hablar de sí mismo.

En este sentido, se podría decir que la imagen de Dios creada por la tradición bíblica, para que sea interpretada por una comunidad –la Iglesia– se desdibuja y es asumida por una voz personal. A través de esta voz, se desautomatiza el discurso bíblico cuya finalidad es el adoctrinamiento y la adopción de ciertas creencias y preceptos. Desplazado el discurso hegemónico de su función originaria, éste se presenta en el poema como una posibilidad creativa. Se podría decir, por tanto, que Escudero asume la tradición bíblica solamente desde su dimensión estética: como un repertorio de imágenes que el poeta puede desplazar a su propio discurso. Por esta razón, estos suplementos de la tradición bíblica pueden dialogar con el tópico medieval de la danza de la muerte, el tópico metafísico del *tempus fugit* del barroco histórico, un breve esbozo de la noche oscura del alma y el uso de imágenes vanguardistas. Esta reminiscencia a diferentes tradiciones permite que el poema construya una red de conexiones, una polifonía textual.

2.2.2. Columpio de eternidad

En el poema “Columpio de eternidad”, Escudero vuelve a tratar el tema de la eternidad, pero esta vez lo asocia al encuentro amoroso. Se realiza una tachadura sobre cuatro discursos A: la tradición bíblica, la tradición grecolatina, la tradición renacentista, y la tradición de la mística española. Veamos, entonces, el poema completo:

Estoy así mejor.
Con las manos diáfanas
para encender la lámpara en la noche,
cuando Tú vuelvas.

Tu estupor será blanco.
Será la noche negra.
El perro de la casa,
desde sus dientes saltimbanquis,
dejará caer su lengua blanda
para lamer tus llagas.
Entonces serás la Misma.
Junco rosado,
Ola tibia.
Y crecerá el pinar cuando te diga:
Bienvenida seas.

Lloverá miel del cielo,
como en las Escrituras Olorosas.
Y para desnudarte,
esperaré que lloren los lobos a la puerta,
como los niños ciegos,
y que el fogón apague sus tizones
y que los tilos cabeceen trémulos.
Y te desnudaré como el fresno romántico,
para luego ataviarte con la garúa de topacio.

Tu cuerpo
–vía láctea entre Dios y el Pecado–
será un breviario inédito
para las manos del silencio.
Creeré en ti.
Serás una luz clara en el barco
de papel de mi espíritu.
El tiempo será un aro sin fin.
Y tu muerte: una cereza de oro en tus labios.

Estaré así mejor.
Con las manos diáfanas
para apagar la lámpara en la noche,
cuando Tú mueras.
Estaré así mejor.
Con la burbuja de tu muerte en mis párpados.

En la primera estrofa, se opera la tachadura del relato bíblico de las esposas que deben esperar, con las lámparas encendidas, la llegada del esposo: “A media noche se oyó un grito: ¡Ya está aquí el novio! ¡Salid a su encuentro! Entonces aquellas vírgenes se levantaron y arreglaron sus lámparas... llegó el esposo y las que iban preparadas entraron con él al banquete de boda, y se cerró la puerta” (Mateo 25: 6-11). Con esta parábola, Jesús quería expresar cómo la fe –representada en la lámpara– tenía que ser cuidada. Por este motivo, las vírgenes debían estar preparadas y atentas para que la llama no se extinguiera. Por otra parte, la venida del esposo representaba la muerte y, como nunca se sabía la hora exacta en que llegaría, las vírgenes siempre tenían que estar listas. La parábola, por tanto, tenía la función de anunciar que para entrar en el reino de Dios, el hombre tenía que estar preparado.

Como parte de la operación de la tachadura barroca sobre el discurso A de la tradición bíblica, se han invertido los roles: es el hombre el que espera. Sus manos diáfanas representan la transparencia del deseo y del amor. Las manos, elementos físicos, se transforman porque dejan pasar la luz. Esta transparencia se debe a que la amada ya ha estado ahí: “Con las manos diáfanas / para encender la lámpara en la noche, / cuando Tú vuelvas”. El amor, por tanto, implica un reencuentro, y el sujeto lírico espera porque tiene fe. Las nociones de reencuentro y de espera aluden a una memoria compartida. Existió, en algún momento, la unión amorosa. Por tanto, existe también cierta nostalgia y es esta nostalgia la que se convierte en la fuerza del poema porque se traduce en deseo. El deseo viene a ser, en consecuencia, una construcción imaginaria del otro: “Tu estupor será blanco / Será la noche negra”.

A través de la sinécdoque, se introduce la figura de la mujer: “Tu estupor será blanco”. La mujer es definida por un solo rasgo: su estupor. Se construye, además, una especie de oxímoron: “estupor blanco”. Si el asombro surge por sorpresa, porque hay un

elemento desconocido, es decir secreto y oscuro; en este caso, se hace transparente porque la mujer sabe a dónde tiene que regresar. El verso que sigue “Será la noche negra” se contrapone a la imagen de la mujer y también del sujeto lírico. Si estos son diáfanos y blancos, la noche es negra. El amor, el encuentro entre la mujer y el sujeto lírico –después se podrá hacer esta lectura– será un espacio de sosiego; sin embargo, los elementos que rodean ese espacio son negros.

El perro de la casa presenta una imagen cotidiana. Representa al guardián, aquel que resguarda el encuentro amoroso. Sin embargo, él “dejará caer su lengua blanda /para lamer tus llagas”. Es decir, consuela y cura a la amada. Ella viene del mundo, tumultuoso y caótico, y antes de empezar el encuentro amoroso, debe estar curada. Solo en ese momento, “será la Misma. Junco rosado, / Ola tibia”.

En estos dos últimos versos, se observa una tachadura sobre el discurso A del Renacimiento: la imagen de la mujer como rosa, símbolo de su sensualidad y juventud. A partir del *Cancionero* de Petrarca, se convirtió en tópico literario la noción de asociar la juventud de la mujer con una rosa. Se puede recordar, por ejemplo, el soneto XXIII de Garcilaso, “En tanto que de rosa y azucena/ se muestra el calor en vuestro gesto/ Y que vuestro mirar ardiente, honesto/Enciende el corazón y lo refrena...”⁴⁵. Se relacionaba la fragilidad de la belleza de la mujer con la rosa, que florece, pero se marchita rápidamente. Este tópico clásico que recibió el nombre de “*collige, virgo, rosas*”, retomando los versos de Ausonio, también fue reelaborado en el barroco histórico del siglo de Oro, en el famoso soneto gongorino “Mientras por competir con tu cabello”. En el Renacimiento, el símbolo de la rosa aparecía en los retratos poéticos de la mujer que se construían bajo el parámetro del *effictio* o retrato descendente. Eran retratos estáticos –por ende, presentaban a la mujer como un objeto– en que el poeta hacía una reconstrucción de la figura de la mujer describiendo, primero, sus cabellos, después su frente, sus pómulos, su boca, etc. La mujer, en consecuencia, aparecía como un objeto, y no como un sujeto. Usualmente, se utilizaba el término de rosa para referirse a su tez encendida o a sus labios.

⁴⁵ De la Vega, Garcilaso. *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. pg. 49.

Ahora bien, ¿de qué manera el verso de Escudero “Junco rosado” retoma el tópico renacentista y lo reescribe para presentar una imagen nueva de la mujer? En primer lugar, la rosa ya no se convierte en el centro semántico de esa imagen. Ya no tiene la función sustantiva, sino que se ha convertido en adjetivo. El junco indica su fortaleza: ya no es una rosa que se marchita o que es débil. El junco es capaz de crecer en ambientes hostiles, puede aguantar la fuerza del viento, y seguir de pie. La mujer es representada desde su fuerza, no desde su fragilidad. No obstante, el sujeto lírico especifica que se trata de “Junco rosado”. Mantiene su juventud, su belleza y sensualidad, pero ya no su fragilidad. En consecuencia, la mujer ya no está limitada solamente a su juventud. Se podría esquematizar la sustitución barroca de la siguiente manera: ~~rosa~~ > junco rosado. Por otra parte, en el momento en que Escudero la describe como “Ola tibia”, la mujer se transmuta en movimiento, suavidad y calidez: es sujeto.

Los últimos versos de esta estrofa “Y crecerá el pinar cuando te diga: Bienvenida seas” hacen referencia a la necesidad de construir un *locus amoenus*. Este tópico de origen latino cobra relevancia en el renacimiento español, basta recordar las *Églogas* de Garcilaso. En el barroco histórico novohispano, el desplazamiento del *locus amoenus* al espacio americano habría sido un elemento constituyente del discurso barroco. Así pues, Julio Ortega sostiene que Colón habría intensificado el tópico del *locus amoenus* inscribiéndolo dentro de otro tópico, el del lugar abundante, en el que las palabras no nombran, sino que re-nombran, hiperbolizan (Ortega 1990: 43). Ahora bien, en este sentido se podría decir que Escudero no continúa el desplazamiento del *locus amoenus* hacia el lugar abundante, sino que su desplazamiento del discurso trabaja directamente con el *locus amoenus* renacentista. Sin embargo, sí realiza una inversión del *locus amoenus* del discurso clásico. Si en éste era la propia naturaleza la que prestaba a los amados un espacio ideal; ahora es el sujeto lírico que ama el que lo construye, en una especie de invocación a la naturaleza: “Y crecerá el pinar cuando te diga: Bienvenida seas”. De esta manera, el amor se presenta como un principio activo, existe una voluntad para encontrar al otro, porque ya no es la naturaleza la que lo propicia. Por otra parte, estos versos recuerdan la voz del Esposo del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, en ese momento en que se dirige a la naturaleza, antes de su encuentro amoroso, para que no turbe el sueño de la esposa: “Por las amenas liras/ y

canto de sirenas os conjuro/ que cesen vuestras iras / y no toquéis al muro / porque la esposa duerma más seguro”.⁴⁶ El pinar que el sujeto lírico construye con su voz se presenta como equivalente al muro del *Cántico Espiritual*.

En la siguiente estrofa, el sujeto lírico describe el encuentro amoroso. Se opera, específicamente, una tachadura sobre el discurso A de la tradición bíblica, el capítulo del Éxodo en el que llueve maná del cielo. Después de haber dejado Egipto, los israelitas llegan al desierto de Sin. Al no tener nada para sustentarse, empiezan a murmurar contra Moisés, el profeta que les había anunciado la tierra prometida. Yahveh, entonces, le dice a Moisés: “Mira, yo haré llover sobre vosotros pan del cielo” (Éxodo 16: 4-5). Se puede ver cómo Escudero incorpora un fragmento de este discurso para presentar el encuentro amoroso como un encuentro sagrado: “Lloverá miel del cielo, /como en las Escrituras Olorosas”. Si bien el bíblico “maná” era descrito como el “pan de dios”, aparecía en forma de lluvia, después del rocío.⁴⁷ Se empieza a trazar la siguiente analogía: el hombre es la lluvia y la mujer es la escritura sagrada. Dicho de otro modo, el hombre realiza la acción milagrosa, paralela a la acción del Dios del Antiguo Testamento, y la mujer se convierte en testigo de ese milagro, en la escritura que da cuenta de la acción salvífica del hombre. Más adelante, el sujeto lírico confiesa: “Y te desnudaré como el fresno romántico / para luego ataviarte con la garúa de topacio”. Se sigue asociando a la mujer con la tierra que recibe el milagro. Durante la Edad Media, se consideró que la savia que se extraía del fresno, imagen con la que es comparada la mujer, era el sagrado alimento bíblico. Y el hombre, la atavía –ya desnuda, la vuelve a vestir– con “garúa de topacio”, es decir, con lluvia de oro. En este verso, se realiza una tachadura sobre el discurso A de la tradición grecolatina: el mito de Dánae. En este mito, para poseer a Dánae, Zeus se transforma en lluvia de oro. De nuevo, el hombre es representado por la imagen de la lluvia. La reconstrucción del mito que realiza Escudero parece tener otro referente más: el cuadro de Tiziano. En éste, Dánae aparece desnuda, sobre una cama desordenada, con un perro junto a su lecho: tal vez el perro con dientes saltimbanquis y lengua blanda.

⁴⁶ De la Cruz, San Juan. *Cántico Espiritual y Poesía Completa*. Barcelona: Crítica, 2002. pg. 36.

⁴⁷ En el Éxodo, se especifica que era líquido y el pueblo de Israel lo medía en litros. Aparece descrito de la siguiente manera: “blanco como la semilla de cilantro y dulce como las tortas con miel” (Éxodo 16).

El cuerpo de la mujer, su desnudez blanca, descrita como “vía láctea entre Dios y el Pecado”, se convierte en un “breviario inédito para las manos del silencio”. Su cuerpo es sagrado y profano a la vez, justamente, porque es descrito desde dos referencias estéticas: la referencia bíblica y la referencia grecolatina. Es sagrado en cuanto la mujer se entrega al hombre con la misma fe con la que el pueblo de Israel había confiado en que Yahveh era su único Dios. Sin embargo, es pecado porque implica una posesión, tal como Zeus había poseído a Dánae. Ahora bien, como si leyeran un texto en braille, las “manos del silencio” –las “manos diáfanos”– leen el cuerpo sin descubrir, inédito, como si éste fuera una oración sagrada. El cuerpo, por tanto, se presenta como algo que está escrito. Resulta conveniente señalar que esta noción de la mujer como escritura, como texto, presenta de nuevo a la mujer como un sujeto activo. La mujer habla, articula un lenguaje sagrado, y las manos del hombre escuchan.

En conclusión, en estos versos se presenta la conjunción de dos sistemas de representación distintos: el sistema bíblico y el sistema grecolatino. En tanto el signo barroco presenta un cuestionamiento de la tradición y de los discursos y por ello siempre metaforizará el orden discutido; esta ruptura con la tradición es justamente la que le permite combinar sistemas de representación distintos y seleccionar de estos solamente aquellos elementos que puede reciclar significativamente.

Se puede esquematizar la conjunción de estos sistemas de la siguiente manera:

Sistema bíblico	Sistema grecolatino
miel del cielo	garúa de topacio
Breviario inédito	cuerpo desnudo de la mujer
Dios	Pecado
el cuerpo de la mujer como escritura	

La asimilación creativa de estos dos sistemas permite entender cómo el encuentro amoroso tiene dos dimensiones: una dimensión material, que aparece representada

mediante fragmentos del sistema grecolatino, y otra sagrada, que es metaforizada a partir de los fragmentos del sistema bíblico. La imagen “miel del cielo”, al hacer referencia al relato del Éxodo, se presenta como un milagro. La sustitución de esa imagen por “garúa de topacio”, en cambio, presenta el encuentro como una posesión. Por otra parte, la imagen del cuerpo de la mujer solo aparece después de que se ha introducido el verso “garúa de topacio”. En este sentido, a través de la reincorporación de fragmentos del sistema bíblico, Escudero puede opacar la imagen del cuerpo desnudo, y presentarlo a través de la metáfora “breviario inédito”. El diálogo de estos dos sistemas, sin embargo, nos lleva a una misma imagen. El cuerpo de la mujer, como esa vía láctea entre Dios y el pecado, es un texto escrito que el sujeto lírico lee. En este sentido, se podría decir que la lectura representaría el descubrimiento del gozo amoroso.

En la última estrofa, ese descubrimiento se vuelve una certeza. Así pues, el poema vuelve a presentar la noción de que el amor es un acto de fe: “Creeré en ti”. El cuerpo, al estar asociado a lo sagrado, deja de ser solo una instancia material, para convertirse en luz: “Serás una luz clara en el barco /de papel de mi espíritu”. Se podría decir, entonces, que en los versos finales, el poema refuerza la noción de que el encuentro amoroso es un encuentro sagrado. Así pues, la luz es una imagen clara del espíritu. En ese sentido, también implicaría una tachadura del discurso A de la tradición bíblica, específicamente del inicio del evangelio según San Juan: “En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios... En ella estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres y la luz brilla en las tinieblas...” (San Juan 1: 1-5). Desde este desplazamiento del Evangelio de San Juan, si la mujer es palabra sagrada, puede ser percibida como luz.

En cuanto la entrega amorosa implica una entrega sagrada, el sujeto lírico ve en ella luz, una luz que guía el propio espíritu del sujeto que ama, que es solo un barco de papel. Esta imagen, de alguna manera, resulta sencilla, casi infantil. No obstante, parece que retoma y, por ende, tacha el inicio del Génesis: “La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas. Dijo Dios: “Haya luz”; y hubo luz” (Génesis 1: 2:3). El espíritu del hombre que ama es un barco de papel, que al igual que el Espíritu de Dios, se mueve sobre el agua; y la mujer es la palabra, la luz, que se impone sobre el caos.

Desde otra perspectiva, el poema ha construido una imagen determinada de la mujer. Como el sujeto lírico y su mirada anatópica no pueden consolidar un significado absoluto, la mujer se presenta como la proliferación de distintas imágenes: estupor blanco > junco rosado (tachadura del discurso A del renacimiento) > ola tibia > escritura olorosa (tachadura del discurso A del Éxodo) > vía láctea > breviario inédito > luz blanca (tachadura del significante A del Evangelio de San Juan y del inicio del Génesis).

Con estas traslaciones de significantes, se sacraliza el encuentro amoroso y la relación sexual. La relación de los cuerpos se convierte en una relación de los espíritus de los sujetos que aman. Se trata de una materialidad espiritualizada o de un espíritu materializado a través de la unión amorosa.⁴⁸ Tal vez por esto se presenta junto al concepto de eternidad. Así pues, el sujeto lírico expresa: “El tiempo será un aro sin fin. /Y tu muerte: una cereza de oro en tus labios”. El tiempo se vuelve algo eterno porque en el encuentro amoroso el tiempo no tiene límites.

El poema termina con la siguiente estrofa:

Estaré así mejor.
Con las manos diáfanas
para apagar la lámpara en la noche,
cuando Tú mueras.
Estaré así mejor.
Con la burbuja de tu muerte en mis párpados.

Se retoma las imágenes con las que se había iniciado el poema. Sin embargo, el sujeto lírico presenta un desplazamiento temporal y es mediante este desplazamiento que las imágenes adquieren un nuevo sentido.

⁴⁸ Los versos *Serás una luz clara en el barco/de papel de mi espíritu* recuerdan el conocido poema de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”. En él, el alma aparece representada como una llama (“nadar abe mi llama el agua fría”), es decir, como una luz. Sin embargo, es una luz que atraviesa el agua, el río Leteo, como un barco de papel. En el poema de Quevedo, la imagen de la llama puede vencer la ley del Leteo, el olvido, y con ello la muerte.

Inicio	Final
<i>Estoy así mejor. Con las manos diáfanas para encender la lámpara en la noche, cuando Tú vuelvas.</i>	<i>Estaré así mejor. Con las manos diáfanas para apagar la lámpara en la noche, cuando Tú mueras.</i>

¿Cuál es el lugar de enunciación del sujeto lírico del final del poema? Una vez consumada la relación amorosa, el sujeto lírico no se conforma con el sosiego del presente, sino que se proyecta hacia un futuro borroso. Las manos diáfanas, aquellas que expresaban la pureza del deseo y del amor, ya no pretenden encender la lámpara –porque ya no esperan– sino apagarla. ¿Ha sido el amor el que los lleva a la oscuridad? ¿A esa noche sin luz? ¿Qué oscuridad es ésta? Una posible interpretación se construiría a partir de la tachadura del discurso A del misticismo español, específicamente, el poema “Noche oscura” de San Juan de la Cruz. En él se dice: “¡Oh noche que guiaste! / ¡oh noche amable más que la alborada! / ¡oh noche que juntaste / Amado con amada, / amada en el Amado transformada” (De la Cruz 2002: 206). En la tradición mística, la noche es el espacio del amor. Es también el espacio de la muerte, puesto que solo en la muerte el alma se uniría completamente con el Esposo, Dios. Por este motivo, el significante de noche pudo adquirir connotaciones positivas.

En esta línea, se construye la imagen de la noche del poema de Escudero. La imagen de la noche, que en el principio era vista de manera negativa, se ha transformado como equivalencia de la transformación del sujeto lírico y la mujer amada. Antes del encuentro amoroso, la noche debía ser iluminada y era descrita como antítesis de la inocencia de la mujer (“Tu estupor será blanco/ será la noche negra”). Al final del poema, en contradicción con el inicio, la noche se presenta como el refugio de los amantes. Ahora bien, en cuanto esta imagen ha sido desplazada de su discurso originario, en el poema de Escudero no representa la unión del alma con Dios, sino que representa la unión del sujeto lírico y la amada. En esta unión, la amada se ha transformado en luz. Por eso el poeta apaga la

lámpara: ya no es necesario que esté prendida. La amada, con su muerte, la muerte simbólica que podría aludir al éxtasis amoroso, es luz, y esta luz ilumina al poeta: “Con la burbuja de tu muerte en mis párpados”. El poema termina, entonces, con el poeta que recibe la luz.

2.2.3. Contrapunto

“Contrapunto” es un poema que pertenece a aquella etapa que he definido como la etapa plenamente barroca de Gonzalo Escudero. Éste está incluido dentro del poemario *Materia del ángel* (1953). La estructura del poema está compuesta por diez cantos, cada uno compuesto por cuatro versos pareados endecasílabos. Dejando a un lado el verso libre como elemento esencial de la composición poética, el regreso a formas métricas tradicionales –al detallar una rima precisa– marcan un ritmo predeterminado que, sin desmerecer los aciertos rítmicos del verso libre, le dan al poema musicalidad y tonalidad.

“Contrapunto” designa voces contrapuestas y contraste entre dos cosas simultáneas. El poema “Contrapunto”, asimismo, presenta la fusión de términos contrarios, y por ello construye una dialéctica de imágenes. En este poema se puede ver cómo la unión de los elementos del signo barroco se lleva a cabo en el proceso mismo de la enunciación. A través de la tachadura de distintos discursos A, hay en el signo barroco de “Contrapunto” una suerte de tensión dialéctica, una fuerza creadora que busca fusionar los signos precedentes del mismo poema, en un deseo de dramatizar la propia gestación del signo.⁴⁹ Dicho de otro modo, el signo barroco de “Contrapunto” re-crea su propia gestación al señalar, ya sea de manera deceptiva, los residuos que lo componen. Estos residuos son ya no solo los residuos de la tradición, sino también los residuos de significantes y significados que el propio poema presenta.

⁴⁹ Retomando a Bolívar Echeverría, se puede decir que el tópico barroco del *theatrum mundi* se convierte en un procedimiento creativo y presenta una puesta en escena de imágenes: “el arte de ornamentación propia del barroco, es decir, el proceso de reverberación al que somete a las formas, acosándolas insistentemente desde todos los ángulos imaginables, tiene su propia intención: retrotraer el canon al momento dramático de su gestación; intención que se cumple cuando el *swinging* de las formas culmina en la invención de una *mise-en-scene* capaz de re-dramatizarlas” (Bolívar 1998: 45).

Según Oswaldo Encalada Vásquez, la clave del código poético de “Contrapunto” consiste en que éste trata de una conquista amorosa desarrollada como un drama que comienza con dos personajes –la ola y el pájaro– que luego se convierten en tres: la niña, el ángel y el vestiglo.⁵⁰ El primer personaje se transformará a lo largo del poema y así dará lugar a una continua metamorfosis, originando la proliferación de imágenes. Para trazar una vía de análisis, se partirá del hecho de que “la historia del amor es inseparable de la historia de la libertad de la mujer”.⁵¹ El eje dramático central, por tanto, será la pérdida de la inocencia y el descubrimiento de la sexualidad de una niña. Ella será el personaje central y el pájaro, el vestiglo, y el ángel solamente aparecerán para definir los rasgos que la niña va asumiendo en sus sucesivas transformaciones. Por otra parte, consideramos que existe un segundo personaje central –la muerte– que dará cuenta de ese proceso de metamorfosis. Desde esta lectura, el poema puede entenderse como la narración de un itinerario vital compuesto por tres etapas: la edad de la inocencia, la edad de la pasión, y la edad de la reflexión. De acuerdo a esto, podemos dividir el poema en tres: la primera parte está compuesta por los cantos I-III; la segunda, por los cantos IV-VI; y la última, por los cantos VII-X. Esta división es pertinente para el análisis en cuanto nos permite hacer una lectura lineal y progresiva del poema; es decir, nos permite ver cómo se va articulando la sustitución y la proliferación de imágenes.

Gonzalo Escudero, en “Autoexégesis”, señaló que el poemario de *Materia del Ángel*, en el que está incluido “Contrapunto”, fue escrito desde la “idéntica pasión del desasimiento de la palabra” (Escudero 2007: 119). En tal sentido, el poema no tendría un sistema referencial preciso. Los signos estarían, por una parte, desasidos de la realidad; y por otra, desasidos de sí mismos, rotos, en cuanto aprovecharían de manera absoluta la fractura entre significante y significado. Desde esta perspectiva, se podría decir que el signo barroco de “Contrapunto” no solo desplaza discursos previos, sino que, también, se desplaza a sí mismo. Este proceso de desplazamiento es el que se buscará mostrar en el

⁵⁰ Encalada Vásquez, Oswaldo, “Entre el Sinai y el Olimpo: la construcción poética de Escudero”, *Memorias del Octavo Encuentro de Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco V*, pp. 238-254. Cuenca, EC: Universidad de Cuenca, 2003.

⁵¹ Paz, Octavio. *La llama doble*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1993. pg. 79.

análisis. Ahora bien, aunque no haya un sistema referencial preciso, consideramos –en cuanto todo signo barroco se construye a partir de la tachadura de un sistema de representación previo– que se opera la tachadura sobre dos discursos A: la tradición latina de las *Metamorfosis* de Ovidio; y la tradición del barroco histórico del Siglo de Oro. Del texto de las *Metamorfosis*, Escudero toma la idea de que la unión amorosa produce una metamorfosis cuando ésta se presenta entre seres distintos; en el caso de “Contrapunto”, la metamorfosis se presentaría a partir de la unión entre la ola y el pájaro. De la tradición del barroco histórico del Siglo de Oro, Escudero aprovecha ciertos recursos retóricos sintácticos como el hipérbaton, la hipálage, además de trazar un trazado intertextual con el *Polifemo* gongorino.

Ahora bien, consideramos que existe una tachadura esencial que, tal vez, sobrepasa aquellas tachaduras de diversas tradiciones literarias. El gran discurso tachado es el concepto clásico de mujer. En el poema de Escudero, a diferencia de los discursos hegemónicos clásicos, se observa a una niña que descubre su cuerpo, tiene conciencia de éste, y gracias a este descubrimiento se convierte en dueña de su devenir. En este sentido, desplazaría el concepto clásico de mujer y le daría una nueva interpretación. Se podría decir, entonces, que esta idea de autodescubrimiento cuestiona el canon clásico de la imagen de la mujer. Durante el renacimiento, tanto por influencia del neoplatonismo como del cristianismo, la mujer como objeto que se ama solo podía ser contemplado. Por este motivo, la relación sexual como materialización del amor usualmente desembocaba en tragedia. Se puede recordar, por ejemplo, a Calixto y Melibea de *La Celestina*, o el mito de Tristán e Isolda, después reelaborado por Shakespeare en *Romeo y Julieta*. En conclusión, se podría decir que la mujer no era vista como un sujeto activo de su sexualidad y de su cuerpo. Éste existe, como se ha dicho, para que el sujeto lo contemple. De esta manera, se cosifica a la mujer.

2.2.4. La edad de la inocencia

El primer canto comienza con un lamento:

Ah cómo y cuándo en el acaso puro
se juntaron el pájaro y la ola.

Ola de pluma, el pájaro maduro,
y pájaro de espuma, la ola sola.

Rota su voz, quedó el arpegio oscuro
en el registro de la caracola.

De mar como el cielo, contrapunto,
ola trizada y pájaro difunto.

La unión entre el pájaro y la ola se debe al azar: “Ah cómo y cuándo en el acaso puro / se juntaron el pájaro y la ola”. No consiste en una casualidad simple, sino que el lamento del poema induce a pensar que su unión encierra cierta fatalidad. El poema, en consecuencia, se presentará para el poeta como una tragedia. La edad de la inocencia, también llamada edad de oro, fue un tema común durante el modernismo y continuó siendo un tema privilegiado de las vanguardias hispanoamericanas. Sin embargo, ya en barroco histórico del Siglo de Oro, esta nostalgia por un estado de cosas anterior fue formulada a través del tópico *beatus ille*. De hecho, este es el tema central de *Las soledades* de Góngora. La infancia –como ese estado anterior que se ha perdido– era vista como un paraíso, una edad de inocencia, armonía y equilibrio. Por esta razón, el poema comienza con un lamento: el lamento del poeta que debe hablar de la pérdida de la inocencia, de la tragedia “pura”.

La palabra “acaso” remite a otra palabra cuya semejanza fonética es evidente: “ocaso”. El encuentro entre el pájaro y la ola nos sitúa en ese preciso momento en el que el sol se esconde en el horizonte. Lo interesante es que se opera una sustitución sobre un significante que no existe como presencia en el texto. El signo barroco de “ocaso” encubriría el signo de “acaso”. La escritura barroca, entonces, tendría como uno de sus soportes textuales “la función de encubrimiento, la omisión, o más bien la utilización de núcleos de significación tácitos, “indeseables” pero necesarios, y hacia los que convergen las flechas de los *indicadores*”. (Sarduy 1980: 180). Solo a partir de ciertos indicadores, en

este caso un indicador fonético, se puede llegar al signo de “ocaso”. Este recurso garantiza la opacidad semántica del signo barroco en “Contrapunto”.

La siguiente estrofa resume el resultado de la unión: “Ola de pluma, el pájaro maduro, / y pájaro de espuma, la ola sola”. La figura retórica que se construye es la hipálage. Así pues, el adjetivo “pluma” debería referirse al sustantivo “pájaro”; y el sintagma adjetival “de espuma” debería referirse a “ola”. El uso de la hipálage, procedimiento retórico característico del barroco histórico, en todo caso, permite presentar cómo la unión amorosa implica una transformación de los dos elementos que se unen, tal como sucede en las *Metamorfosis*: el pájaro tiene cualidades de la ola y la ola tiene cualidades del pájaro. Si en anteriores poemas se había visto el transcurso de la unión amorosa, aquí el encuentro entre el pájaro y la ola es inmediato y por ello su transformación es también inmediata. Ahora bien, esta transformación no es equilibrada –el barroco nunca lo será– puesto que la niña, representada en la imagen de la ola, queda sola; mientras que el pájaro es descrito como maduro. ¿Por qué la soledad de la niña se opone a la madurez del pájaro?

La siguiente estrofa resume el resultado de la unión y cómo la transformación de la ola y el pájaro debe implicar su muerte: “Rota su voz, quedó el arpegio oscuro /en el registro de la caracola”. La voz se rompe y solo queda el “arpegio oscuro”. Este sintagma se contrapone al sintagma “acaso puro”. Si este último puede adquirir las connotaciones de quietud y silencio; “arpegio oscuro”, en cambio, indica música y movimiento, pero también asume el carácter trágico de la historia que se va a contar.

Es así que esa voz que se rompe, la de la ola y la del pájaro, queda guardada en la caracola, que se convierte en un recipiente de la memoria. Es el poeta, entonces, el que debe contar su historia como un testigo de la fatalidad. La memoria que se guarda, por otra parte, es la muerte de la niña. En este sentido, la imagen “arpegio oscuro” viene a ser una imagen de la muerte entendida como transformación.

En la última estrofa del primer canto se resume el primer encuentro entre la niña y el niño: “De mar como el cielo, contrapunto, /ola trizada y pájaro difunto”. Se establece la analogía que se había planteado al inicio: ola-mar; cielo-pájaro. Además, se presenta el resultado del primer encuentro: la niña ha quedado trizada, pero el pájaro ha muerto. Es

decir, la niña se encuentra resquebrajada y representaría al sujeto escindido, pero el pájaro es el no ser. Su disolución ha sido total. En él, por tanto, y como se verá en el transcurso del poema, la transformación –la muerte– será efímera y, por ello, su proliferación como imagen será reducida.

El segundo canto se centra específicamente en la imagen de la niña:

Orilla de eco y litoral de aroma,
pájaro y ola en el azar de deshechos.

Pero la niña al vendaval asoma
de nuez y aurora, sus frugales pechos.

Ya la atavían, brasa de paloma,
delfines con oceánicos helechos.

Y se desnuda en cántico y en cobre,
pájaro y ola de la mar salobre.

La primera estrofa empieza con un hipérbaton –“Orilla de eco y litoral de aroma”– estructura sintáctica característica del barroco histórico del Siglo de Oro, puesto que el orden lógico debería ser “eco de orilla” y “aroma de litoral”. Se encuentra la imagen del pájaro y la ola como “azar de deshechos”. El signo azar, en este caso, se construye como una dialogía, puesto que guarda un doble sentido. Por una parte, remite a la noción de casualidad, ya expuesta en “acaso puro”, pero también intensifica la imagen que lo precede: eco de orilla y aroma de litoral. Etimológicamente, azar viene del árabe *zahr* que significa “flor”⁵². Por tanto, presenta la imagen de flor de desechos en los que han quedado el pájaro y la ola. En el transcurso del poema, la imagen de la niña, por el procedimiento de la sustitución, será representada como flor: “de nardo”, “rosa mineral”.

En la segunda estrofa, aparece, por primera vez, el significante de la niña: “Pero la niña al vendaval asoma/de nuez y aurora, sus frugales pechos”. La conjunción adversativa “pero” permite comprender que la niña ya ha aparecido antes en el poema y por tanto funciona para ampliar su caracterización. La niña es el resultado de una proliferación de

⁵² Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Gredos, 1994.

imágenes previas: ola > ola de pluma > ola sola > ola trizada > niña. La proliferación, por tanto, presenta una cadena de imágenes que se presentan como un proyecto significativo inconcluso aunque, paradójicamente, haya una acumulación de imágenes. Exceso y carencia. Irradiación de imágenes para que el Significado A –el de la niña– se intensifique de tal modo hasta convertirse en ‘**Sdo.a₁**’, un significado que, de nuevo, queda oscurecido.

Los versos que siguen recrean el nacimiento de la niña: si la ola se encuentra trizada, de estas fisuras, nace la niña. Su nacimiento se presenta como el nacimiento de Venus, operando una tachadura del clásico mito narrado en *Las metamorfosis* de Ovidio: “Pero la niña al vendaval asoma /de nuez y aurora, sus frugales pechos”. De nuevo, un hipérbaton rompe la estructura sintáctica tradicional, puesto que el orden lógico debería ser “Pero la niña asoma sus frugales pechos de nuez y aurora al vendaval”. La niña remite a Venus, diosa del amor, la belleza y la fertilidad, puesto que surge de la espuma del mar: “al vendaval asoma”. Su imagen se asemeja a ciertas representaciones pictóricas de Venus como la de Boticelli o la de Cabanel: desnuda surge de una ola. El discurso A tachado, así, sería el mito del nacimiento de Venus, narrado en las *Metamorfosis*.

En la imagen “de nuez y aurora, sus frugales pechos” se construye dos figuras retóricas: la sinestesia y la antítesis. Sus pechos son de nuez (indica forma y sabor) y aurora (indica la luz sonrosada que precede a la salida del sol). La antítesis, por otra parte, se construye mediante las dos estructuras adjetivas que operan en la imagen: pechos de nuez y aurora/ frugales pechos. Si nuez y aurora son la imagen tangible de la niña como sujeto de deseo, pues señalan sus atributos eróticos, al mismo tiempo, esa sensualidad es frugal. La antítesis, por tanto, viene a señalar que la niña no es consciente de su próxima transformación en mujer. Sus atributos eróticos son contenidos: por un lado, desborda vitalidad, es nuez y aurora, por otro, no es consciente de esto. De esta manera, se opera una tachadura del significante de sensualidad que es sustituido por nuez y aurora; y sobre el de virginidad que es sustituido por frugales pechos.

Como elemento que pertenece al mar, la niña, ahora descrita como “brasa de paloma”, es vestida por delfines con oceánicos helechos. La sustitución de niña como “brasa de paloma” indica su piel. Es necesario recordar que en la *Fábula de Polifemo* y

Galatea, Góngora describe la piel de Galatea como “blanca pluma”.⁵³ En este caso, Escudero parece haber unido el epíteto gongorino en un solo término: paloma. Se opera, entonces, una tachadura sobre el discurso A de la tradición del barroco gongorino. Sin embargo, el significante B genera un nuevo **Sgdo a₁**: es una paloma incandescente. Es brasa en cuanto será encendida: ese será el efecto de su sensualidad, en este momento, todavía apagada. Por ello, es “de paloma”, lo cual indica su estado de blancura y pureza.

La desnudez de la niña, no obstante, ya es presentida como un peligro, de ahí que los seres marinos, como custodios de su pureza, la envuelvan en “oceánicos helechos”. Sin embargo, esta imagen de la niña envuelta en verde adquiere la connotación de muerte. El color verde de los helechos, algas marinas, implica la negación de la vida, puesto que cubren su sensualidad, el elemento vital que empieza a predominar en ella. Sin embargo, algo en ella ha despertado: “Y se desnuda en cántico y en cobre, /pájaro y ola de la mar salobre”.

La niña se desnuda por voluntad propia. No es el hombre el que la descubre, sino que ella empieza a ejercer su sensualidad como un acto libre. De ahí que se encuentre consigo misma: su musicalidad (cántico) y su tonalidad (cobre). El sustantivo “cobre” no parece designar el color de la niña –antes se la ha descrito como “brasa de paloma”– sino que más bien es una metáfora: la niña, cuya voz antes se ha roto, ahora es cántico y conjunto de instrumentos metálicos de viento. Ella habla con su cuerpo. Su cuerpo aparece entonces asociado al viento. Por esta razón, ella ha aparecido con un vendaval. Si el viento es un elemento del aire, y en cuanto se han mezclado los atributos del pájaro y la ola, es eso lo que ella encuentra con su cuerpo desnudo: pájaro y ola de la mar salobre. De esta manera, se ve una nueva proliferación de imágenes: niña > viento > pechos de nuez y aurora / frugales pechos > desnudez > cántico y cobre.

En esta parte, la proliferación de imágenes demuestra cómo se va armando el concepto de mujer a partir de significados parciales, de **Sgdos a₁**. El procedimiento que permite hilvanar estas imágenes, aunque su trayecto sea deceptivo, es la metalepsis – especie de metonimia que permite considerar el antecedente por el consiguiente o al

⁵³ Alonso, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Editorial Gredos, 1993. pg. 315-392.

contrario– y la sinécdoque. De esta manera se puede relacionar el significado de “pechos” con desnudez; pero, sobre todo, asociar niña y viento, en primer lugar, y en segundo lugar, niña y cántico y cobre. Dicho de otro modo, se tiene la imagen de la niña que se asoma al vendaval. Esta imagen, como toda imagen barroca, se fractura. De ella se toma un fragmento, “el viento”, que tiene el valor de la totalidad, por ello, también el de niña. La niña, por tanto, es viento. Ahora bien, la niña se desnuda en cántico y cobre. “Cántico” y “cobre” se presentan como resultado de la desnudez de la niña. Esta es la metalepsis que se ejerce en la construcción de la imagen. Si la niña es viento, “cántico” y “cobre” son imágenes de ese viento. En conclusión, la proliferación de imágenes se podría reducir a niña > viento > cántico y cobre. La niña, por tanto, es música. Por otro lado, el término canto remite a una imagen anterior “arpegio oscuro”. De esta manera, se vuelve a introducir la imagen de la muerte.

El primer verso del tercer canto se centra en la transmutación del pájaro:

A soledades juntas advinieron
el ángel y el vestiglo descendidos.

A la niña de nardo se ciñeron
las algas de sus ecos balbucidos.

Sus plumajes de niebla se rompieron
con celajes de pluma confundidos.

Cítara de perfume en el lamento,
quedó la niña sola con el viento.

El pájaro ahora es ángel y vestiglo: “A soledades juntas advinieron /el ángel y el vestiglo descendidos”. Según Oswaldo Encalada Vásquez, el ángel representa la esencia ideal, inmaterial y celeste del ser humano; mientras que el vestiglo representa la parte material, carnal e instintiva (Encalada Vásquez: 2003: 238-254). En todo caso, resulta conveniente resaltar el uso del participio “descendidos”. ¿De dónde descienden ángel y vestiglo? Del concepto de pájaro como “ser que vuela” derivan ambas criaturas fantásticas, ya que aparecen asociadas al cielo. Su descenso deja entrever la existencia de dos esferas: el cielo y la tierra. Ángel y vestiglo ahora están en la tierra, desterrados del paraíso, y se

unen en una misma soledad. Es decir, son uno solo. Estos versos nos recuerdan el inicio del *Paraíso Perdido* de John Milton. En él, conmueve la imagen del ángel caído, que sigue siendo ángel –se dice que era el ángel más bello– a pesar de haber cometido el pecado de la rebelión. Es ahí, en la desolación del infierno, que Satanás decide vengarse de Dios, y buscar su camino de nuevo hacia el paraíso. Es decir, es en ese momento inmediato a la expulsión del paraíso, en que Satán es ángel y vestiglo, criatura divina y monstruo al mismo tiempo. Sin embargo, Escudero reescribe el mito cristiano, puesto que no busca el pecado, sino la liberación de la niña.

En la segunda estrofa, el poema dice: “A la niña de nardo se ciñeron / las algas de sus ecos balbucidos”. En este momento, la niña ya no es presentada como un sujeto activo –recordemos que antes se había desnudado por voluntad propia– sino que ahora es objeto pasivo. Las algas del ángel-vestiglo se ciñen a ella representada ahora como “de nardo” o flor blanca. Es importante señalar que es la voz del ángel-vestiglo que se ciñe a ella: *las algas de sus ecos balbucidos*. El ángel y el vestiglo no articulan un lenguaje definido: solo ecos, solo balbuceos. Así se presenta la noción de que el lenguaje que ellos hablan es un lenguaje que la niña desconoce. Con esto, se podría dar cuenta de que el lenguaje de la niña es el lenguaje de Eros –dios del Amor y principio activo de la vida– mientras que el del ángel-vestiglo es el lenguaje de Tánatos –dios de la Muerte. Por este motivo, de la unión de estos se presentaría el erotismo del poema como “dador de vida y de muerte” (Octavio 1997: 17). La inocencia de la niña, representada como “flor blanca”, se fundamenta en su desconocimiento del lenguaje de Tánatos, del ángel-vestiglo.

Se opera una nueva sustitución de significantes que construyen **Sgdos a₁**: niña > brasa de paloma > flor blanca. De esta proliferación, se podría decir que se trata de la imagen de la niña-virgen que no descubre plenamente su sexualidad. La construcción de significados parciales es contradictoria: la niña es brasa de paloma, es decir, inocencia y sensualidad, principio activo; y después, en la imagen “de nardo” pasa a significar inocencia y pureza, objeto pasivo. Esta contradicción permitiría entrever que el contrapunto, la tensión, surgiría de la misma niña.

La estrofa que sigue define la unión de la niña con el ángel-vestiglo: “Sus plumajes de niebla se rompieron/con celajes de pluma confundidos”. La niña aparece representada en

la imagen “plumajes de niebla” y el ángel-vestiglo en la imagen “celajes de pluma”. La sustitución de niña por “plumajes de niebla” es coherente si se toma en cuenta que la niña había adoptado los atributos del pájaro y por ello su plumaje. La niebla, por otra parte, es un componente del agua, de la ola que la niña había sido al principio del poema. Sin embargo, ahora la ola ya no es agua transparente, sino niebla. La niebla puede entenderse como protección: la niña está rodeada de ella, el agua la protege de la vista del ángel-vestiglo. Sin embargo, la niebla se rompe por los celajes de pluma del niño. Se hace referencia al origen del pájaro –celaje– y sus atributos como ángel y vestiglo –pluma–. Los dos, pájaro y niña, se funden en uno solo: de ahí la confusión.

La última estrofa de este canto señala la soledad en la que queda la niña después del encuentro con el ángel-vestiglo: “Cítara de perfume en el lamento, /quedó la niña sola con el viento”. Se construye una sinestesia: “cítara de perfume”. Su lamento es tanto musicalidad –cítara– como olor –perfume–. Con esta caracterización el lamento no se presenta como una tragedia insondable, sino como un punto de giro, como el indicio de una nueva transformación. Por tanto, la imagen de “cítara” se asocia con la muerte en tanto la muerte es esa transformación. Por esta misma razón, se dice que la niña “queda sola con el viento”. Ya antes se ha señalado cómo existe una correspondencia entre niña, música y viento. Con este verso final, por tanto, se señala que la niña queda sola pero con el viento, es decir, con ella misma. Por tanto, la niña se enfrenta a la posibilidad de reconstruirse a sí misma.

2.2.5. Edad de la pasión

Después del encuentro con el ángel-vestiglo, la niña se convierte en sirena:

La sirena de sal y hielo arcano
está posada en flor de sus amares.

Que no la lleve el soplo del vilano
hasta la altura de sus hontanares.

Que no quiebre la espiga de su mano
la gárgola borracha de los mares.

Enmudecida el arpa del sollozo,
quedó la niña sola con el gozo.

Así pues, el conocimiento de su cuerpo y de su sexualidad, la han transformado en: “La sirena de sal y hielo arcano / está posada en flor de sus amares”. La sirena, ser mitológico, tiene el busto de mujer y el cuerpo de ave. Los relatos grecolatinos la identifican como un ser que extraviaba a los navegantes con la dulzura de su canto. El significante de sirena, hasta este momento, resume el trayecto de construcción del signo barroco de la niña.

De nuevo, a partir de la metalepsis y desplazamientos metonímicos y sinecdóticos, la sustitución sería la siguiente: niña > plumaje de niebla > cítara > sirena. De la imagen “plumaje de niebla” se toma la cualidad de “ave” y de la imagen de “cítara”, la de canto. De esta manera, se presenta la evolución de la niña hacia sirena. Ahora bien, resulta interesante, en todo caso, que con esta metamorfosis quede precisado de manera tangible cómo su vivencia sexual viene del pájaro, del ángel y el vestiglo. Por eso su cuerpo es el de un ave. Después del gozo, se encuentra inmóvil, petrificada, como el hielo: la sirena es de sal y hielo arcano. Por otra parte, en el verso “posada en flor de sus amares” se retoma la imagen de la niña como flor. Sin embargo, ya no es la flor de la edad de la inocencia. Ahora es la flor de sus amares: la paloma encendida.

Las estrofas que siguen se presentan como el deseo del poeta: “Que no la lleve el soplo del vilano / hasta la altura de sus hontanares. / Que no quiebre la espiga de su mano / la gárgola borracha de los mares”. A partir del desplazamiento de su mirada, que antes ha sido testigo de la unión entre ola y pájaro, entre niña y ángel-vestiglo, la mirada del poeta ahora se encuentra rota, fragmentada. Esta ruptura se representa, en el texto, mediante la omisión de un verbo principal. Así pues, nos enfrentamos a oraciones también desintegradas. El verbo que podría antecederlas sería “Espero que...” El poeta desea, en consecuencia, que la niña no sea llevada por el soplo del vilano.

Antes ya se ha visto que la niña aparece asociada al viento, por tanto, ¿puede ser cierto este soplo del vilano?, o en realidad, ¿es la niña la que desea ascender hacia el aire del pájaro, que es ella también, para liberarse de sí misma? Si vilano es sinónimo de ave, y

la niña ya se ha transformado ella también en ave –además de que ha sido comparada con una paloma– podría indicar que ella es el vilano. La segunda estrofa, por otra parte, presenta el deseo del poeta de que “la gárgola borracha de los mares” no quiebre la “espiga de su mano”. Esta gárgola borracha de los mares, ¿es la niña o el ángel-vestiglo? Si la niña ha sido ola y mar, ¿no puede ser también la niña que ahora está llena –borracha– de sí misma? Esta ambivalencia permite observar que la nostalgia por un paraíso perdido, por la inocencia, es el deseo del poeta, no de la niña. Después de todo, ella se encuentra en “la flor de sus amares”.

Desde esta perspectiva, el significante de la niña ahora presenta las siguientes transformaciones: niña > vilano > gárgola borracha. La niña ha dejado que Tánatos la transforme. Ahora, en ella, conviven dos principios y dos lenguajes: Eros y Tánatos. La espiga de su mano podría indicar su estado de fragilidad. Ahora bien, el término espiga, según María Moliner, en el léxico marítimo significa “una de las velas de la galera”. De esta manera, se introduce de manera opaca una imagen que después se desarrollará en el poema.

La última estrofa nos devuelve al estatismo en el que ha quedado la niña: “Enmudecida el arpa del sollozo / quedó la niña sola con el gozo”. El arpa del sollozo, antes la niña ha sido asociada a “cántico” y “cítara”, ahora es silencio: se encuentra enmudecida. En este silencio, pareciera como si la niña se mirase a sí misma. Ya no es la gárgola borracha de los mares, sino que la niña, ahora en su paso a convertirse en mujer, está quieta e inmóvil –sola– porque ha adquirido el conocimiento del gozo. De ahí que de este silencio deba salir una música nueva o ¿no es el silencio ya una forma de música?

El quinto canto, a manera de contrapunto, genera imágenes de ese gozo:

Ah niña, nao virgen, estibada
con el gozo del ángel y su bruma.

Mitad calandria en música imantada,
pájaro en vilo tu babor de pluma.

Ola de noche y miel, acompasada,
tu otra mitad en estribor de espuma.

La proa anclada en médano cenceño,
quedó la niña sola con el sueño.

Al gozo de la niña, sin embargo, se contraponen el lamento del poeta. Éste se lamenta de que la niña se haya convertido en mujer: “Ah niña, nao virgen, estibada /con el gozo del ángel y su bruma”. Se utiliza la metáfora de la mujer como barco –nao virgen– para señalar que ya no es una niña, sino una mujer: “estibada con el gozo del ángel y su bruma”. La metáfora deviene en contradicción. En versos anteriores se presentó que la imagen de la niña, después de su encuentro con el pájaro, era “plumaje de niebla”. En este verso, el término de niebla se intensifica en el de bruma. Y esta bruma viene del gozo del ángel. Se presenta, por tanto, la noción de que la niebla es un conocimiento velado. Dicho de otro modo, la sombra que se forma sobre el mar, sea en forma de niebla o bruma, representa el conocimiento sexual. Y este conocimiento no es solo el del vestiglo, sino que es, sobre todo, el conocimiento de la niña. De esta manera, se opera una nueva sustitución de significantes que construyen **Sgdos a₁** en relación con la niña y su descubrimiento de la sexualidad: plumajes de niebla > celajes de pluma > nao virgen > nao estibada de bruma. Las imágenes de “plumajes de niebla” y “celajes de pluma”, como ya se ha comentado, condensaban el encuentro amoroso del niño y la niña. De esta confusión de imágenes, pasando por la soledad de la niña en su gozo, surge la bruma: la mujer estibada. El término con el que el poeta llama a la niña –nao virgen– es una contradicción, y expresa el lamento del poeta ante la pérdida de la inocencia de la niña, ahora ya convertida en mujer.

En este canto, el poema sigue construyendo la imagen de la mujer como barco y se la asocia a babor, estribor, y proa. La sustitución de significantes es la siguiente: niña > nao virgen > babor de pluma > estribor de espuma > proa anclada. La sinécdoque permite trazar una red de correspondencias entre significantes de distintos campos semánticos –el del pájaro, el de la ola, y el que deviene de la metáfora mujer-barco– que van tejiendo la imagen parcial de la mujer.

Si bien se puede sostener que el barroco sería el objeto (a) en cuanto implica un deseo de aprehender a A y A es el Gran Otro de la tradición, en el poema, las imágenes, sus significantes tachados y sus **Sgdos₁**, también empiezan a funcionar como desechos que se

insertan en nuevos entramados de reciclaje estético. Así pues, de la traslación del significante de mujer > “pájaro, paloma, sirena” se toma el atributo “pluma” para construir la imagen de “babor de pluma”; del significante mujer > “ola” se toma el atributo “espuma” para la imagen de “estribor de espuma”; y del significante niña > “sola con el gozo” se toma los atributos de la quietud y el silencio para la imagen de “proa anclada”.

Por otra parte, surge el concepto de la mujer rota, dividida. Su primera mitad es calandria y su otra mitad es –sigue siendo– ola. La imagen de la mujer como ave adquiere un nuevo **Sgdo a₁**. En un principio, sus características como pájaro venían de 1) su encuentro con el pájaro; 2) de cómo ese encuentro y la intuición de su sensualidad le dieron nuevas cualidades; 3) de transformación en sirena; 4) del momento en que asumió su dualidad, la presencia en su vida de Eros y Tánatos; y 5) del descubrimiento de su verdadera identidad, expresada en la imagen de calandria. De esta manera, la construcción de **Sgdos a₁** se presenta como la siguiente proliferación de significantes: niña > 1) ola de pluma > 2) brasa de paloma > 3) sirena > 4) vilano > 5) calandria. Finalmente, con el significante de calandria, se puede ver cómo la niña encuentra que su voz, su identidad, es el de la calandria: una alondra de canto fuerte y armonioso. Y ésta, a través de una inmediata sustitución, es pájaro en vilo. Está a punto de volar.

Esta proliferación, que podemos constatar en “Contrapunto”, es característica de la retórica barroca y conlleva, como se puede ver en el poema, a una acumulación excesiva de la materia verbal. Irlema Chiampi, al analizar la proliferación en *Paradiso*, sostiene que en la proliferación el punto de referencia se multiplica y se borra por el movimiento exacerbado del alejamiento del foco generador. En consecuencia, la proliferación, presentada como una acumulación de signos, nos alejaría de la centralidad de un punto de referencia o de un centro desde donde irradiarían los significados (Chiampi 2000: 184).

Volviendo al análisis del poema, se puede ver cómo la otra mitad de la niña es ola. En este caso, la proliferación de significantes ha sido la siguiente: niña > ola > ola de pluma > ola sola > ola trizada > ola en el azar de desechos > pájaro y ola de la mar salobre > ola de noche y miel. No se ha producido una sustitución, en estricto sentido, sino que, más bien, se enfatiza que la mujer siempre estará relacionada con el mar y se revela cómo el

personaje ha pasado por sucesivas transformaciones, pero nunca ha perdido su cualidad esencial

En este caso, al mismo tiempo en que se presenta la mujer que surge de la niña, se empieza a ver cómo la mujer empieza a re-construirse como música y esto, como ya se ha precisado, implica el descubrimiento de su propia voz:

Mitad calandria en música imantada,
pájaro en vilo tu babor de pluma.

Ola de noche y miel, acompasada,
tu otra mitad en estribor de espuma.

La proa anclada en médano cenceño,
quedó la niña sola con el sueño.

En cuanto viene solo de ella, la música imantada –esa música que atrae– es descrita como “ola de noche y miel, acompasada”. De la niña como “cántico y cobre”, surge “la calandria en música imantada”. De la niña como “cítara” y “arpa enmudecida del sollozo”, surge “la noche y miel acompasada”. Consideramos que la imagen de la noche ya ha aparecido antes, pero de manera encubierta. La imagen de la noche nos remite al discurso A de la tradición mística. En esta tradición, la noche simbolizaba la muerte y, como se señaló al inicio del análisis de “Contrapunto”, la muerte es el otro personaje central del poema. Su construcción como **Sgdo a₁** se analizará posteriormente.

El canto cierra con la siguiente imagen: “La proa anclada en médano cenceño, / quedó la niña sola con el sueño”. La mujer-proa ha llegado a la orilla. Pareciera aludir a la mujer que descansa en la arena. La niña duerme y es en este sueño donde se cumple la transformación. La niña despertará siendo mujer, y su existencia como niña solamente existirá como recuerdo.

En el sexto canto, aparece la imagen de la mujer en relación con el sosiego, posterior al éxtasis amoroso:

Ya colina de almendra en el reposo,
ya guitarra de olor en el olvido.

Que ya se hiela en su aire temeroso

la clepsidra de tiempo consumido.

Y se rindió al vestiglo vaporoso
su tallo de ola y pájaro aterido.

Ah muerte, capitana de cantares,
desnuda entró la niña en tus lagares.

El reposo aparece como equivalente al olvido. En este caso, el término olvido, paradójicamente, se asocia al conocimiento cuyo significante ya ha aparecido antes: “bruma”. La imagen de la niña como “guitarra de olor en el olvido” es una imagen parcial de la niña consecuente con significantes que le preceden en el poema. Así pues, la construcción del **Sgdo a₁** de la niña como música –tomando solamente la figura de la metonimia que permite la comparación de la niña con instrumentos musicales– ha permitido la proliferación de las siguientes imágenes: niña > cántico y cobre > cítara de perfume > arpa del sollozo > guitarra del olvido. Existe, además, otras imágenes que construyen este **Sgdo a₁** de la niña como música: su comparación con distintas aves y el uso de adjetivos que tienen alusiones a la música. De tal manera, la sustitución y proliferación de imágenes sería la siguiente: niña > brasa de paloma > calandria > música imantada > ola de noche y miel acompañada.

En este canto, por otro lado, aparece el **Sgdo a₁** del tiempo: “Que ya se hiela en su aire temeroso /la clepsidra de tiempo consumido”. Se utiliza un hipérbaton, puesto que el orden lógico del verso debería ser “la clepsidra que ya se hiela en su aire temeroso de tiempo consumido”.⁵⁴ La mujer, en tanto su esencia es el “ser ola”, en este momento de sosiego es sustituida por el significante “la clepsidra de tiempo consumido”. Ha consumido el tiempo de la inocencia y de la pasión, y por eso ahora el tiempo que habita es *otro*. Ya no es el de la ola, que indicaba agua en movimiento, sino que es agua quieta. Si la clepsidra, el reloj de agua, se hiela, quiere decir que el tiempo se suspende, deja de ser sucesión. De ahí la quietud de la figura de la mujer como “colina de almendra en el reposo”. Esta imagen, además, se presentaría como sustitución y ampliación de una imagen precedente: la niña

⁵⁴ El sintagma “de tiempo consumido” puede entenderse también como un complemento del nombre: “la clepsidra de tiempo consumido que ya se hiela en su aire temeroso”.

que asomaba al vendaval sus frugales pechos de nuez y ahora. La metáfora que permite esta sustitución es que nuez y almendra son frutos de árboles. En consecuencia, en el tránsito de niña a mujer después del gozo erótico, se ha producido la siguiente traslación de significantes: frugales pechos de nuez y aurora > colina de almendra.

La tercera estrofa resume cómo aquella ola y pájaro aterido que en algún momento fue la niña se rindió al vestiglo. Se construye un hipérbaton: “Y se rindió al vestiglo vaporoso su tallo de ola y pájaro aterido”. El orden lógico de este verso se podría leer como “Y se rindió su tallo de ola y pájaro aterido al vestiglo vaporoso”. La imagen “tallo de ola y pájaro aterido” ofrece una doble lectura. Por un lado, podría entenderse como una sustitución de los distintos significantes de niña > ola; o niña>pájaro. Sin embargo, la opacidad del hipérbaton puede permitir una doble interpretación: una lectura del posible cifraje. En esta segunda lectura, el vestiglo también se ha transformado: su tallo es de ola. Su esencia, que se deriva de su condición como “ser que vuela”, hora se encuentra aterida, porque la mujer –que es hielo– le ha otorgado también sus atributos. Para el análisis del poema, se ha partido de la noción de que el pájaro no es un personaje central; no obstante, en él también se ha operado la siguiente sustitución de significantes: pájaro > pájaro maduro > pájaro de espuma > pájaro difunto. Después de su disolución, expresada en la imagen de “pájaro difunto” vuelve a surgir como ángel y vestiglo. Posteriormente, su construcción como significante es borrosa.

Los últimos versos introducen el tema de la muerte como correlato al éxtasis amoroso: “Ah muerte, capitana de cantares, / desnuda entró la niña en tus lagares”. La muerte se presenta, entonces, como aquella que permite el canto de esta fábula. Es la muerte la que ha transformado a la niña en mujer y es un espacio que ésta empieza a habitar. No ha sido, entonces, el vestiglo o el ángel los que han transformado a la niña, sino la muerte.

2.2.6. Edad de la reflexión

El séptimo canto presenta cómo la niña entra en el espacio de la muerte:

La niña entró en tu cántico desnuda,
nácar en su destello de inocencia.

Aderezada como torre aguda
la arquitectura de su transparencia.

Desde entonces la perla se demuda
y empalidece toda refulgencia.

Abrevada la luz de su corola,
quedó la niña con su sombra, sola.

La imagen de la niña aparece unida a la imagen de la muerte. La muerte, como noción que atraviesa el desarrollo de todo el poema, aparecía ya en el primer canto: “Rota su voz, quedó el arpegio oscuro”. La construcción de la muerte como **Sgdo a₁** se puede exponer como una sustitución y proliferación de los siguientes significantes: 1) rota su voz > 2) arpegio oscuro > 3) registro de la caracola > 4) contrapunto > 5) ola de noche y miel acompañada > 6) cántico. Aunque sea de manera fragmentaria, se puede vislumbrar que la muerte es 1) la pérdida de la voz de la niña –porque ésta debe descubrir su voz como mujer–; 2) arpegio oscuro en cuanto su música cantará la pérdida / muerte de la inocencia; 3) memoria y por ello quedará guardada en la caracola; 4) contrapunto, puesto que la muerte origina la ola trizada de cuyos vacíos nacerá la niña /Venus, y porque ella es, en sí misma, una contradicción; y 5) ola de noche y miel acompañada en cuanto la noche es, según la tradición mística, momento de encuentro y gozo, y en este caso, el descubrimiento que la niña hace de sí misma como mujer. Por último, la muerte es cántico. Así pues, si tomamos en cuanto los significantes asociados a la música, la muerte es construida a partir de la proliferación de los siguientes significantes: muerte > rota su voz > *arpegio* oscuro > *contrapunto* > ola de noche y miel *acompañada* > cántico. Algunas de estas imágenes se han visto asociadas también a la imagen de la niña. De tal modo, se podría decir que ha sido la muerte la que originado las transformaciones de ésta. Por otra parte, en cuanto el poema revela estas transformaciones de la niña, se podría decir que la muerte es el centro creativo del poema porque de ella irradian todas los **Sgdo a₁**. Se presentaría, entonces, a la muerte como el Gran Otro inaprensible de la experiencia humana.

La niña entra en la muerte –la muerte es también espacio– como “nácar en su destello de inocencia”. Es perla, un material físico que puede aludir cierto preciosismo modernista; y destello, fragmento de luz. El nácar se puede entender como la materialización de una cualidad ya mencionada de la niña: su blancura que funciona, en una primera instancia, como sinónimo de pureza. De esta manera, la sustitución de significantes, tomando como referencia “lo blanco”, ha evolucionado así: brasa de paloma > niña de nardo > sirena de sal y hielo arcano > nácar. En todas estas imágenes, predomina la característica de la blancura. El análisis de la imagen de “brasa de paloma”, como reelaboración del epíteto gongorino, nos llevó a decir que representaba a la niña en un estado de pureza. Ahora bien, a partir de una lectura sinecdótica, se puede decir que lo blanco –representado en primera instancia por el término “paloma”– representa la pureza. Por tanto, si el nácar es blanco representaría también el estado de pureza de la niña. De tal modo, la sustitución de significantes que se acaba de presentar nos lleva a la idea de que se parte de la pureza y se llega a la pureza. Se construye, entonces, una lectura radial.

Por otra parte, cuando la niña entra en contacto con la muerte, la niña que era perla por su destello de inocencia, se demuda y su brillo empalidece. En los significantes se observa la siguiente sustitución: niña > nácar y destello de inocencia > perla se demuda y empalidece toda refulgencia. Ahora bien, la niña ha perdido el brillo, pero no su cualidad de blancura, por tanto, no su pureza. El verbo “demudar”, a su vez, implica alteración: no se trata de un cambio completo. De otro lado, la imagen de destello y refulgencia parecen indicar cualidades transitorias: son reflejos de un resplandor, no luz. En conclusión, la niña no habría perdido nada que altere su blancura originaria, su pureza, su verdadero ser. El último verso sigue esta misma línea de reflexión: “Abrevada la luz de su corola, /quedó la niña con su sombra, sola”.

Surge de nuevo la imagen de sombra, que no es oscuridad, puesto que le antecede la imagen de la luz asociada a la niña.

En el octavo canto se percibe un proceso de reconstrucción:

Volvió al enjambre de su cielo
y se rehízo en geometría pura.

El pájaro en presagio de su vuelo.
La ola en su colmena de frescura.

El ángel en su máscara de hielo.
El vestiglo letal en su pavura.

Solo la niña se tornó en la niebla,
plumaje, espuma, cántico y tiniebla.

En los cuatro primeros versos puede verse una ruptura de orden en la sucesión de los versos. Después del encuentro amoroso, la mujer y el pájaro deben descubrir un nuevo destino, una nueva fatalidad. El “pájaro-ángel-vestiglo” vuelve al enjambre del cielo. De tal manera, la lectura sería la siguiente: “Volvió al enjambre de su cielo / El pájaro en presagio de su vuelo”. El pájaro puede regresar: puede restaurar su equilibrio. Por esta razón, su vuelo –su regreso a sí mismo– siempre existió como presagio. Por eso aparecen las dos imágenes que lo han definido: “El ángel en su máscara de hielo. /El vestiglo letal en su pavura”. En cierto sentido, y como se señaló antes, el pájaro no ha cambiado: sigue siendo ángel y vestiglo.

La mujer, sin embargo, debe reencontrarse con ella misma. En este reencuentro, se construye el **Sgdo a₁** de la niña como arquitectura. En la construcción de este significado parcial se ha observado la siguiente sustitución de significantes: mujer > torre aguda > arquitectura de la transparencia > geometría pura > colmena. La niña/mujer como arquitectura mantiene la cualidad de pureza antes expresadas en los significantes “brasa de paloma > niña de nardo > nácar” y ahora acentuado en el adjetivo de “frescura”.

La ola queda en su colmena –la geometría de la miel– de frescura. La ola ya no es un atributo casual de la mujer, sino que ahora hay en ella una intención de volver a ser ola, por eso es colmena, constructo artificial y natural al mismo tiempo. En consecuencia, es la niña, solo ella, la que debe asumir una nueva identidad: “Solo la niña se tornó en la niebla, /plumaje, espuma, cántico y tiniebla”.

Se indica, expresamente, que solo la niña ha sufrido una plena transformación. Solo la niña ha sido niebla, plumaje, cántico y tiniebla. La yuxtaposición de diferentes cualidades rememora claramente los versos gongorinos: “se vuelva, mas tú y ello

juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”.⁵⁵ Por otra parte, se resume las distintas etapas por las que ella ha pasado, para llegar a ser, finalmente, cántico y tiniebla. La tiniebla simboliza el conocimiento del amor y la pérdida no absoluta, pero sí parcial, del gozo amoroso. El pájaro ha vuelto al cielo, y ella debe permanecer en el mar.

El canto nueve presenta la imagen de la mujer abandonada:

Sosegada en la sirte la doncella,
qué rosa mineral de encantamiento.

Qué ruina taciturna de centella,
el derruido estambre de su aliento.

Remotos funerales de la estrella
los rememore con su lengua el viento.

Todo en la sirte blanda se deshizo,
ah sirena de sal sin paraíso.

Quieta en la arena, “Sosegada en la sirte la doncella”, fuera de aquello que era por naturaleza –el mar– la mujer se convierte en “rosa mineral”. Su inocencia y juventud se han endurecido. Ya no es “brasa de paloma”, ahora es brasa encendida: rosa. Como vive en un tiempo que se ha suspendido, aquel de la clepsidra cuya agua se hiela, es rosa mineral. Desde el punto de vista de las imágenes de la mujer asociadas a la flor, se ha operado esta sustitución de significantes: nardo > flor de sus amares > rosa mineral. En este canto, el sujeto lírico se lamenta: “Qué ruina taciturna de centella” y a través del lamento introduce imágenes de abandono. De esta manera, construye el **Sgdo a₁** de la nostalgia: ruina taciturna > derruido estambre > remotos funerales de la estrella > sirena de sal sin paraíso. Las imágenes de “ruina taciturna” y “derruido estambre” podrían remitir al **Sgdo a₁** de la niña como arquitectura.

Para el poeta, aquella arquitectura de la transparencia es ruina. Las imágenes florales de la niña, que siempre indicaban vida, ahora son “derruido estambre”. Así ha quedado su espíritu, simbolizado en el aliento. Este aliento se presenta, entonces, como el último soplo de vida. Por esta razón, el poeta habla de los “remotos funerales de la estrella”. La muerte,

⁵⁵ Góngora, Luis de. *Antología poética*. Madrid: Castalia Didáctica, 1987. pg. 101.

ahora, será cantada por el viento. Finalmente, esta estrofa termina con el hundimiento de la mujer: “Todo en la sirte blanda se deshizo, / ah sirena de sal sin paraíso”.

La mujer ya no está en la orilla del mar: se encuentra en el fondo –sirte– pero no solo eso, ese mundo, el del mar, también está deshecho. Ya no existe. Por este motivo, el poeta se lamenta: “ah sirena de sal sin paraíso”. La mujer ha perdido su capacidad de ascender hacia aquello que, para ella, era el paraíso: el mar. Dicho de otro modo, una vez se ha adquirido el conocimiento del gozo, no es posible volver a la misma inocencia.

El último canto presenta cuatro preguntas que el sujeto lírico se hace a sí mismo: “¿Qué resta de su fábula baldía? / ¿Qué de su pesantez de luna llena? / ¿Qué de su dulcedumbre de sandía? / ¿Qué de su liviandad de cantilena?” En los versos que prosiguen, el poeta deja de construir a la mujer desde la arista del abandono y la nostalgia y se presenta la resolución final del poema:

Verde almiranta de la espuma fría
en la longevidad de la alta arena.

Difunta sin memoria, a tu socaire
suene transido tu laúd de aire.

La mujer ya no es barco sino almiranta de su propio destino. Ya no es espuma –la inocencia de la ola– sino que es verde almiranta, llena de muerte, pero autoridad en las cosas del mar. Por ello, se mueve por encima de la arena. Ya no estará anclada, sino que se lanza a trazar su propia historia. Al final, la mujer se hace dueña de su propia vida y es en ese momento en que renace. La mujer, por tanto, no es vista como un objeto pasivo, sino que es un sujeto activo, dueño de su vida: “Difunta sin memoria, a tu socaire/suene transido tu laúd de aire”. Paradójicamente, “nace muerta”: difunta sin memoria. Es decir, finalmente, la niña ha muerto, ha desaparecido, y ni siquiera queda huella de su memoria, puesto que aquel que recogerá su historia, será el aire. Por este motivo, a la proliferación de significantes que construían el **Sgdo a₁** de la nostalgia “ruina taciturna > derruido estambre > remotos funerales de la estrella > sirena de sal sin paraíso” se la añade una última imagen: “difunta sin memoria”. El **Sgdo a₁** queda incompleto, suspendido, puesto que se alude, al final, que la nostalgia no existe porque la mujer, al no tener recuerdos, nunca podría extrañar aquello que ha perdido.

La imagen del viento –“Difunta sin memoria, a tu socaire / suene transido tu laúd de aire”– es el espíritu del poeta. Será él quien contará la historia de la niña porque él no ha perdido su memoria. A través de ésta, tiene conciencia de sí mismo y en este sentido se opone a la imagen de la “difunta sin memoria”. La materia poética de “Contrapunto”, por tanto, surge del espíritu del poeta que recoge su fábula baldía.

En el poema “Contrapunto” se puede ver cómo el poeta construye la palabra desde su opacidad o, como él propio Gonzalo Escudero dijo, desde el desasimiento. Esto lo lleva a destruir, completamente, la función originaria del signo: la denotación. Esta pérdida se trasluce en el texto mediante una acumulación excesiva de la materia verbal. En este sentido, el signo barroco de Escudero se presenta como una ausencia –la pérdida de la referencialidad denotativa– y como una presencia. Así pues, el vacío del que parte –la opacidad/el desasimiento de la palabra– lo lleva a utilizar de manera desbordada recursos retóricos del barroco como la sustitución y la proliferación, como si estos pudieran llenar el vacío original. Estos recursos funcionan como operativos formales que permiten mostrar, también de manera vaga y opaca, ciertos **Sgdo a₁** como la muerte, la mujer y la nostalgia. Estos, sin embargo, solo se presentan como posibles significados, destellos de conceptos cuyo acceso nos está vedado

Estos recursos barrocos, además, no solo funcionan como una posible poética de la tachadura de discursos de la tradición, sino que ellos mismos *se sustituyen a sí mismos, se hacen proliferar* en el poema. Se podría decir, entonces, que el poema “Contrapunto” crea su propia tradición, su propio discurso A, y por ello los significantes de este discurso, como se vio en el análisis, se transmutan continuamente.

Como sostenía Irlemar Chiampi, esta proliferación nos aleja del centro de irradiación de significados. La lectura de “Contrapunto” intenta aproximarse a ese centro, buscamos comprenderlo y acceder a él como si éste representase el orden simbólico (A), pero en cuanto la aproximación total es imposible, la lectura nos deja la sensación de que ella misma también es barroca. Desplazada de la posibilidad de construir un sentido absoluto, ella misma se reduce a ser una expresión del objeto pequeño (a). Esta sensación de que la lectura es deceptiva, que nos lleva de un signo a otro continuamente sin

permitirnos construir un sentido estable; sin embargo, nos permite señalar que el lenguaje poético de “Contrapunto” se podría fundamentar como un cuestionamiento acerca del lenguaje poético. Dicho de otro modo, ¿puede la palabra poética *ser* algo más que enunciación, *ser* algo más que ella misma?

Este cuestionamiento del lenguaje nos permite relacionar los otros poemas que se han analizado: “Pleamar de piedra” y “Columpio de eternidad”. En estos, el cuestionamiento del lenguaje se presenta como un recurso creativo que le permite –a partir del recurso barroco de la intertextualidad– dialogar con diferentes estéticas, para así construir un lenguaje poético nuevo: un lenguaje poético propio. En estos poemas, Escudero desplaza fragmentos de discursos hegemónicos al campo de su creación poética. En este juego de desplazamientos, Escudero se *apropia* de la tradición, puesto que les da a esos fragmentos una nueva interpretación, una nueva energía expresiva. El diálogo intertextual con la tradición bíblica, por ejemplo, le permite rescatar ciertos relatos –el encuentro de Moisés con la zarza en llamas, la lluvia del maná sobre el pueblo de Israel, la parábola de las vírgenes prudentes, la muerte de Cristo– que ya no tienen la función significativa que tenían en el discurso bíblico. Así pues, Escudero les ha quitado su ropaje doctrinal y desviados estos relatos de su función originaria, han adquirido un nuevo sentido.

Se podría decir, entonces, que el lenguaje barroco de Escudero se apropia de discursos extranjeros –palabra que él utiliza en la proclama de *Hélice*– y los re-significa en un nuevo lenguaje. Los mecanismos barrocos le permiten explorar lenguajes diferentes, para fortalecer una estética propia. Y esta estética señala su constitución como discurso alternativo, cuestionador de los discursos hegemónicos. Dicho de otro modo, si Escudero hubiera visto estos discursos como discursos *estables*, no los habría tocado: nos los habría roto y desplazado a su creación poética.

En la etapa vanguardista, Escudero exhuma discursos de la tradición y los reincorpora en su creación. Este trabajo con discursos extranjeros se presenta como una búsqueda de distintas posibilidades creativas de expresión. Por esta razón, cuestionan el lenguaje y presentan cómo una creación propia, americana, solamente se podría producir a partir del desplazamiento de la tradición. En la etapa plenamente barroca, tal como indica “Contrapunto”, el poeta –aunque es cierto que opera y gravita sobre ciertos discursos de la

tradición– se lanza a la posibilidad de construir un lenguaje poético cuya referencialidad no sea más que él mismo. Él es su misma tradición y, por tanto, construye *esa* tradición en el transcurso del poema. En consecuencia, el barroco en Escudero se construye, primero, como una búsqueda de distintos recursos estéticos y, después, como una búsqueda, a partir de recursos barrocos, de una poemática autorreferencial: la búsqueda de una tradición que se origine y se funde en el poema. En ambos casos, se ve la necesidad de buscar un lenguaje poético. Sin embargo, en la etapa plenamente barroca, el poema *crea* su propia tradición y, parafraseando las palabras de Ortega cuando hablaba del género de la novela en Hispanoamericana, poetiza su propio género.⁵⁶

⁵⁶ A la hora de hablar de la novela hispanoamericana, Ortega señala que “no funciona como un género previsto, sino como una novelización del propio género. Nuestros géneros están usualmente dejando de serlo, pues la escritura que los desplaza está colindando no solo con otros géneros sino con otros repertorios: el de la historia, el de la política, los de las ciencias sociales. No es casual que nuestra novela llamada “de la tierra” sea más bien una narrativa polifónica, y que nuestra poesía llamada “social” revele una fe en la palabra equivalente a la fe verbal de la poesía llamada “purista” (Ortega Julio, *El discurso de la abundancia*, p. 77).

Capítulo III

“Aquella noche, Jacob se levantó [...] cruzó el vado de Iaboc... Entonces se quedó solo, y un hombre luchó con él hasta rayar el alba. Al ver que no podía dominar a Jacob, lo golpeó en la articulación del fémur, y el fémur de Jacob se dislocó mientras luchaban. Luego dijo: “Déjame partir, porque ya está amaneciendo”. Pero Jacob replicó: “No te soltaré si antes no me bendices”. El otro le preguntó: “¿Cómo te llamas?”, “Jacob”, respondió. Él añadió: “En adelante no te llamarás Jacob, sino Israel porque has luchado con Dios y con los hombres, y has vencido. Jacob le rogó: “Por favor, dime tu nombre”. Pero él respondió: “¿Cómo te atreves a preguntar mi nombre? Y allí mismo lo bendijo”. Génesis, 32, 23-30

El relato de la lucha, cuerpo a cuerpo, entre Jacob y *alguien*, es paradójico y misterioso. Sin nombrarlo, se identifica a este hombre con Dios, puesto que de él recibe la bendición. Al día siguiente, Jacob se despierta cojo, y llama a aquel lugar Penuel, porque es el lugar en el que “ha visto a Dios, cara a cara”. La imagen del combate presenta el indisoluble vínculo entre herida y bendición. Dicho de otro modo, si se quiere experimentar la bendición que adviene de la relación con Dios, se debe aceptar la herida que éste provoca. De alguna manera, el relato del Génesis presenta la noción de que no puede existir una vida bendecida si no se ha pasado a través del territorio oscuro y peligroso de ese otro que no tiene nombre, pero que el relato bíblico nos hace sentir que es Dios. Dios es ese otro que hiere y cuya huella quedará para siempre marcada en el cuerpo, como la cojera de Jacob.

La mística se construye a partir del mismo esquema. Los místicos sienten la presencia de Dios en una relación cuerpo a cuerpo, para después sentir su ausencia, que también se mide con el cuerpo. Dios provoca en ellos una bendición, su presencia, y una herida, su ausencia. La experiencia poética se presenta de la misma manera; es, en ese sentido, una mística de la palabra. La poesía debe marcar en su cuerpo –el texto– la bendición de las imágenes que el poeta presiente en su espíritu. Sin embargo, en el acto de escritura esta bendición se transforma en herida, puesto que los signos siempre serán insuficientes a la hora de dar cuenta de lo inefable de la experiencia poética.

El presente capítulo pretende analizar la presencia del misticismo en la poesía de Gonzalo Escudero. Esta presencia se analizará desde tres aristas: la nostalgia por un objeto perdido, la espiritualización del cuerpo amado, y el *modus loquendi* del misticismo, que se refleja en la construcción formal de determinadas imágenes. El propósito es indicar cómo la mística –al igual que el barroco– se presenta como una contrapalabra o una palabra que señala la extrañeza del lenguaje. Así pues, si el signo barroco se presentaba como un signo opaco, esta misma opacidad la encontramos en el misticismo de Escudero. Ésta nos permite vislumbrar cómo el lenguaje poético de Escudero cuestiona sus propios límites y con ello plantea, tal vez paradójicamente, la relación del sujeto con el lenguaje, pero sobre todo, consigo mismo.

3.1. La nostalgia o la epifanía de lo inasible

Michel De Certau, en *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, presenta cómo los místicos están enfermos de la ausencia porque están enfermos de lo único. “Lo Uno ya no está. “Se lo llevaron”, dicen muchos cantos místicos que inauguran con el relato de su pérdida la historia de sus retornos a otro lugar y de otra manera, como modos que son más bien el efecto y no la refutación de su ausencia”.⁵⁷ De Certau presenta, además, cómo el cristianismo se instituyó sobre la pérdida del cuerpo de Jesús, duplicada por la pérdida del cuerpo de Israel, de una nación, y de su genealogía. Los místicos, al igual que los primeros cristianos después de la muerte de Jesús, presienten que han perdido a alguien que no volverá jamás. Desde esta arista, se podría leer las palabras de María Magdalena ante la tumba vacía de Cristo como el origen del sentimiento místico: “Se han llevado del sepulcro al señor, y no sabemos dónde le han puesto” (San Juan 20, 2). Esta inquietud e incluso angustia ante la pérdida, ese no saber dónde está aquello que se ama, origina la búsqueda mística.

La nostalgia, por tanto, surge de una pérdida. “El místico”, continúa De Certau, “lucha al fundar la existencia sobre la relación misma con aquello que se le escapa... como una escisión que establece la cuestión del sujeto” (De Certau 1993: 21). En otras palabras,

⁵⁷ De Certau, Michel, *La fábula mística. Siglos XVI-XVII*, México D.F, Universidad Iberoamericana, 1993. p. 12.

la nostalgia podría ser entendida como el dolor o incluso la angustia que produce el recuerdo de algún bien perdido; y este recuerdo originaría en el sujeto la falta que lo escinde de sí mismo. De esta manera, la angustia se convierte en una marca distintiva de la actitud nostálgica que busca un simulacro de lo perdido.

La angustia aparece en algunos poemas de Escudero, en “Los Dólmenes”, sin embargo, se presenta como absoluta:

La niebla me ha vendado los ojos. Estoy ciego.
Tiembla el pinar como una cúpula,
sobre mi noche rebelde.
La noche suena como un órgano.
Mis manos incandescen.
He apretado los troncos de los árboles.
Estrangulé los torsos de mujeres
y rompí la tierra como un vientre.
¡Hoy, hoy!
¡Trueno, sorbo de Dios!
Mis brazos se agigantan como trombas oceánicas.
Y estoy solo
ante mi eternidad, como los dólmenes.
Nadie sabrá después quién sopló los ciclones,
quien abrió los abismos como fauces.
¡Nadie!
Huracanes, gritad, que estoy solo.
La niebla me ha vendado los ojos. ¡Estoy ciego!

El uso del tiempo presente nos sitúa en un momento de tensión. La intensidad de la voz poética es equiparable al uso de imágenes violentas (“Estrangulé los torsos de las mujeres y rompí la tierra como un vientre”) y a una visión impetuosa del ser y el mundo (“La noche suena como un órgano” / “Mis brazos se agigantan como trombas oceánicas”). El uso de exclamativos, asimismo, presentan la enunciación como una fuerza irrevocable que se ciñe como una sombra en el sujeto lírico. Éste se presenta como un ser desterrado: “Y estoy solo / ante mi eternidad, como los dólmenes”. Después, la misma voz poética, al utilizar el tiempo verbal en futuro, desata un cataclismo sobre sí misma: “Nadie sabrá después quién sopló los ciclones, /quién abrió los sismos como fauces. / ¡Nadie!”. Invoca a las fuerzas poderosas de la naturaleza, los huracanes, para que den cuenta de su soledad. El

imperativo define su angustia: “Huracanes, gritad, que estoy solo”. En la imagen final, se retoma la imagen inicial, pero ahora intensificada: “La niebla me ha vendado los ojos. ¡Estoy ciego!”. Su ceguera recuerda la desesperación y desolación de Edipo frente a la tragedia que se presentaba sobre él; sin embargo, a diferencia del héroe trágico, la ceguera no simboliza la adquisición de la verdad, sino la constancia de que no hay verdad posible. La angustia es absoluta porque en el poema el objeto que se desea parece no existir y el sujeto se anula en la niebla que lo envuelve.

En “Tatuaje”, Escudero vuelve a retratar la angustia: “Este Escorial que llevo dentro/Angustia mía/en piedra viva”. Si nos centramos solamente en las preguntas que realiza en el poema, se puede ver cómo la angustia se presenta en la incertidumbre que atormenta al sujeto lírico: “¿Qué se hicieron mis gritos / al morder estos muros?” / “¿Qué mis luces perdidas?” / “¿En dónde estoy que ya no estoy en mí mismo?”/ “¿Qué enfiladura de oro centellea/en este pleamar de mi vientre?” / “¿Por qué los muertos no caminan?”. Sin embargo, en la mitad, aparece un giro: “Este Escorial que llevo adentro/ no es mío”. Escudero personaliza su angustia en el Escorial, para después desconocerla ya que quiere desasirse de ella. Por eso, lanza una invocación, “Vamos con todos los muertos”, que lleva hacia el final del poema: “Venga el tonel del amontillado/para enterrarnos vivos. / Escorpiones en medio de una elipse de fuego. / Este Escorial que llevo dentro”.

La angustia lo lleva a invocar la muerte que aparece representada en la imagen “tonel del amontillado”. Al igual que en la construcción del barroco, el significante de “muerte” se encuentra expulsado del texto, y es sustituido por “tonel del amontillado”. Se operaría, mediante la sustitución, una tachadura sobre el cuento “El tonel del amontillado” de Poe. Su esquematización sería la siguiente: ~~muerte~~ > tonel del amontillado. Por otra parte, en cuanto el sujeto lírico llama a la muerte (“Venga”), ésta se presentaría como su objeto de deseo. La muerte, sin embargo, no sería más que una angustia intensificada. La única muerte posible para el sujeto lírico de “Tatuaje” es aquella vislumbrada por Poe como resultado de la venganza: ser enterrados vivos.

Ahora bien, si la angustia es una expresión de la pérdida, conviene señalar qué es aquello que el sujeto lírico de la poesía de Escudero ha perdido. En este sentido, algunos poemas presentan que este objeto perdido es la mujer amada. En el poema “Sin palabras”,

Escudero introduce un diálogo entre voces inconexas –podrían ser entendidas también como desdoblamientos y repliegues de la voz del sujeto lírico– que buscan a la mujer. En esta búsqueda, el mismo deseo del sujeto convierte al objeto deseado en algo inasible, pero también en algo intangible. De alguna manera lo desmaterializa y lo traslada hacia un lugar al que le es imposible acceder.

Casi al inicio del poema, una de las voces se pregunta: “¿Ella piensa tal vez?” y otra voz responde “No. Sueña. / Han caído sus manos trémulas / sobre los senos blancos, como las alas de los pájaros”. Después, otra voz pregunta: “¿En dónde estoy, en dónde?” y, de nuevo, otra voz responde:

Calla, calla, si Ella era apenas
como una brizna ligera
que vuela sobre una luciérnaga,
como la escarcha de las fresas
núbiles sobre la pradera,
como un disparo de luz gélida
en una ventana abierta,
como un cristal que se romperá
cuando se lo besa apenas...
¡Calla, calla! Si hoy está muerta,
como una alondra viajera
en un surtidor de perlas.

El poema continúa con un despliegue de imágenes surrealistas para terminar: “¡Y mi dolor era un himno/de malabares encendidos”. Se observa el tránsito de la imagen de la amada: primero aparece dormida, después como algo intangible (“brizna ligera”, “disparo de luz gélida”) y, por último, muerta: “¡Calla, calla! Si hoy está muerta, /como una alondra viajera”. Solo al final del poema el sujeto puede asumir que la muerte es total. El sufrimiento del sujeto lírico evidenciaría, entonces, la imposibilidad de acceder al objeto que ama.

Se podría afirmar que en esta construcción del objeto perdido, la poesía de Escudero la presenta como un objeto inalcanzable. Giorgio Agamben, en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, al analizar la característica del acidioso, defiende que aun si éste se retrae de su fin divino no significa que logre olvidarlo o que cese de desearlo. “Si en términos teológicos, lo que falta no es la salvación, sino la vía que conduce a ella, en

términos psicológicos la retracción del acidioso no delata un eclipse del deseo, sino más bien el hacerse inalcanzable de su objeto”.⁵⁸ De la misma manera, como un acidioso poético, Escudero presenta cómo el objeto deseado –la mujer amada– se presenta inalcanzable.

En el poema “Evasión”, Escudero introduce la figura de la amada, objeto deseado, como un posible punto de referencia. Sin embargo, ella se desdibuja en la incertidumbre y, por tanto, se convierte en un objeto inalcanzable. El sujeto lírico parecería expresar que su pérdida es más profunda, puesto que no consiste solamente en la pérdida de la mujer amada, sino que él mismo parecería no saber bien qué está perdido. Pareciera que aquello que está perdido es el todo, pero el todo es la nada. Así pues, repite dos veces el mismo verso: “Todo es nada”. Equipara los polos opuestos de una experiencia, y durante el desarrollo del poema, el poeta trasluce su nostalgia por algo que no tiene asidero y por ello el texto va adquiriendo cierto tono existencial:

Todo es nada.
Atrás de mí hay un grito.
Después de mí hay un grito.

Posteriormente, la voz poemática se pregunta: “¿Voy? ¿Vuelvo? / ¿A dónde? ¿De dónde?”. Estas preguntas respecto al espacio no tienen respuesta. Los únicos puntos de referencia –como si fueran puntos cardinales– parecen ser “el atrás” y “el después” del sujeto lírico. Puntos espaciales y temporales que se repiten, a través de otra imagen, dos veces en el poema:

Atrás de mí quedan las lianas muertas.
Después de mí nacerán lianas vivas.

¿Cuál es el lugar de enunciación del sujeto lírico? Parecería ser el no-lugar de la muerte porque solo después de él –como si con esta expresión señalara su propia muerte– nacerá la vida. Desde esta arista, se presenta el aura misteriosa que rodea la aparición de la mujer. Escudero la describe a través de la figura retórica de la sinestesia y así señala cómo

⁵⁸ Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos, 2001, pg. 31.

la mujer siempre fue un objeto inapropiable: “Aroma que se palpa con los dedos”. En cuanto el aroma no se puede palpar, es imposible que el sujeto se acerque a la mujer. Ella se presenta inaccesible. Por otra parte, se podría decir que esta imagen de la mujer se construye a partir de cierta ambivalencia. El aroma es algo inmaterial, algo que no se puede asir, sin embargo el sujeto lírico desea tocarlo, convertirlo en algo físico.

Después, en el poema, describe la impresión que tuvo de la mujer:

Eras y no eras.
Eco inasido por la parábola de otro eco.
Buscada, encontrada y perdida.
Buscada: nube color de fruta.
Encontrada: fruta color de nube.
Perdida: ni nube ni fruta.

El poeta presenta su propia experiencia amorosa: el encuentro, la búsqueda y la pérdida. Estas nociones recuerdan la propia experiencia del éxtasis místico. Así pues, los místicos se han encontrado con Jesús, han descubierto su amor, pero después, en cuanto el éxtasis místico se produce en un solo instante, sienten que éste los ha abandonado. Entonces, lo buscan, de nuevo, a través del camino ascético, para después volverlo a encontrar y, nuevamente, perderlo.⁵⁹ De tal suerte, se podría decir que el misticismo siempre se construye como encuentro, búsqueda y pérdida. Los versos también nos presentan este camino: la mujer era y no era; fue buscada, encontrada y perdida. Por otra parte, el verso “Eco inasido por la parábola de otro eco” introduce la incapacidad de acceder al objeto amado. El eco –que no es voz, sino solamente el simulacro de una voz– es el recuerdo de otro eco, de otro simulacro. De tal manera, la mujer sería el reflejo de un reflejo. Por este motivo, es inasible.

En “Barco de nuez”, también se percibe la capacidad de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable: la mujer amada. El sujeto lírico construye la metáfora de él como un galeote. La amada se presenta, entonces, como extensiones de sí mismo:

Nací galeote

⁵⁹ Orozco, Emilio. *Poesía y mística*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959.

para la tempestad mía en mi océano.
Sin más remos que tus brazos
y más grillete que tu recuerdo.

El recuerdo –que señala la pérdida del objeto amado y acentúa el hecho de que ella ha dejado de existir– es algo que lo inmoviliza. Se construye, así, una paradoja: la amada le permite oscilar hacia un destino, trazar una búsqueda en cuanto sus brazos son los remos de su barco, pero al mismo tiempo lo encadena, lo ancla y es imposible su movimiento. Así, el recuerdo de la mujer se convierte en un grillete. Por esta razón, después dirá:

Galeote de los remos de tus brazos,
pescador de las algas de tus senos,
buzo de los corales de tus pezones:
ya puedo morir...

El barco que debería navegar por el mar de sí mismo –“Este mar es mi mar” señala un verso– se convierte en el condenado que remaba en las galeras. Así, el sujeto lírico se ve atrapado en sí mismo por el peso del recuerdo de la amada. Evoca, entonces, el momento de unión y solo ahí se convierte en pescador y en buzo. Sin embargo, se trata de una evocación, de un intento de recordar algo que ya no existe. Por eso, el poema muestra cómo ella se ha ido del todo:

Yo sé todo,
Todo, menos en dónde estás.

Estos versos nos recuerdan la imagen de María Magdalena frente al sepulcro vacío. Al igual que ella, el sujeto lírico no sabe dónde está el objeto de su amor. En estos versos se siente el efecto que produce la ausencia del objeto amado y el sentimiento de que aquello que se ha perdido no volverá jamás. Por esta razón, y frente a la torpeza de no saber dar cuenta de esta ausencia, el sujeto lírico dice:

¡Bah!
No quiero pensar si te habrás muerto ya.
Hoy te escribo una carta maldita
en el tatuaje de mi brazo izquierdo.
Si te habrás muerto ya.

La interjección expresa incredulidad y también desprecio, y de ello surge la ambigüedad de los versos que le siguen. No se puede elucidar si la muerte de la amada será una bendición porque el objeto amado es perdido e inapropiable a la vez, o la herida sobre una herida. Por eso el discurso de amor se presenta como una maldición que, sin embargo, debe inscribirse en el cuerpo del sujeto lírico como señal de ruptura y escisión. Por último, casi al final del poema, el sujeto lírico se da por vencido: “Y Ella, ¿qué se yo?” La duda de no saber de la existencia del otro que se ama se presenta como un vacío, como una falta fundamental en la que la respuesta es imposible. Finalmente, el sujeto lírico se consuela en la pérdida:

Galeote sin galera.
Yo perdí mi galera
que era tu cuerpo de álamo en el viento.

El sujeto que ama ya ni siquiera es lo que antes había sido. Al perder la galera, él mismo se desnaturaliza: un galeote sin galera no es galeote, y el poeta se adentra hacia la nada de un recuerdo borroso.

3.2. El misticismo y su expresión como deseo erótico

El discurso místico, desde su inicio, presenta una asimilación entre la experiencia mística y la experiencia amorosa puesto que ambas, a fin de cuentas, son una expresión del amor. En este sentido, creemos que es conveniente señalar que, según De Certau, al mismo tiempo que la literatura mística se desarrollaba, aparecía una erótica que también se refería a la nostalgia de Dios como único objeto de amor: “Lo único cambia de escena. Ya no es Dios, sino el otro y, en una literatura masculina, la mujer. A la palabra divina (que también tenía valor y naturaleza físicos) se sustituye el cuerpo amado (que no es menos espiritual y simbólico en la práctica erótica). Pero el cuerpo adorado se escapa lo mismo que el Dios que se desvanece” (De Certau 1993: 14).

De Certau, entonces, indica que el cuerpo amado, en la práctica erótica, sería asumido como algo espiritual. Esta espiritualización del encuentro amoroso tiene como

fundamento ideológico la tradición alegórica del *Cantar de los Cantares*.⁶⁰ La imaginería erótica de los cantos hebreos, que son en el fondo un canto del amor humano, es el punto de partida para expresar la realidad del éxtasis místico. Así pues, la unión del amado y la amada simbolizan la unión del alma con Dios. Por otra parte, conviene destacar que los místicos españoles se nutren no solo de la lectura de textos sagrados, sino también de textos del amor profano. Así, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz toman como punto de referencia la imaginería del *Cancionero Español* y, San Juan, la poesía amorosa de Garcilaso.⁶¹ No resulta extraño, entonces, que los poetas místicos hayan hecho una lectura alegórica de la poesía del amor humano y que sus textos tengan cierto contenido erótico. Por otra parte, esta lectura alegórica se construiría a partir del desplazamiento: se desplaza ciertos elementos de la poesía profana al discurso místico. Este desplazamiento, procedimiento central del discurso barroco, permitiría que la literatura mística se construya también como un texto barroco, como una red de conexiones intertextuales en las que se subvierten las representaciones codificadas del discurso amoroso de amor profano, que trasladadas al campo del discurso místico, adquieren una nueva energía expresiva. Esta nueva energía permitió resignificar el gozo amoroso: en el discurso místico este gozo es una representación de la unión del alma con Dios. Por este motivo, en el discurso místico la unión amorosa tiene destellos del espíritu. Con ello, espiritualizaron el encuentro de los cuerpos.

La presencia del erotismo en la obra de Gonzalo Escudero sigue esta línea. En este sentido, el erotismo escudero podría entenderse como una tachadura del discurso A de la poesía mística española. En la poesía de Escudero, el cuerpo amado tiene una dimensión simbólica que parece revelar cómo el gozo corporal es también un gozo espiritual. Solo a

⁶⁰ El *Cantar de los cantares* es una antología de canciones populares hebreas que se usaban en fiestas de esponsales y desposorios. Si bien son canciones que exaltan el amor humano dentro del matrimonio, la interpretación alegórica fue la clave de lectura para que pudiera ser incluido en el canon hebreo como un canto que celebra las bodas místicas entre Yahvé y su pueblo escogido, Israel. En el cristianismo primitivo, el *Cantar* pasó a festejar los desposorios místicos de Cristo y su Iglesia, para que después, debido a la espiritualidad conventual medieval, se identifique al Esposo con Cristo y a la Esposa con el alma.

⁶¹ Este entramado de influencias lo explora, sobre todo, Dámaso Alonso en *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

través de la palabra, el poeta puede apropiarse y gozar del cuerpo amado, pero en cuanto se apropia de un sujeto que se desvanece debe indicar el carácter volátil y sagrado de aquello que ama.

En “Geografía iluminada” traza la metáfora de la mujer como espacio y, aunque quiere darle materialidad al cuerpo amado, hay indicios del carácter etéreo de la mujer. Así pues, a través de la paradoja y la antítesis, dice:

Te he desnudado
como se desnuda una llama de alcohol
entre los dedos de una pluma,
sin más itinerario que tu sollozo.

El cuerpo de la mujer –llama de alcohol– es tan frágil como incorpóreo de modo que solo puede ser sentido por los dedos de una pluma. Por otra parte, el cuerpo de la mujer no se presenta de manera clara, sino que, siguiendo las coordenadas del signo barroco, se construye a partir de una sustitución: cuerpo de la mujer > llama del alcohol. El significante tachado, el cuerpo de la mujer, no se presenta de manera explícita en el verso, sino que esta fuera de él, al margen. Con esto, se teje la opacidad de la imagen llama de alcohol. La imagen de la llama, por otra parte, es la imagen de la luz. Si el cuerpo de la mujer es luz, se lo podría relacionar con la Palabra, con el Verbo, es decir, con el espíritu de Dios. En este sentido, el cuerpo de la mujer es material, está ahí ante los ojos del sujeto lírico, pero al mismo tiempo *trasciende*. Es espíritu y el poeta solo puede tocarlo con “los dedos de una pluma”.

En el poema “Dios”, siguiendo la línea planteada en el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, el poeta busca a Dios en el cuerpo de la mujer. Esta equiparación es posible porque ambos son objetos de deseo esquivos, para el sujeto lírico:

Sobre la noche de ébano, tiendo mis manos bárbaras
para buscar a Dios... Y enarbolo en mis mástiles
el silencio. Y conduzco huracanes aligeros.
Y hasta muerdo la fruta de tus dos senos núbiles
para encontrar a Dios en tus pezones túrgidos.

El sujeto lírico presiente que el cuerpo amado es un fragmento de la divinidad: por ello sus manos son bárbaras, espurias, frente al cuerpo de la mujer. Este cuerpo, por otra

parte, se presenta fracturado. Así pues, el poeta lo presenta a partir de una sinécdoque. La totalidad del cuerpo de la mujer, probablemente inaprensible como un todo, aparece representado en la imagen de “tus dos senos núbiles”. Y es en este cuerpo en donde el poeta espera encontrar a Dios, de tal modo que el cuerpo se diviniza porque en él está Dios.

En “Cuaresma de amatistas temblorosos”, por otra parte, el tacto del cuerpo se presenta como descenso del espíritu sobre la materia e, incluso, como un despertar del “espíritu” del cuerpo:

No importa que lejana no me creas,
si mi tacto florece en tu cuerpo
pentecosteses luminarios.

Aunque la amada se percibe lejana, en tanto objeto de deseo, la caricia del cuerpo evoca el Pentecostés evangélico. De tal manera, se construye también desde un recurso barroco: la intertextualidad. Así pues, el texto opera una tachadura sobre el discurso A de la tradición bíblica: el descenso de llamas de fuego sobre el cuerpo apostólico.⁶² En el poema de Escudero, a diferencia del relato bíblico, la imagen desplazada le sirve para presentar cómo el cuerpo de la mujer, a partir del tacto, se convierte en una presencia del espíritu. En este sentido, se podría decir que en cuanto el sujeto lírico busca y encuentra a la mujer, ésta solamente se espiritualiza a partir del encuentro amoroso. Es decir, solo el encuentro, la materialización de éste a partir del tacto, permite que el cuerpo se transmute en espíritu.

3.3. El modus loquendi del discurso místico: una poesía moderna

El *modus loquendi* de la literatura mística se construye como un signo opaco. De Certau define la mística, ante todo, como una manera de nombrar, herida –como Jacob– por un secreto. Revelaría, según el filósofo francés, una teología negativa en cuanto significa por lo que quita de modo que el mismo signo es desde entonces un efecto de eliminación o de división (De Certau 1993: 164). En este sentido, se podría relacionar las características

⁶² Este relato se cuenta en el Hechos de los Apóstoles: “Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en un mismo lugar. De repente vino del cielo un ruido como el de una ráfaga de viento impetuoso, que llenó toda la casa en la que se encontraban. Se les aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos; quedaron todos llenos del Espíritu Santo” (Hechos 2:1)

del signo místico con aquellas del signo barroco. Si la manera de nombrar mística significa por lo que quita, se podría entender que “aquello que es quitado” sería la función originaria del signo: la denotación. Por otra parte, la artificialización barroca, aquella que tachaba el significante del signo, solamente podía significar en cuanto ella misma podía dar cuenta de que *algo* había sido eliminado del signo. Este *algo* eliminado era, además de la función denotativa, como se explicó en el anterior capítulo, el discurso de la tradición.

Ahora bien, según De Certau las frases místicas “se caracterizan a la vez por un *desplazamiento del sujeto* en el espacio de sentido que circunscriben las palabras y por una *manipulación técnica* de estas mismas palabras para señalar el uso nuevo que se hace de ellas. En resumen, es una práctica del desapego que desnaturaliza la lengua, pues la aleja de la función que pretendía una imitación de las cosas” (De Certau 1993: 171). En este sentido, al igual que el signo barroco, las frases místicas adquieren, en el texto, un nuevo uso, una nueva energía expresiva. Este nuevo uso –alejado de la denotación– se presentaba, en el barroco, también como una suerte de desapego de la naturaleza del lenguaje. Por este motivo, el discurso barroco podía *manipular*, exhaustivamente, el propio lenguaje que lo constituía.

Para De Certau, el tropo que mejor representa lo místico es el oxímoron. Tradicionalmente, el oxímoron es definido como aquella figura retórica que combina dos signos que semánticamente son distintos. En él, siguiendo a De Certau, la combinación de elementos actuaría de soslayo como si diversos tipos de espacios heterogéneos se cruzarán en un mismo escenario. La figura del oxímoron, por tanto, también podría comprenderse desde el concepto de lo barroco. Así pues, el barroco se fundamenta en el cruce de discursos heterogéneos.

Introduce, entonces, cinco nociones sobre los cuales se construye esta figura retórica: la unidad hendida, el signo opacado, la indecencia, las desemejanzas corporales y bíblicas, y el sustituto del origen. Desde nuestra perspectiva, el concepto de signo opacado ampara todas las demás. Así pues, el signo opacado se deriva del hecho de que las palabras se desprenden de su valor designativo y, por lo tanto, de su transparencia como signos. La palabra, en consecuencia, no puede decir lo que pretende. Por otra parte, el oxímoron como

sustituto del origen es el resultado de las nociones anteriores. De tal manera, se podría establecer el siguiente esquema:

signo opacado	unidad hendida	sustituto del origen
	Indecencia	
	desemejanzas corporales y bíblicas	

El oxímoron –en cuanto unidad hendida– presenta cómo la unidad semántica más pequeña, la palabra única, se ha rasgado: “Tenemos dos en lugar de uno. Dicho de otro modo, uno es dos: éste es el primer principio” (De Certau 1993: 175). Se enumera, a continuación, algunos de los oxímoron escudorianos que siguen esta lógica:

- “piedra viva” (Tatuaje)
- “luz gélida” (Sin Palabras)
- “huracanes alígeros” (Dios)
- “Sonoridad interna” (El sentir)
- “maravilloso vértigo” (Parábola de fuego)
- “calandria muda” (Estatua de aire)
- “desamado amor” (Estatua de aire)
- “llantos no llorados” (Estatua de aire)
- “soledad liviana” (Nueva edición de la eternidad)
- “blanda ley” (Estatua de aire)

En todos ellos se puede ver cómo se yuxtaponen dos elementos cuyo sentido es contrario. Ahora bien, lo interesante es que el hecho de que Escudero haya escogido el oxímoron, en lugar de utilizar una sola palabra, indica su deseo de desdibujar completamente la referencialidad del signo. Así pues, el oxímoron le permite aludir a una

realidad o una experiencia que no existe en el mundo o, incluso, a una realidad que la lengua misma, el código idiomático del español, no tiene palabras para designar. En este sentido, se podría decir que el oxímoron se presenta no solo como característica de la opacidad barroca, sino también como un deseo de inventar un lenguaje nuevo. Por este motivo, el poeta combina los signos y en esta combinación crea algo que no solo es una expresión poética nueva, sino también una realidad nueva.

Por otra parte, De Certau presenta la indecencia del oxímoron como una apología de lo imperfecto y sostiene que, gramaticalmente, la indecencia toma la forma del solecismo o del barbarismo. En la poesía de Escudero, la indecencia se observa en el uso de arcaísmos y cultismos e, incluso, de algunos neologismos que, a su vez, corresponderían con el recurso barroco de la condensación. Sintácticamente, la indecencia se encontraría, sobre todo, en el hipérbaton y la hipálague. Se mencionan algunos ejemplos de arcaísmos y neologismos:

a) Arcaísmos:

- “soterráneas” (Cuaderno de Nueva York en llamas)
- “hulla” (Gongo de la madrugada futura)
- “deletéreo” (Beligerancia)
- “parvos” (Estatua de aire)

b) Neologismos:

- “Inalambrama”
- “whaltwhitmanesco”
- “incandescen”

Bajo la noción de desemejanzas corporales y bíblicas, De Certau introduce el oxímoron como un dolor del lenguaje, un cuerpo lesionado, que defiende una teoría de lo desemejante. A través de él, entonces, se puede relacionar lo material con lo inmaterial, por ejemplo, y presentarlo como una realidad unificada en el sintagma. Citamos algunos ejemplos extraídos de “Estatua de aire”:

- “Estatua de aire”
- “Arquitectura de la luz sumisa”

- “nave de nardo”
- “ángeles del agua”
- “pedestal de brisa”
- “azor de las tinieblas”
- “el regocijo de la quietud”
- “el soplo de tu danza”

Las nociones de oxímoron presentan a la lengua mística como una especie de tatuaje o de firma de un origen indecible: “Lo que ya no puede plantearse en la lengua como su principio y fundamento se insinúa a lo largo de una práctica, en los actos sucesivos de hablarla, como un movimiento que la repliega sobre ella misma y la marca con desemejanzas” (De Certau 1993: 181). Existe, en consecuencia, el presentimiento de un origen innominable que “nunca deja de agitar al lenguaje con un efecto de comienzo, pero un comienzo que nunca está allí, nunca está presente” (De Certau 1993: 182).

La presencia del oxímoron en el lenguaje poético de Escudero nos permite vislumbrar que su obra, también desde el discurso místico, podría presentarse como la búsqueda de un lenguaje propio. La opacidad barroca se une a la noción de que es necesario crear un lenguaje nuevo. Hay que inventar: hacer que en la palabra poética exista una realidad de algo que no existe, pero que se puede generar a través de la escritura. De esta manera, la relación del sujeto creador y la palabra creada es paralela al combate de Jacob con Dios. El lenguaje que se tiene, con el que se trabaja, siempre será insuficiente y por eso será la presencia de una herida. El trabajo del lenguaje con el lenguaje, en su intento de mostrar lo irrepresentable de la experiencia poética, será siempre una tarea imposible: la bendición dolorosa que hace que el poeta se perciba a sí mismo como ausencia, como un no ser, como aquello que no puede nunca ser nombrado: *aquello* que solo existe en el trasmundo interior del poeta. Y aquello que existe *es* el poeta mismo. Sin embargo, a pesar de su condición liminal, éste persiste en la tarea de decirse a través de la palabra, aunque descubra en ella, parafraseando a Isaías, una espada de dos filos.

Conclusiones

En este trabajo se ha intentado ver cómo el misticismo, en tanto deseo de lo absoluto, y la tradición barroca, como mecanismo formal, convergen en la poesía de Escudero para construir una estética propia. Se ha visto que el misticismo y la tradición barroca convergen porque ambos discursos se fundamentan en la pérdida de la función originaria de la lengua, la denotación, y por ello ambos se construyen como signos opacos. Si bien la pérdida de la denotación podría aplicarse a todo discurso poético, consideramos que en el caso de la poesía de Escudero esta pérdida se realiza a partir del artificio barroco, el cual se presenta en el discurso místico a partir de la figura del oxímoron.

El análisis de la poesía de Escudero permitió ver cómo el poeta construye una expresión personal y por ello es una muestra de un “gesto americano”. Sin embargo, creo que faltó explorar cómo su obra se inscribe dentro de la tradición ecuatoriana, cómo dialoga con otros poetas de su generación, y cómo podría insertarse dentro de la tradición de la poesía hispanoamericana. Estos temas tuvieron que dejarse a un lado puesto que se presentaban como una desviación del tema central de este trabajo. Por otra parte, creo que Escudero dialoga con algunos textos de la Generación del 27, que sin embargo, tampoco fueron explorados. Sin embargo, trazar la línea de este diálogo sería fructífera en cuanto los poetas de la Generación del 27 también construyeron una estética que deliberadamente buscaba recrear la poesía gongorina.

La exploración teórica del barroco y del misticismo todavía permanece como una inquietud. Considero que el concepto del barroco, desde su condición semiológica, originó nuevas líneas de aproximación al tema. En este sentido, se atisbó en la tesis que el signo barroco construía un sistema semiótico complejo en cuanto funcionaba como un metametalenguaje que no hacía referencia a un estado de cosas del mundo, sino a un lenguaje ya establecido previamente. Creo que una posible línea de investigación podría ser la presentación del signo barroco como *mito*, tal como Roland Barthes definió el término. El mito es una forma que ya carga un significado. No se trata solamente de una materialidad-significante, sino que esta materialidad tiene un *plus* de significado, opaco, pero que está ahí. El significante barroco, en cuanto tachadura de un discurso de la

tradicción, aunque se presente como forma, tiene también ese exceso de significado que se encuentra en el *mito*. Por otra parte, si se indagara en este concepto, se podría contemplar como la forma signifiante tiene un valor ideológico. ¿Cuáles serían los valores ideológicos del mito barroco más allá de presentarse éste como un contradiscurso de la tradición?

Por otra parte, la noción del barroco como latencia me recordó la definición de huella, categoría analizada por Derrida, como el “origen” de cualquier lenguaje posible. Relacionar la idea de huella con la noción de la latencia barroca podría llevarnos a enlazar el discurso literario con el discurso filosófico, acto que en sí mismo, sería barroco.

En cuanto al concepto de misticismo, creo que podría plantearse además como éste funciona como un discurso del Otro. Si es un discurso de amor, si se fundamenta en la nostalgia por un objeto perdido, ¿podría este objeto perdido entenderse desde la alteridad? Creo que esta línea de investigación podría ser interesante en cuanto permitiría comprender que la propia constitución del sujeto místico –aquel que expresa su deseo y amor– solo se construye a partir de su relación con otro. Éste otro lo define y en cierto sentido podría orientar su propia expresión.

Por otra parte, si unimos el concepto barroco con el concepto de la mística considero que ambos se presentan como una búsqueda de lenguaje. En tanto búsqueda, ambos buscan inventar un lenguaje que, de alguna manera, recree la semejanza perdida entre las palabras y las cosas. Es decir, la violencia sobre el lenguaje que ambos discursos realizan demuestra que es posible romper la referencia denotativa. Si es posible fracturar la arbitrariedad sobre la que se construyen los signos, ¿no sería también posible rescatar la idea de *semejanza* como fundamento del lenguaje? Creo que la búsqueda de un lenguaje poético podría presentarse como la búsqueda de un paraíso perdido.

De alguna manera, todas estas inquietudes se presentaron en el transcurso de este trabajo. He intentado, a modo de conclusión, presentar cómo estas permitirían construir nuevas líneas de acercamiento al tema. Esto me lleva a concluir que la relación entre la poesía de Escudero –o la poesía de vanguardias–, el barroco y el misticismo seguirá siendo una relación productiva.

Bibliografía

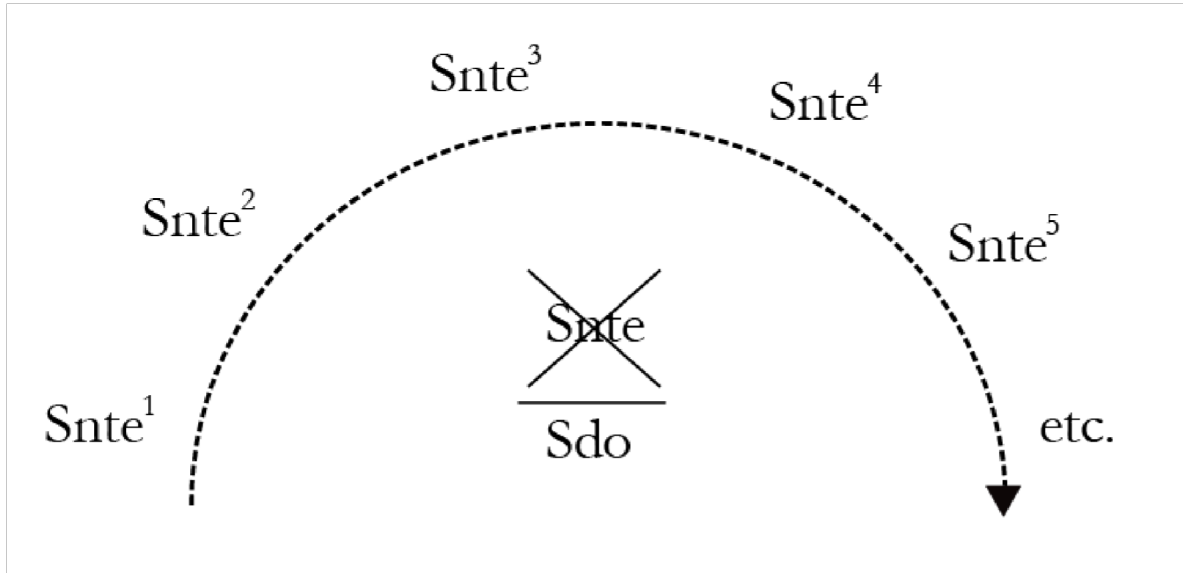
- Agamben, G., *Estancia. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-textos. (2001).
- Alemán, H., "*Semblanza de Gonzalo Escudero*", en *re/incidencias*. Anuario Centro Cultural Benjamín Carrión Año IV-N 4. (2007).
- Alonso, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos. (1993).
- Alonso, Dámaso, *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid: Gredos. (1966).
- Balseca, F. *Llenaba todo de poesía. Medardo Ángel Silva y la modernidad*. Quito: Taurus Ecuador. (2009).
- Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós. (1982).
- Cabo Aseguinolaza, F. (s.f.). "*EntrZe Narciso y Filomela*", en *Cabo, Aseguinolaza Fernando y Germán Gullón (ed), Teoría del poema. La enunciación Lírica. Diálogos Hispánicos. N 21*.
- Carrión, César Eduardo y Aulestia, Carlos., "*Viaje a la extrema pureza, ¿viaje al silencio? Apuntes sobre la trayectoria poética de Gonzalo Escudero*" en *re/incidencias 4*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión. (2007).
- Cevallos, S., *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana. (2012).
- Chemama, B. V., *Diccionario del Piscoñálisis*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. (2010).
- Chiampi, I., *Barroco y Modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica. (2000).
- Corominas, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos. (1994).
- De Certeau, M., *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Gallimard. (1996)
- De la Cruz, S., *Cántico Espiritual y Poesía Completa*. Barcelona: Crítica. (2002).
- De la Vega, G., *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica. (2001).
- Encalada Vásquez, O., "*Entre el Sinaí y el Olimpo: la construcción poética de Escudero*" *Memorias del Octavo Encuentro de Literatura Ecuatoriana Alfonso Carrasco V*. Cuenca: EC: Universidad de Cuenca. (2003).
- Escudero, G., *Revista Hélice 1*. "Editorial".(1926).

- Escudero, G., *"La luz cenital de Rubén Darío" en Variaciones*. Quito: Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. (1972).
- Escudero, G., *Obra poética*. Quito: Acuario. (1998).
- Escudero, G., *"Ars poética" en re/incidencias 4*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión. (2007).
- Fages, J. B., *Para comprender a Lacan*. Buenos Aires: Amorrutu. (2001).
- Foucault, M., *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI Editores. (2005).
- Gadamer, H. G., *"Filosofía y poesía", Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos. (2006).
- Góngora, L. D., *Antología poética*. Madrid: Castalia Didáctica. (1987).
- Gutiérrez Girardot, R., *Modernismo. Supuestos críticos y culturales*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. (2004).
- Jakobson, R., *"Lingüística y poética", en Cuesta Abad Manuel y Jiménez, Hefferman, Julian (eds). Teoría Literaria*. Madrid: Akal. (2005).
- Lezama Lima, J., *"La curiosidad barroca" en La expresión americana*. La Habana: Letras Cubanas. (1993).
- Martín-Estudillo, L., *La mirada elíptica: trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor Libros. (2007).
- Orozco, E., *Poesía y mística*. Madrid: Guadarrama. (1959).
- Ortega, J. (s.f.), "EL algoritmo barroco". *Revista de la Universidad de México*, 58-67.
- Ortega, J., *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila Editores. (1990).
- Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o Las Trampas de la Fe*. México: Fondo de Cultura Económica. (1983).
- Paz, O., *"El Caracol y la sirena", en Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral. (1991).
- Paz, O., *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral. (1993).
- Rama, Á., *La crítica de la cultura en América Latina*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho. (1985).
- Rama, Á., *"Las dos vanguardias latinoamericanas", La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca. (1998).
- Rodríguez, C., *"Lírica Ecuatoriana contemporánea", La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años*. Madrid: Visor Libros. (1994).

- Roses, J., *"Góngora en la poesía hispanoamericana del siglo XVII: revisión histórico-crítica, claves comparativas y ejemplos eminentes"*, en Ferri, José María y Rovira, José Carlos (eds), *Parnaso de dos mundos. De la literatura española e hispanoamericana en el siglo*. Madrid: Iberoamericana. (2010).
- Sarduy, S., *"El barroco y el neobarroco"*, en Fernández Moreno César (ed.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI Editores. (1980).
- Sarduy, S., *"Lautreamont y el barroco"* en Rodríguez Monegal, Emir y Perrone-Moisés Leyla, *Lautremont Austral*. Montevideo: Brecha. (1995).

Anexos

Anexo 1: La proliferación en Severo Sarduy



Anexo 2: La condensación en Severo Sarduy

