

efraín jara idrovo

2 poemas

2 poemas

efraín jara idrovo

2 poemas

*con un estudio introductorio por
alfonso carrasco v.*

euena - ecuador

1973

IMPRESO EN EL ECUADOR

Es propiedad del Núcleo del Azuay de la Casa de la Cultura
Ecuatoriana. Apartado 4907 — Cuenca.

a manera de guía para el lector

LA POESIA es un modo de conocimiento. Un modo peculiar de conocer una esfera de realidades, peculiar también en gran medida. La poesía —el arte— es “sustantivamente bella y adjetivamente verdadera” (Wellek) al contrario de lo que es la ciencia. Consecuentemente, no podemos pedir a la poesía que nos ofrezca un conocimiento científico verdadero: el arte es “vero-símil, semejante a la verdad”. Su forma y contenido de conocimiento linda con el éxtasis del místico, con el trance del brujo o con el “viaje” del alucinado por la droga.

Pero la poesía es, y fundamentalmente, una forma de conocimiento vital. Un modo de conocer el Yo, más allá de los alcances de la ciencia psicológica. Se caracteriza por ser una forma de conocimiento distinta de la científica, pero no por ello menos efectiva o de inferior validez.

Por medio de la poesía se accede también al mundo

de la realidad, pero desde otro ángulo y dimensión. No se obtienen verdades generales sino particulares e individuales. Y ellas son verdades emotivas y estéticas, no científicas. Es distinta la perspectiva: son distintos los logros.

La poesía —y el arte— es también un proceso de creación de un sobremundo que se superpone a este de la realidad sensible. Pero es también un modo de ordenar el mundo de la realidad sensorial. De crear la armonía entre el Yo del poeta y el Ello de la realidad.

La ciencia, si cabe, es quizá por excelencia analítica, aparte de que estudia a la realidad divorciada del hombre, objetiva y abstractamente. La poesía es un intento de síntesis, de romper los infranqueables abismos entre conciencia y mundo. Es un afán de armonizarlos. Es la síntesis intuitiva y amorosa de esa tesis y antítesis angustiosas que entraña la dialéctica de vivir.

Sólo por intermedio de la poesía se consigue solucionar vitalmente los eternos conflictos con el mundo, el tiempo, el espacio... Acaso esta solución sea la única verdadera o por lo menos la única que en verdad importa.

Los dos poemas de Efraín Jara Idrovo que ahora llegan al lector son —justamente— un intento de solución de este mismo y obsesionante problema humano: las relaciones del Yo con el Mundo y de los dos con el Tiempo.

Como solución poético-vital no se puede exigir más, aunque las respuestas de índole filosófica que se dan bien podrían ser recogidas en un conjunto coherente de validez objetiva. Pero ni el poeta pretendió la veracidad de la filosofía ni la poesía aspira a ella.

Esta la razón por la cual estas notas tratarán de merodear, nada más, los cotos puramente estéticos, los del estilo. Y si llegan a tocar los otros será siempre atendien-

do a su función estética. El afán que las anima es el de ayudar al lector en su interpretación de los dos poemas.

Tampoco estas páginas pretenden ser un estudio técnico y crítico sino nada más que eso: notas a manera de guía para el lector. Sin embargo, la necesidad de explicar y comprender el porqué del misterio poético de las dos composiciones nos obligará a veces a referirnos a procedimientos técnicos de la poesía, familiares para el conocedor de los métodos estilísticos, pero acaso extraños para el lector corriente. En estos casos hemos procurado ser lo más elementales, hasta donde sea posible, para que este lector pueda acceder a nuestras explicaciones sin mayor dificultad.

En principio estas notas resultan inútiles —como puede serlo toda la crítica literaria— puesto que los poemas se justifican por sí solos, a más de que en materia de arte literario el único y válido conocimiento es el puro e ingenuo del lector.

Pero si este estudio introductorio se justifica es por dos razones: que él sea, en primer lugar, el testimonio de gratitud y ponderación al maestro que supo, y todavía continúa haciéndolo, despertar y encausar una vocación. Gratitud al maestro, al hombre y al poeta.

La poesía de Efraín Jara I., en segundo lugar, ha logrado convertir en realidad esa aspiración suprema de los clásicos de todos los tiempos: la de la difícil sencillez en el arte. Su poesía es tan transparente como escrita para cualquier lector que posea una brizna de sensibilidad, no sólo poética sino simplemente vital. Pero es, al mismo tiempo, tan difícilmente sencilla como creada para espíritus con un refinamiento superior.

Para estos últimos no van destinadas estas notas, aun

cuando ellos algo encontrarán también, sino para el lector puro y anónimo que sabrá deleitarse con la poesía de Jara Idrovo, pero acaso no sepa explicarse en dónde radica el misterio de su deleite supremo. Pretendemos, tal vez, ayudar al lector a aguzar su sensibilidad llamando su atención sobre uno que otro recurso de estilo que pueda escapársele, cercando o aminorando así algo del deleite posible de obtener. Pretensión ésta vana, pues los poemas hablan y cumplen por sí solos esta función.

En fin, tratando de ser consecuentes con esta segunda finalidad, estas notas se resentirán de falta de profundidad, de la precisión y el rigor científicos que exige el ensayo crítico-estilístico. Pero nuestra intención queda consignada: escribir una notas de guía y ayuda para el lector. Esto nos exime de cualquier disculpa.

*
* *
*

LOS DOS POEMAS que nos ocupan forman parte del libro inédito titulado "El Mundo de las evidencias". Decimos "libro" en vez de "volumen", pues no se trata de una mera recopilación de poemas escritos en circunstancias aisladas y extrañas, con temas y finalidades no menos divergentes.

Todo lo contrario: los poemas de esta colección están trabajados en función de unidad superior, constituyen lo que Kayser llama "ciclo". La correcta interpretación de las dos composiciones habría que hacerla en función de la totalidad del libro, puesto que los poemas se explican y condicionan unos a otros, tienen una función recurrente y centralizadora.

“Balada de la hija y las profundas evidencias” es el primero de los poemas de este ciclo. “Añoranza y acto de amor” es uno de los últimos. Decimos “uno”, porque no se trata de un ciclo cerrado sino abierto -aunque resulte paradójico; tomamos “ciclo” en sentido estrictamente técnico-literario- que seguirá creciendo a medida que se amplíen las experiencias vitales y poéticas de su autor. Es un ciclo abierto, a manera de “Hojas de Hierba” de Whitman. Podríamos decir que se trata de un ciclo integrado por círculos concéntricos. El primero de ellos se ha cerrado, razón de más para que su creador publique el libro completo.

Así es que los poemas en cuestión ocupan, cronológicamente, los dos polos del ciclo.

Aunque de temas distintos en principio, se observa con toda claridad la trabazón y coordinación de las dos composiciones. Ya anotamos al comienzo que las dos -y todas las del libro- están destinadas a la resolución de un mismo conflicto: de las relaciones entre Yo y Mundo y entre Yo-Mundo y Tiempo.

Es preciso, para demostrar lo anotado, rastrear las principales correspondencias y coordinaciones pertinentes en los dos poemas. Para ello —y para todo el estudio— rogamos al lector se tome el molesto trabajo de acudir siempre al texto original para verificar nuestras observaciones o explicaciones y no se contente simplemente con las citas. Para facilitar esta labor nos permitimos indicar que el número romano se refiere a la estancia. En el caso de “Balada” el número arábigo indica la estrofa y la letra el verso. Por ejemplo: “V-2-d” significa: estancia quinta, estrofa dos y verso cuatro. En “Añoranza” es igual, pero como no hay estrofas el número arábigo indica el

verso —consideramos como versos cada línea aunque contenga una sola palabra—. Esta pequeña clave facilitará nuestro trabajo y la lectura.

*
* *
*

El poeta tiene la impresión de que el Mundo no existe independiente de la conciencia de los hombres. En otras palabras: existencialmente, el mundo es creación de la conciencia. La realidad existe fuera de nosotros pero sólo la conciencia le confiere plenitud y sentido; autentica su existencia. Para cada individuo las cosas adquieren existencia y sentido en el momento mismo en que entran en relación con la conciencia suya. Y no en una relación fría, indiferente y lejana sino en otra amorosa y de simpatía. Es en ese momento que las cosas empiezan a existir para ese individuo. Y es en este sentido poético-vital que el poeta afirma que el mundo es creación de la conciencia.

Dicha evidencia implica otra, dolorida y angustiante: esta verdad entraña una contradicción, una lucha entre conciencia y mundo. A pesar de que la conciencia crea la realidad, se empeña en oponerse al mundo, cuando ese acto de creación es la única forma de que el ser pueda realizarse. De esta contradicción nace el desgarramiento, el sentido de extrañeza (o de extrañamiento) que domina al hombre; y él lo lleva a la angustia vital y poética, como veremos más adelante.

El tema está desarrollado en los dos poemas: "Balada":
V-2-d:

lo más fresco del árbol se hace sombra;
lo ávido de la conciencia, el universo...

El segundo verso plantea nada más la tesis de la creación del mundo por parte de la conciencia. Veremos luego que el poeta afirma que todos los seres no se destruyen sino sólo se transforman. La conciencia también sufre este proceso, como lo dice el verso citado.

En el mismo poema (II-5-c, d) se explicita la oposición:

**¿Qué fue de la conciencia empecinada
en oponerse al mundo, que es su imagen?**

La correspondencia la encontramos en "Añoranza", desarrollada en forma de tensión angustiosa: I-1-2 y 7-8-9:

**(Todo es)
resentimiento agresivo entre el alma y el mundo
.....
negamos que la poderosa indolencia de la naturaleza
no es sino la huella indescifrable
del frenesí expansivo de la conciencia.**

Y más adelante: IV-5-6:

**Pero mi ojo extravió la tensión
con que el ardor de la conciencia se exhala en árbol
o prende los vitrales de las constelaciones.**

Justamente esta contradicción es la que soluciona cada poema de una manera diferente, como comprobaremos después.

Decíamos que también se plantea el conflicto con el tiempo: esta ansia de permanencia y duración, de inmortalidad, y la evidencia de la caducidad, de lo fugaz de la

existencia de los seres. No siempre las tesis se repiten o refuerzan en los dos poemas: a veces hay cambio de actitud frente al mismo conflicto. En "Balada": VII-3-c:

No venimos, no vamos, aquí estamos;

Pero en "Añoranza" expresa: I-10:

No somos ni estamos, únicamente soñamos:

Lo que indudablemente revela un cambio de actitud: en el primero hay una concepción puramente existencial; en el segundo es más estética: el mundo y la vida están concebidos a base de una potenciación poética de las vivencias.

Sin embargo, el problema se plantea en otra perspectiva filosófica: la del ser y el existir: contradicción perenne, también, del ser humano, suscitada por la condición temporal del existir: "Añoranza": I-3:

**eres y no serás, porque no hay salida de las profundas
galerías de la materia.**

Se notará que la concepción evoluciona desde "Balada" en el cual la evidencia dominante es la de que el individuo existe, está simplemente en este mundo, hasta "Añoranza" en el que se afirma el ser, la esencia del hombre, para rematar en el mismo poema con una negación de las dos evidencias anteriores por una nueva evidencia más poética:

No somos ni estamos, únicamente soñamos:

En suma: el conflicto entre espíritu y materia (no precisamente en sentido cristiano); entre ser y existir.

Pero estas contradicciones son, nada más, una consecuencia de la temporalidad en la que se halla inmerso el hombre, noción que forma parte de todos los seres mismo, y de la cual sólo el hombre tiene conciencia.

La percepción del tiempo conlleva inevitablemente la evidencia de su fugacidad, otro de los conflictos que se trata de resolver poéticamente. La solución no está en anhelar inalcanzable, imposible e inútil perpetuidad sino en agotar lo efímero o en acelerarlo. La existencia se justifica solamente por su naturaleza fugaz. En "Balada": V-5-c, d:

**¡Oh pura agilidad siempre en peligro,
efímera extensión, sombra del tiempo!...**

En apariencia se trata de una observación de tipo objetivo, una simple enunciación de tesis. En realidad la forma interjectiva ("Oh") y la entonación exclamativa indican el sentido amoroso con que el poeta afirma esa evidencia, lo que en rigor implica una solución.

El conflicto se soluciona por una aproximación a la vida, por la entrega a su degustar sin condición ni restricciones: "Balada": V-5-b:

vida que sólo es vida si es más vida!

Y la vida se encuentra simbolizada en el amor, en la entrega a la Hija o a la Amada: "Balada": I-4-a, b:

**Me redimes del tiempo, luminosa
arteria del diamante o del lucero.**

Solución un tanto angustiada, expresada por el encabalgamiento que rompe el sintagma "luminosa-arteria", pero solución después de todo.

En "Añoranza" el planteamiento es más explícito: perpetuidad y fugacidad son incompatibles. La única evidencia real es lo fugaz; la única forma de solución es acelerar la fugacidad: III-30 ss.:

En la corriente vertiginosa de tu desnudez
comprendí la dialéctica del tiempo:
nos redimimos de la fatalidad de las cenizas,
no evadiéndonos de la corrosión del movimiento,
sino acelerando la velocidad...

La muerte que acecha detrás de lo fugaz se anula ante la intensidad de la vida.

La hija o la amada son los seres que anulan estas contradicciones. En "Añoranza": III-4-5, lo dice claramente:

(Tu cuerpo es)
el punto de incidencia en que la duración
reabsorbe su sombra, y permanece.

Y en el mismo poema, en forma de sentencia: V-25:

lo fugaz es la única forma de perpetuidad.

En suma: la solución antes apuntada a la angustia que despierta la noción de lo efímero.

*
* *

La fugacidad de la existencia implica la noción de muerte y corrosión. La existencia es un constante debatirse contra el incesante proceso de destrucción, inherente a la naturaleza misma de la realidad y de la vida.

En algunos de los versos citados se encuentra ya expuesto el tema. Simplemente agregamos otros más explícitos: "Balada": I-3-b,c:

..... flor surgida
entre tantos escombros de la sangre!

Y en el mismo poema: II-3-c,d:

las grandes pausas de abandono y muerte
frente al total silencio de los astros?

Porque el desgarramiento surge también del hecho de que el mundo, pese a ser creación de la conciencia, permanece indiferente ante el hombre, si es que no le es hostil.

Por fin, más adelante sentencia: VII-3a,b:

De queresas de mosca estamos hechos,
de obstinada pasión irremediable.

El tema aparece de modo más poético y claro en "Añoranza", lo cual demuestra una mayor elaboración, mayor conciencia y profundidad:

I-1: ¡Todo es aniquilación incesante,

.....

I-5-6: *Braceamos desesperadamente*
 contra el ímpetu corrosivo de los minutos;

III-29: empapados los huesos en el deterioro de la especie.

IV-29: con el alma rezumando alquitrán de exterminio.

*

* *

Todos los desgarramientos y contradicciones se anulan en la entrega obstinada y fervorosa a la vida, como se pudo comprobar en los versos citados oportunamente. La hija, la amada y todos los seres elementales y frágiles de la realidad son los únicos que justifican la existencia. Esa justificación es posible siempre y cuando tengamos conciencia del peligro incesante que entraña el vivir: V-5-c:

¡Oh pura agilidad siempre en peligro

Entonces acrecentando el riesgo, intensificando el peligro se dará sentido a la vida, dirá en "Añoranza": IV-3:

hice del riesgo la flecha de mi destino

En el mismo poema insistirá: IV-30 ss.:

Porque sólo el sobresalto

y la espada que pende sobre el corazón

despiertan el rumor de las semillas.

Sólo en tierras abonadas por la desesperanza

la vida pone a dorar sus apretados racimos.

El riesgo, el peligro, lo efímero, el dolor son categorías que dan sentido al vivir y le confieren plenitud. La

reiteración de esos "sólo" prestan a las afirmaciones un sentido de seguridad, de evidencia rotunda e irrefutable que se nos clava en la conciencia.

*
* *
*

En "Balada" se anuncia ya el tema de la justificación de la vida por la entrega inmediata a ella, aquí y ahora. Sólo dando algo o dándonos íntegramente podremos recibir retribución del mundo y la vida, aunque lo que se nos devuelva (o simplemente vuelve, en este incesante proceso de transformación de los seres) no sea igual o no recuerde la fervorosa exaltación de la entrega: IV-1-c,d:

la redondez del fruto no recuerda
la oscura agitación de las raíces...

Acaso ninguna de las acciones o vivencias humanas como la sexual acuse esta característica de instantaneidad y de entrega gratuita sin compromisos ni obligaciones posteriores. El tema está apenas esbozado en VII-2-c:

lo más voraz del alma enarca el sexo.

Hemos apuntado que en "Añoranza" hay un cambio de actitud frente a algunos de los conflictos, pero sobre todo hay un cambio de índole vital, que está planteado, sin embargo, en "Balada": IV-1-a,b:

En mí fue dispersión, Niña preciosa,
lo que tu sangre aquieta y eslabona:

La dispersión, el frenesí vital se tornan torrente incontenible en "Añoranza". El poeta ha descubierto que la plenitud y el sentido de la vida se encuentran en el riesgo, el peligro, la dispersión y se entrega a ellos con todo su fervor, con ese fervor de saber que tal vez sea el último acto vital. Y sabe, además, que aquello es amar, es agotarse y alcanzar plenitud al mismo tiempo. En "Balada": VII-4-a,b:

Sólo el amor nos salva y justifica
la indolente crueldad de la existencia

Ahora es en la hija en donde los conflictos se solucionan: "Balada": VI-4-a:

En ti rescato lo que di a la vida:

Tarde o temprano el mundo y la vida nos reintegran lo que dimos enriqueciéndolos: "Balada": VII-4-c, d:

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

El amor y el canto, las dos vivencias supremas concentradas ahora en la Hija y ella como la salvación: "Balada": VII-5:

¡Hija amada, burbuja de alegría!,
todo converge en ti y, acrecentado,
en tierra, en cielo, en aire, en mar, en fuego,
reposa en ti, salvado para siempre...

Otras veces comprende que la solución sólo cabe en el presente fugaz: "Balada": IV-5:

Te prolongo hacia ayer; tú me proyectas,
con la avidez del ala, hacia el futuro;
agotas tú mi ser y lo desbordas
en el presente puro de tus ojos...

Ciertas manifestaciones de la vida —Hija— agotan, aniquilan más que otras, porque todo acto es plenitud y aniquilamiento. La realización del ser sólo puede darse en el presente. Por ello en “Añoranza” el amor se manifiesta en sexo y el tiempo en presente. Uno y otro son, nada más, la fugacidad. Y el poeta está otra vez azotado por la angustia de la evidencia de la corrosión, a la espera del retorno imposible o del nacimiento de una nueva, de cada nueva vivencia fugaz: V-35 ss.:

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

Sólo en la hija, en la amada... en la vida se dan y se solucionan todos los conflictos. Al comienzo mismo del poema lo dice: I-13-4-5:

Sólo en tí, ¡vida mía!,
¡ingrata mía!,
sangre y mundo confunden su terquedad en melodía.

Las correspondencias podrían continuar. Hemos buscado algunas de las más llamativas; otras, el lector podrá buscarlas con facilidad.

Se pensará que hasta el momento hemos hecho crítica

tradicional: un mero devaneo o parafraseo en torno al poema. Pero no ha sido esa nuestra intención. Nos hemos visto obligados a utilizar un método con el cual, por principio, no estamos de acuerdo, pues creemos que las tesis o ideas del poema son explícitas por sí mismas. Nuestra intención no ha sido explicar dichas ideas filosóficas. Lo que hemos pretendido es, como lo anotamos al comienzo, mostrar que las dos composiciones constituyen unidad, un "más", no una "suma", un ciclo en definitiva. Y la noción de "ciclo" se refiere fundamentalmente al contenido de los poemas, a la unidad temática de ellos.

Y ahora sí, consecuentes con nuestra concepción de que la literatura "no es un arte de ideas sino de palabras" (J. Cohen), vamos a intentar sorprender los valores estéticos de los poemas en su esencia misma: en la estructura y el lenguaje.

Fácil es comprender que todo el sistema de ideas expuesto antes, por verdadero y vital que sea, no es poético por sí. Esa condición la adquiere porque está expresado poéticamente, es decir: a través de artificios de lengua, por el uso de una lengua potenciada, aquilatada y quintaesenciada. En dónde radica esta potenciación de la lengua, es lo que vamos a determinar.

*

* *

EL RITMO INTERNO es uno de los recursos claves en "**Balada de la hija y las profundas evidencias**". Ritmo interior que se relaciona directa y estrechamente con la estructura del poema y con la distribución de la materia poética, que establecen sutiles correspondencias entre los temas y las partes del mismo.

... Cuando nos referimos a "estructura" no lo hacemos, precisamente, a la estructura externa: estancias de cinco estrofas de cuatro versos endecasílabos. Aludimos a una estructura interna, apoyada en la externa, la cual —digámoslo de paso— acusa la perfección de un clásico.

Es lógico que muchos de los efectos estéticos del poema tienen su origen en dicha estructura externa: el ritmo versal, fluctuando entre ponderado, intensivo, compacto, fluido... va siguiendo los movimientos de las ideas. Las estrofas cortas, apretadas, son otra fuente de efectos de estilo. Un análisis completo nos permitiría demostrarlo, pero no es la ocasión oportuna para ello. Ahora nos ocupamos del ritmo y la estructura internos.

El título del poema forma parte esencial del mismo. En cierta manera es la clave, o una de ellas, no sólo del poema sino quizá de todo el ciclo. La temática está condensada en ese título: la Hija, su condición y naturaleza prístina descubren lo verdadero y esencial de la vida, la cual es también elemental. La esencia de la vida no está en lo complejo, en los grandes acontecimientos o fenómenos; ni tampoco en los seres llamativos, sino en lo cotidiano, sencillo y frágil. Por lo menos ellos son los únicos capaces de revelarnos las evidencias y verdades de la existencia, quizás porque permanecen olvidados, inadvertidos, como consecuencia de su misma elementalidad y pureza.

Todo el poema —y acaso el ciclo— no es nada más que una variante del tema apuntado, el cual suscita inevitable otros temas correlativos de otras esferas y evidencias: tiempo, fugacidad, muerte, corrosión, amar, ser, existir... los que también se reiteran armónicamente. Se trata de una suerte de tema musical de sinfonía que aparece cons-

tantemente de modo explícito o velado por la repetición de algunos acordes.

El despliegue armónico del lenguaje reproduce este movimiento de retorno al tema inicial:

lo más lento...

lo más ágil...

lo más áureo...

lo más triste...

lo más raudo...

lo más sueño...

La anáfora de "lo más" se repetirá en las estancias posteriores de manera sistemática. Y siempre complementándose con un recurso de intensificación logrado a base de enumerar en gradación los elementos puros de la naturaleza que, al igual que la hija, descubren la esencia de la vida:

luz

tierra

aire

agua

sol

cielo

viento

hombre

En la estancia que nos sirve de modelo el tema remata con una especie de sonido potente de gong: "Hombre", sensación sugerida porque el verso en que se halla inserta la palabra contiene una sola vibrante ("r") justo en di-

cha palabra, además de que el acento relevante (anterior a pausa) recae sobre una vocal oscura ("o"), mientras los otros lo hacen sobre vocales claras:

lo más sueño del hómbr**e**, | en cánto, en hijo.

El tema de las evidencias desplegado por lo elemental prosigue su desarrollo con una nueva intensificación de clímax menos marcado que el anterior, pero que lo complementa:

manzana - hierba - nube - espuma - espiga - lluvia - pájaro -
canto - hijo

Esta escala de intensificación del tema habrá de llevarnos todavía, con un escalón final, a una cima desde la cual contemplamos en panorama la evidencia del mundo y la vida proyectada por los seres elementales. Pero ahora el tema se ha vuelto más lento (tenue brisa helada que nos acaricia en la cumbre) por la reiteración de un mismo verbo —tácito o elidido—: "hace"; por el uso de nombres que acusan fragilidad no sólo semánticamente sino por estar contruidos con adjetivo ("hierba trémula") o en coordinación disyuntiva de claro matiz disgregante ("pez o espuma"), elementos éstos precedidos de esa gradación climática de índole descendente (por la significación) de los verbos:

prende

cae

cuaja

Podríamos agregar que hay una sutil correspondencia semántica entre los elementos, la que crea o intensifica el ritmo interior. La correspondencia es por refuerzo o por oposición:

lento - ágil - raudo
gozo + triste - áureo
sueño - sueño

En este sentido es muy evidente la correspondencia en la estrofa primera (I) entre los elementos de la naturaleza:

luz - tierra - aire - agua

que recibe un refuerzo en la segunda:

sol - cielo - viento - hombre

Los mismos elementos serán sometidos a sutilísimas variaciones y reiteraciones a lo largo del poema, para ser recogidos al final (VII-5-c.) bajo la subordinación integradora de ese "Todo" muy significativo, de resonancias panteísticas:

en cielo, en aire, en mar, en fuego

*

* *

El tema vuelve a aparecer siempre el mismo, pero siempre renovado por las imágenes distintas en torno a la misma esfera de realidades: lo elemental y frágil. Se prolonga

siempre, alternando con otros temas, a lo largo de las estancias impares, I-III-V-VII. Es una forma de expresar indirectamente otra evidencia: la del retorno sempiterno de los seres.

Este segundo tema se lo expresa en forma directa en III-1-a:

El ser retorna al ser. Nada se pierde.

Lo mismo que se había dicho desde la estancia I elusivamente:

**El gozo de la luz se hace manzana;
el sueño de la tierra, hierba trémula;**

.

En esencia la misma idea expresada desde otra perspectiva y mediante otro recurso. Y como corroborando la tesis, vuelve el tema musical primero con idéntica estructura: III:

**Lo más leve fuego esplende llama
Lo más denso rayo nutre trueno**

Y en forma idéntica en las demás estancias impares:

VII: Lo (más) terco sonido irradia eco

V: Lo más dulce trébol hace abeja

Las correspondencias son más sutiles otras veces. En las dos estancias, I-III, los versos finales de la segunda estrofa tienen un significado y elementos casi idénticos:

I: lo más sueño del hombre, en canto, en hijo...

III: lo profundo del hombre se hace canto...

En la estancia VII-4-c,d., retornan los elementos para ser materia de solución a los conflictos de la existencia:

Sólo el amor y el canto nos reintegran

lo que dimos al mundo, dilatándolo.

Para en el verso inicial de la estrofa siguiente nombrar a la "hija". En los versos de las estancias I y III expresó el acto de dar. Ahora en la VII asistimos a la reintegración, al retorno del ser.

Por último, la estancia III plantea en el primer verso la idea de una especie de entropía creciente de índole poética:

El ser retorna al ser. Nada se pierde.

La materia nunca se aniquila, sólo se transforma en otro ser para volver a ser materia. El ser nunca se aniquila sólo se transforma para seguir siendo y para volver a ser. Se trata de un proceso que tiende a darnos una suerte de ilusoria eternidad y en el cual nada ocurre sin sentido ni justificación sino regido por esta especie de ley poético-vital:

III-5-a: Nada es gratuito, si algo es verdadero.

V-1-a: ¡Porque nada se gasta sin motivo!

VII-1-a: Nada fue inútil mientras destellaba.

Salvo la variante de la estancia VII que el lector po-

drá interpretarla, se trata de la reiteración del mismo tema. Los versos citados actúan como acorde de introducción al tema inicial que retorna: “lo más...”.

*

* * *

Hemos dicho que la evidencia de lo elemental suscita otras evidencias: tiempo, muerte, ser...

Una de las más importantes, hasta constituir otro tema central, es la de las relaciones entre conciencia y mundo.

Vitalmente, más que con actitud filosófica, o si se desea: con una filosofía vital el poeta afirma que el mundo es creación de la conciencia y que la plenitud del ser de ella se logra por las relaciones con el mundo.

Aunque la tesis pueda oler a idealismo o existencialismo está bastante lejana de las dos corrientes. Cabe mejor decir que se trata de una tesis “existencial” y, naturalmente, estética. Sin embargo, no se puede negar las resonancias existencialistas de la misma.

Por el existencialismo sabemos que la conciencia sólo puede ser a través del mundo, convirtiéndose en la realidad circundante. Lo que el poeta plantea es algo parecido pero no igual. El idealismo nos decía, en cambio, que el mundo es creación de la conciencia, que nada existe fuera de ella. Algo parecido también plantea el autor pero tampoco igual.

Lo que nos dice el poeta es la evidencia de que la realidad recibe la confirmación de su ser y existir únicamente cuando es percibida por la conciencia. Vitalmente, el existir de la realidad carece de sentido mientras “mi”

conciencia no la perciba. La plenitud del ser parece lograrse sólo en ese momento. Pero no sólo la plenitud del objeto sino también la del sujeto. Poética y vitalmente el sujeto se convierte en el objeto percibido y alcanza la plenitud de dicho objeto sin dejar de ser él mismo. Ya no es el divorcio sino la identificación con el mundo, suerte de nirvana panteísta. Y entonces es la plenitud del ser o de los seres. Por lo menos para cada hombre así ocurre.

El mismo poeta nos explicaba los alcances de su tesis: nos decía que por esos "años junto al mar, allá en las islas", una mañana ebria de sol descubrió un pedazo de caracola que sacudida y golpeada por las olas vino a reposar a sus pies en la playa. Mientras pensó que ella había pasado tantos avatares, que su nácar había degustado tanta sal, agua y tiempo, tuvo la evidencia de que todo eso nada significaba. Que ella empezaba solamente a existir en ese momento porque la veía, porque se había establecido entre los dos una relación, porque ella había roto la soledad y porque él la había descubierto dando sentido a su existir. Y en ese instante tuvo también la revelación de la evidencia de fragilidad y caducidad de la existencia, unida a la evidencia del afán de permanecer pese a la fugacidad, o por ella misma. Y entonces, nos decía, fue como si el tiempo se hubiese detenido. Los dos seres encontraron su plenitud y razón de ser.

En otra ocasión fue la Hija: largo período de aridez, barnizado con angustia, hastío y soledad. De pronto, tarde lluviosa, descubrió un ser elemental y puro difuminado en la distancia por la luz fugaz del ocaso. Y fue, decía, como si la hija empezara a existir sólo ese momento. Todos los años anteriores de su vida hallaban su plenitud y justificación en ese instante del destello de la revelación

y la evidencia. Era como si la hubise creado ese minuto, engendrado en ese instante porque él también se sintió colmado y se aperció de su ser y existir.

Y como todo ser se transforma en otro, toda vivencia engendra otra, surgió el poema "Balada de la hija y las profundas evidencias", pero esto no viene al caso.

El descubrimiento de esa evidencia es casual, fortuito, semejante al proceso de recuperación del tiempo perdido de Proust por el encuentro casual con un objeto insignificante que despierta el mundo del pasado con toda su nitidez y viveza. El encuentro con ese pedazo de magdalena puede o no producirse en la vida de un hombre. Pero si ocurre, "ya no es el mundo el mismo".

En este sentido el poeta afirma que el mundo es creación de la conciencia. Esperamos que ahora todo sea claro y definido: es una tesis vivencial o existencial y poética con proyecciones filosóficas.

*

* *

Si el poeta piensa o siente de este modo, ello acarrea otras derivaciones. No sólo la conciencia crea el mundo o lo enriquece sino que ella también se realiza a través del mundo. La vida, el ser, se actualizan en la vida y los otros seres. Ese descubrimiento, ese encuentro o creación de la realidad elemental implica un acto de entrega y amor. Si la conciencia crea el mundo, todo lo que ocurra en el poeta tendrá su anverso y su réverso en el mundo:
III-4-a:

Todo iniciaba en mí su resonancia.

Es como si existiera una relación recíproca y reversible entre todos los seres. En consecuencia: morir (o sentir, ver, palpar... O crear) es un acto necesario: es dar origen a otro ser, es transformarse en otro ser; brindarle la oportunidad para que sea y al mismo tiempo poder ser nosotros también. Si citamos los versos siguientes al anterior se comprenderá mejor la idea:

**Todo iniciaba en mí su resonancia.
Cobrando oscuridad, como la noche
para el hilván de las constelaciones,
se apagaba mi ser, y el mundo ardía...**

La materia poética está distribuida en una estructura correlativa que expresa esta identificación o correlación entre hombre y mundo, además que establece otro rasgo del ritmo interior:

**Noche: cobrando oscuridad - hilván de las constelaciones.
Hombre: se apagaba mi ser - el mundo ardía.**

En otras palabras: la noche se hace más oscura para que brillen ("hilván") las constelaciones. El hombre se agota (crea, ama, muere...) para dar origen a otro ser, porque la noche para alcanzar su plenitud tiene que contener el brillo de las estrellas, de lo contrario es un ser imperfecto. Y también:

**¡Porque nada se gasta sin motivo!
ni
Nada es gratuito, si algo es verdadero.**

Insistimos: nada ocurre por azar ni en forma gratuita. En esta dialéctica, morir es nacer o hacer nacer algo. Al igual que ver, sentir, soñar, amar . . . : V-3-c,d:

**Pero si alguien soñó o amó en la vida
los confines del mundo ha dilatado.**

La idea se complementa con una clara alusión a la teoría pitagórica de la música astral o universal, origen y término del universo:

**Ya no es el mundo el mismo: su armonía
con recientes acordes ha acrecido.**

El ser retorna al ser. La música es aire vibrado armónicamente que antes de extinguirse prolongó sus ondas al aire circundante, poniéndolo en movimiento, agitándolo y vivificándolo. Los actos vitales por excelencia (soñar, amar, crear) nos aniquilan, pero nos desbordan y dilatan el universo. Al crear, al amar, al vivir en suma, nos damos. Y como el mundo es sólo nuestro anverso, recibimos algo. Aunque no sea la música total sino apenas "el rumor del cielo". Pero el mundo y la existencia retornan y nos devuelven lo que dimos: VII-4-c,d:

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

Aunque sea ese simple "rumor" que se nos reintegra, es suficiente para la realización del ser, para la plenitud de él, para retornar al origen primero esclarecido, parafraseando a Fray Luis.

Todas nuestras observaciones están encaminadas a demostrar ese ritmo interno que recorre el poema y lo sostiene como su columna vertebral.

Consecuente con su tesis el poeta crea en todas las estancias una imaginería maravillosa de este incesante proceso de ser y retornar a ser a través de ese acorde melódico de "lo más . . . lo más . . ." Y en la estancia IV-3-4 nos dice en forma directa las transformaciones de la Hija, o sea de la Vida, también con un acorde reiterativo:

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

Eres yo y más que yo: en ti regresa
el bosque a ser puñado de semillas.

Creemos que los versos hablan muy claro por sí solos; invitamos al lector a que relea la estancia completa.

*
* * *

Las relaciones internas que crean el ritmo no se agotan todavía.

En las estancias I y III anuncia el poeta lo que dio a la vida o lo que ella da a los otros seres. En la IV expone lo que la vida le devolvió indirectamente por mediación de la hija. Aunque también se podría interpretar que la hija es un ser a través del cual la vida se transforma en otros seres o éstos vuelven a su ser original. En la estancia V insiste sobre este proceso de creación y de retorno de todos los seres.

Ahora bien, en la estancia II había interrogado, sin respuesta, acerca de lo que la vida le había devuelto a cambio de su entrega. Sólo en la estancia VI halla la respuesta, luego de una nueva enumeración de sus actos de entrega: 4-a:

En ti rescato lo que di a la vida

empieza la parte pertinente.

Pero darse es morir en cierto modo. El hombre, el poeta, aspira, anhela angustiosamente la eternidad, el permanecer siendo y estando. La estrofa final de la estancia mentada nos recuerda la idea de Gide: sólo interesa el deseo en sí, mas no su satisfacción; satisfacerlo es destruirse, es morir. "A veces desearía que algo no hubiese sucedido para poder seguir degustando el deleite angustioso de su espera", decía el autor en alguna ocasión:

**¡Hija mía, presagio de la dicha!,
no la felicidad, su anuncio sólo,
la intensa exaltación que la ANTECEDE
y que, por NO advenida, JAMAS cesa...**

Tal vez ahí esté la solución a la fugacidad de la vida, sea ésta la única arma para luchar contra su ineluctable poder de corrosión. Por lo menos una solución de sueño, ilusoria, como lo es la vida misma.

La eternidad acaso está no en la realización misma de los hechos, sino en ese punto fugaz, inasible que la precede. En ese destello de la permanencia pura. La realización es ya el aniquilamiento. Por ello

lo fugaz es la única forma de perpetuidad

dirá en "Añoranza".

*

* * *

El tejido de implicaciones entre los temas que va creando el ritmo interior tiene que desembocar obligadamente en el tiempo. Ya en la estancia I el conflicto se halla solucionado por esa virtud maravillosa de la hija y por esa virtud de transformación de los seres: 4-a,b:

**Me redimes del tiempo, luminosa
arteria del diamante o del lucero.**

Solución ahíta de angustia, decíamos, revelada por el encabalgamiento. Pero antes (3-b,c) se había referido a los efectos destructivos de esta dimensión:

**..... flor surgida
entre tantos escombros de la sangre!**

El poeta intenta a continuación captar la dialéctica misma del tiempo mediante un juego anafórico y reiterativo, tanto como conceptual, con las categorías temporales del "antes" y el "después", que se despliegan como en un movimiento pendular, ajustándose de este modo al decurrir del tiempo vivencial el cual oscila entre el pasado y el futuro, teniendo como punto de suspensión el presente:

Antes de ti

Después

No hay antes ni después

sucedier antes

advenir después

El problema del tiempo continúa desarrollándose en la estancia II. En ella el conflicto está expuesto en forma muy sutil por la anáfora de construcciones interrogativas en las cuales se destacan los pronombres relativos con función interrogativa. Ese “dónde” característico de la poesía contemporánea, dotado de una resonancia como de eco que regresa de un laberinto, nos sugiere un sentido de algo insondable, distante, inasible; algo sin respuesta ni explicación pero absurdamente doloroso.

Menor fuerza expresiva tiene el “Qué” interrogativo. Pero aquí colocado a continuación de “dónde” recibe de él un refuerzo.

Hay por otra parte un contraste en los tiempos verbales dentro de la misma estancia: unos van en presente y otros en pretérito. Juego estilístico que condensa el conflicto del hombre con el tiempo, la angustia de debatirse entre presente, pasado y futuro:

¿En dónde está

¿En dónde están

¿Qué se hicieron

¿Qué se hizo

¿Qué fue

El contraste está reforzado por el cambio de número, de singular a plural. Los verbos expresan, además, semánticamente el conflicto entre el “ser” y el “estar”, que constituye uno de los motivos de divorcio entre conciencia y mundo.

El tema del tiempo retorna en la estancia IV en forma de juego dialéctico, pero poéticamente realizado: 5:

TE prolongo hacia **AYER**; **TU ME** proyectas
con la avidez del ala, hacia el **FUTURO**;
agotas **TU MI** ser y lo desbordas
en el **PRESENTE** puro de tus ojos...

Obsérvese de la misma forma la oposición semántica entre los verbos “prolongar” y “proyectar”, sumada a la oposición “Tú-Yo” y se tendrá completo el juego conceptual y temporal.

En la estancia VII integra todos los temas y soluciones. El del tiempo está recogido también. En el verso final aparece un “siempre” integrativo en el cual pasado, presente y futuro se fusionan como en un afán de lograr permanencia y eternidad:

(**Todo**)

reposa en ti, salvado para **SIEMPRE**

En verdad, el tema del tiempo no está lo suficientemente elaborado en este poema; por lo menos no lo está como en “Añoranza”. Es, en todo caso, un acorde secundario del tema central. Aunque sí aparece en forma velada a lo largo de todo el poema, erigiéndose en una especie de música de fondo.

*

* *

El despliegue de temas se cierra con el de la corrosión. Este sentimiento se sobrepone en la estancia final:
3-a-b:

De queresas de mosca estamos hechos,

verso que suscita, por asociación de ideas, una afirmación amarga de tipo sartreano:

de obstinada pasión irremediable.

Y ahora sí, todas las tesis se cierran y solucionan en el final. Las reflexiones justificatorias de todos los planteamientos filosóficos (o vitales) considerados a lo largo del poema están condensadas en unos pocos versos: VII-3c:

No venimos, no vamos, aquí estamos;

Esos verbos indicadores de acciones opuestas, precedidos de negación y opuestos los dos (“venimos” y “vamos”) a un verbo indicador de reposo (“estamos”), separados además por pausas cercanas que tornan agitado el ritmo, nos sugieren una sensación de vértigo no carente de cierto aire de rotunda seguridad.

Y esos adverbios “sólo” reiterativos y en posición inicial acrecen ese énfasis de rotundidad que el poeta da a las conclusiones. La fuerza expresiva de la estrofa radica en ellos, no tanto en las palabras restantes. Súmese a lo anterior el hecho de que los dos adverbios preceden a la palabra “amor” y se comprenderá por qué la conclusión se nos clava en la conciencia, como una evidencia irrefutable:

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

Pero el recurso se intensificará a un punto máximo, constituyendo el cierre perfecto a las reflexiones, por el uso de ese "Todo" conjuntivo, sintético, integrativo (Spitzer) que condensa todos los temas del poema y da el final insustituible del mismo: la Hija (la Vida) como único centro al cual converge y desde el cual se dispersa y origina Todo, "salvado para siempre".

*

* *

Queremos ahora llamar la atención del lector sobre el hecho de que en las estancias impares (I-III-V-VII) domina un tono, diríamos, "expositivo" o descriptivo; mejor: expone las tesis elusivamente, metafóricamente, aunque remata casi siempre con una estrofa (a veces dos, como en la estancia I) de corte sentencioso, aforístico. A su vez, en las estancias pares domina el tono conceptuoso o aforístico, aunque no falta alguna o algunas estrofas que se ajustan al estilo dominante en las impares. El lector podrá comprobarlo sin mayor dificultad. Esto es parte de la estructura interna, de esa distribución especial de la materia poética, y es otro de los recursos encaminados a crear el ritmo interior.

Por otra parte es digno de anotar que de las treinta y cinco estrofas del poema, las quince se cierran con puntos suspensivos, lo que estadísticamente es un dato significativo. Esos signos de puntuación se encuentran principalmente en la primera y segunda estrofa y en la última. La significación estilística es bastante evidente: confiere a las estrofas un sentido de fragilidad, de inconclusión. Como de un proceso que se prolonga indefinidamente, acorde a la

idea del eterno transformarse y retornar de los seres. Pero también el recurso trasunta una sensación de algo indefinible, insondable, inaprensible y misterioso como la vida misma, sumado todo a un viento de nostalgia y tristeza delicada. Invitamos al lector a revisar la composición atendiendo a este recurso.

*

* *

Hemos podido comprobar cómo el poeta teje una delicadísima y compleja estructura dentro de la cual cada uno de los elementos o partes está condicionado por el todo, se explica y justifica dentro de la unidad superior del poema. Nada sobra ni nada falta. Las partes se integran en una estructura en la cual funcionan con la precisión de una máquina, pero una máquina insuflada de vida y alma.

Y esa vida, y esa ánima es el ritmo interior que se apoya en el ritmo versal, que se crea por el juego conceptual, la distribución de la materia poética, la estructura (tanto externa como interna) para cumplir su función estética.

*

* *

Los recursos anotados son algunos de los más importantes. Ese ritmo interior es el resultado de otros más. Nos permitimos señalar en forma rápida algunos de ellos, todos orientados a crear el ritmo interno.

Un recuento estadístico preciso nos dejaría ver que hay un número relativamente escaso de adjetivos califica-

tivos en comparación con el de los sustantivos. De la misma forma, el número de verbos resulta también inferior al de los sustantivos.

Más aún: si se observan las estrofas 2 y 3 de las estancias impares, se podrá notar que si bien hay muchos adjetivos calificativos, todos ellos están sustantivados y actúan como sujetos:

| | |
|------------------|--------------|
| I: lo más lento | lo más ágil |
| III: lo más leve | lo más denso |
| V: lo más dulce | lo más terco |
| VII: lo absorto | lo inmóvil |

Por citar algunos ejemplos.

Estas observaciones nos revelan que estamos ante un estilo "sustantival".

Varias interpretaciones podrían darse a este rasgo, como son variadas las funciones estilísticas del mismo. La más pertinente en este caso nos parece la siguiente: el poeta intenta no sólo captar sino retener las evidencias de la vida, lo sustancial de ella. Es lógico suponer que estas verdades se encontrarán en lo sustantivo del mundo, lo que estilísticamente tiene que ser expresado por medio de sustantivos: de ahí el estilo en mención.

Pero estas evidencias y verdades, piensa el poeta, no se hallan o no nos son reveladas por los seres "importantes", sorprendentes o espectaculares, ni tampoco en los acontecimientos de esta índole, sino todo lo contrario por los seres insignificantes, elementales y puros: manzana, luz, hierba, nube, espuma, espiga, hija . . . Y es probable, o seguro, que no sea todo el ser el que nos descubra su evidencia de fugacidad, corrosión y la esencia maravillosa

de su ser y de la vida, sino que el misterio es develado por lo accidental, por un detalle cotidianamente inadvertido. En ese accidente radica lo sustantivo del ser, su capacidad de transformación en otro ser para la realización plena de sí mismo y para cumplir el proceso de sempiterno retorno. Esta es entonces la razón por la que lo accidental, lo adjetivo, tiene que ser sustantivado: en él radica el misterio y la esencia del ser.

Creemos no estar equivocados en nuestras observaciones e interpretaciones, porque otro recurso nos apoya.

Los complementos especificativos contruidos con preposición "de" y un sustantivo, sabemos que desempeñan una función adjetival. Pues bien, en el poema todos los adjetivos sustantivados reciben un complemento especificativo indicador de origen o de sustancia (en sentido figurado o metafórico más que real). E igual ocurre con los sustantivos. El adjetivo morfológicamente simple, el calificativo, se usa en contadas ocasiones. La especificación se la hace mediante el procedimiento anotado:

lo más lento DEL AIRE
lo más frágil DEL ALBA
lo más fresco DEL ARBOL
lo más voraz DEL ALMA.

El poeta prefiere usar la forma de especificación a base de un sustantivo, lo que es otra forma de sustantivar poéticamente lo adjetivo. El proceso está invertido, pero la función estilística es la misma: destacar lo accidental, lo más frágil y fugaz pero lo más susceptible, por ende, de transformación, como detentador y dimanador de la esencia de los seres.

Hemos sorprendido así un recurso magistral destinado a expresar en forma poética una tesis filosófica, lo que nos reafirma en la idea de que la literatura es ante todo un arte de lengua.

*
* * *

Agotar todos los recursos del poema sería una tarea casi fuera de nuestro alcance y desentonaría con la intención de consignar unas notas de guía para el lector.

Nada más que, antes de concluir, queremos llamar la atención sobre dos recursos nuevos.

El primero se refiere a la presencia constante de construcciones de tipo paralelístico, a veces riguroso en otras imperfecto. Este recurso se presenta sobre todo en las estancias impares, justo en esas estrofas que contienen ese "lo más..." reiterativo, musical y sentencioso.

Los versos en cuestión constan casi todos de un sujeto que se descompone en núcleo (lo designaremos con la letra "A") y complemento especificativo ("B"); seguido de núcleo de predicado o verbo ("C") y terminando con un complemento directo ("D"). El esquema paralelístico de algunos versos escogidos al azar, quedaría de esta forma:

El gozo / de la luz / se hace / manzana

A1 B1 C1 D1

El sueño / de la tierra / / hierba trémula

A2 B2 (C2) D2

Lo más lento / del aire / se hace / nube

A3 B3 C3 D3

Esquemas semejantes se puede obtener en las demás estancias. Hay otros paralelismos adicionales en otros versos y estancias. La función estilística es, en general, la misma de contribuir a la creación o intensificación del ritmo interno, que ha sido la clave de nuestra interpretación, razón por la cual no requiere mayor comentario sino simplemente invitamos al lector a volver sobre la composición atendiendo a este recurso.

*
* * *

Otro rasgo de estilo muy sugestivo se refiere a los fenómenos fonéticos potenciados para producir efectos estéticos. Los lingüistas y estilistas rusos llaman a éstos “fenómenos de orquestación”, que comprenden todos aquellos procedimientos como la anáfora, aliteración, onomatopeya, simbolismo fonético...

Estos recursos los utiliza Efraín Jara I. con verdadera maestría en ambos poemas, más concientemente quizás en “Añoranza” pero sin dejar de tener su puesto en el presente poema.

Obsérvese, por ejemplo, en la estancia I-1-a ese juego maravilloso de interdental (“z”) combinadas con laterales (“b”) y nasales (“n”), todas ellas consonantes suaves y “claras” que crean esa indefinible sensación de suavidad y tersura que no sólo refuerza el significado de las palabras sino que va mucho más allá:

eL goZo de La LuZ se haCe MaNZaNa

Verso de una tersura de luz que contrasta con el si-

guiente, rico en vibrantes (“r”), contraste que nos sugiere como un ligero temblor y estremecimiento de ese minuto previo al despertarse:

eL Sueño de La tieRRa, hieRba tRémuLa

donde, además, la presencia del adjetivo esdrújulo da el toque definitivo a la sensación de tremor.

Y luego vuelve a una combinación de sonidos semejante en los dos versos siguientes:

Lo máS LeNto deL aiRe Se haCe Nube

en el cual la oposición entre consonantes suaves y esa sola vibrante (“r”) central nos da la impresión del leve agitarse del aire. Y remata en el cuarto verso, poseedor de la gracilidad y tersura propia de los movimientos de la ola en ese instante fugaz en que se encrespa para deshacerse en espuma:

Lo máS ágil deL agua, peZ o eSpuma

Ese juego final de: “PeZ” y “eSP” ligados ágilmente por sinalefa, contrabalancea esos dos acentos juntos, antirrítmicos e inarmónicos del comienzo (“más á-gil”) los mismos que sugieren ese punto de desequilibrio en que la cresta de la ola se rompe descendiendo rápidamente (sugerido por la elisión del verbo “hacer”) para restablecerse luego el equilibrio por la pausa que retiene la andadura estilística, complementada con ese sentido de bilateralidad y equilibrio de los dos elementos finales en coordinación y que contienen esos grupos silábicos contrabalanceadores ya anotados.

El contrabalanceo entre sonidos suaves (sibilantes) y fuertes (vibrantes) se prolonga a lo largo de la estrofa siguiente, para culminar en la tercera:

Oh Sueño de miS SueñoS, Hija Amada,
aLboRoto de mi aLma, fLoR SuRgida
entRe taNtoS eScoMbRoS de La SaNgRe

El contraste se acentúa por otros sonidos suaves ("l-n") conforme avanzamos en cada verso, hasta que en el tercero se nos da una sensación auditiva del desmoronamiento y corrosión, como de ácido, para rematar en el último verso en el cual los sonidos se aprietan (labiales: p,b, y palatales: ñ) que se despliegan teniendo como eje una solitaria vibrante. Todo ello nos brinda poéticamente la visión de un puño o mandíbula que se aprietan con cólera:

¡PequeÑA UÑA RaBIOsa de la Vida!

recurso complementado por la entonación exclamativa cargada de emotividad y por el contraste entre vibrante única ("r") y esa sibilante también única ("s").

A todo lo anotado agréguese la reiteración de ciertas palabras ("sueño") y de esa anáfora ya tantas veces aludida de "lo más" poseedora de un enorme sentido musical y rítmico.

Los sonidos se han ido ciñendo, de este modo, al despliegue conceptual, siguiendo, reforzando esa visión jubilosa de la vida; variando conforme ésta se torna lúgubre ante la evidencia de la corrosión que la amenaza; constituyendo, en fin, a veces un medio de expresión poético que nos dice algo más allá de las palabras, algo que no

pudo ser expresado mediante significados porque es ya pictórico o puramente sentimental e intuitivo.

Y en la estancia que estudiamos todos los recursos son nada más que un tema musical del tiempo fugaz que va intensificándose hasta el acorde más alto, a toda orquesta, de las dos estrofas finales donde hay no sólo el juego semántico con las categorías temporales de pasado, futuro y presente sino que también las palabras (“antes” y “después”) complementan la orquestación, lo que trasunta en poesía.

*

* *

En la estancia II-1, se observa con toda claridad la reiteración de sílabas semejantes, repartidas convenientemente a lo largo de la estrofa, y que le confieren un tono de monotonía, acorde con el desgarramiento espiritual del poeta:

¡ CuánTO TArDASTE, amor, en devolverme
la solcDAD gasTADA a manos llenas!
MoneDAS de pasión nunca extraviaDAS,
en mi canTO TOrnáis, mulTIplicaDAS

*

* *

Un recurso parecido al que observamos en la estancia I-1-b. lo encontramos en la estancia III-2-a:

Lo más FRágil deL aLba quiebrA en tRino

verso en el cual la noción de quebrarse está dada no tanto por la palabra misma sino por esos grupos de consonante † vibrante (“fr-br-tr”).

En la misma estrofa, desde el verso tercero empiezan a acumularse las nasales (“n”) que dominan en el cuarto, anticipando así en el tercero y sugiriendo en el otro esa impresión de resonancia y profundidad que expresan las palabras:

Lo más blANDo Del ave aDensa el NiDo.

Lo profuNDo Del hoMbRe se hace caNto

complementada con la sensación de densidad que crean las dentales (“d”).

Poco después nos encontramos con uno de los versos más logrados del poema en cuanto se refiere a estos fenómenos de orquestación. Un verso de corte clásico que nos recuerda a Garcilaso:

en otoRgaR MURMULLO a loS aRRoYoS

RUMOR deL coRaZón...

El juego aliterativo, casi onomatopéyico, nos brinda una sensación de movimiento leve de las aguas y es verdaderamente inimitable.

No queremos prolongarnos en el análisis. Invitamos a que se lea otra vez el poema íntegro desde esta perspectiva y estamos seguros que se descubrirá una veta de poesía insospechada.

*
* * *

Para terminar con "Balada" queremos dejar constancia que no nos ha sido posible ni siquiera aludir al recurso sin duda alguna el más importante del poema: las imágenes. Todo el encanto, el misterio y la belleza del mismo radican en las metáforas y símiles. Pero, desgraciadamente, éste constituye un campo demasiado complejo que nos hubiera obligado a dedicarle un estudio completo y especializado. Además, siendo como es el recurso más significativo, resulta obligado estudiarlo funcionalmente, es decir a la luz del libro completo para no caer en interpretaciones erróneas o unilaterales.

Con todo, en el estudio que hagamos de "Añoranza" nos permitiremos consignar alguna observación en torno a este artificio.

Por ahora llamamos, nada más, la atención del lector sobre el mismo. Obsérveselo y se descubrirá todo un mundo poético y una dimensión de belleza inefables. Imágenes tantas y de tan diversa estructura y origen, de tan grande belleza y originalidad, sólo las crea un gran poeta.



AÑORANZA Y ACTO DE AMOR es un poema insólito en el panorama de la literatura nacional y acaso lo sea también más allá de estas fronteras.

Es insólito no tanto por uno de los temas abordados, el del amor físico, del amor sexual, cuanto por la forma cómo está tratado el mismo.

Jean Cohen opina que no cabe duda que ciertas realidades —materiales o inmateriales— parecen estar dotadas de una naturaleza poética, llevan lo poético en su

esencia misma, como un rasgo distintivo más de su individualidad.

Digamos, por decir algo, que a todas las características diferenciadoras e individualizadoras del mar habría que añadirle la de lo poético. Parece que casi todas las personas, y los poetas y artistas en más alto grado, perciben esta cualidad del mar junto a las otras: por ello el mar ha sido siempre un ser inspirador de obras artísticas.

Habría que crear, dice Cohen, una "poética de las cosas" que explicara y determinara en qué radica esta condición o posibilidad de contener y sugerir lo poético por parte de algunas de ellas: el mar, la luna, las flores, la lluvia, las nubes, el rocío, el viento... la mujer, el ser poético por excelencia de la naturaleza. Y la lista sería bastante amplia en lo que concierne al mundo material. La soledad, la tristeza, la angustia, la muerte... Y el amor, en el ámbito puramente humano y espiritual.

Se podría invertir la tesis: los otros seres, la mayoría, carecen de esta condición poética y algunos hasta la niegan y aniquilan. Por mentar algo: zapatos, cebolla, pared, mosca, basura... O en el otro ámbito: envidia, miedo, odio, traición...

Naturalmente que en el fondo está planteado el viejo problema, no resuelto del todo, de si lo bello radica en la cosa, en el ser, o en el sujeto. Y ya en términos estrictamente artísticos, cabe replantearse la interrogante: ¿Es bello un poema o nada más pone las condiciones necesarias para despertar o suscitar en nosotros la emoción de lo bello?

La tesis de Cohen vuelve a abrir la discusión, y es de una profundidad y complicación enormes. Por lo mismo puede ser confirmada o rebatida. Pero como hipótesis de

trabajo para la investigación puede ser de utilidad muy fecunda, aunque no ocurra otro tanto para la creación misma: no porque un poeta o versificador mencione a la luna está haciendo ya una obra bella. De serlo así, todas las noticias sobre los viajes al satélite terrestre, serían poéticas. Se trata de incluir la palabra en un contexto poético para que se sienta relevada la condición bella de la misma, y ahí radica el proceso creador, precisamente. No queremos extendernos en este campo, por no ser oportuno.

Volviendo a la tesis de Cohen, se podría afirmar que gran parte de la literatura contemporánea está negándola. Hay, en efecto, en la época actual una corriente poderosa (en la poesía, novela, teatro, ensayo) que persigue la reivindicación de lo grotesco, lo vulgar, insignificante y cotidiano, en el matiz peyorativo del término.

Se nos saldrá al paso con la afirmación de que la poesía sempiternamente ha tomado como temas centrales o secundarios a muchos de estos objetos "cotidianos" o insignificantes (flores, hierba, rocío...). No lo negamos. Justamente el poema de Efraín Jara I. del que nos hemos ocupado en las páginas anteriores constituye un buen muestrario de estas realidades potenciadas poéticamente. Pero no se nos discutirá que, aunque realidades o seres insignificantes, siempre los creadores les han asignado o reconocido esta cualidad estética de lo bello, a la que venimos aludiendo.

Lo que afirmamos acerca de la tendencia en la literatura contemporánea es distinto: es, como decimos, la reivindicación de aquellos objetos que, en términos de Cohen, contienen lo antipoético o lo no-poético. Piénsese, por ejemplo, en las "Odas elementales" de Neruda en las cuales

son tema central la cebolla, el apio, el lápiz, la mosca . . . si la memoria no nos es infiel.

Mirando las cosas desde una cierta perspectiva, podría pensarse que esta corriente aludida y que domina gran parte de la poesía actual, anula o refuta la tesis de Cohen y, por consiguiente, es verdad la afirmación contraria: lo poético no está en el objeto sino en el sujeto. Es cuestión de sensibilidad.

Antes de nada debemos decir que Cohen no es tajante en su tesis: los objetos poseen, algunos de ellos, esa cualidad poética; pero es necesario que el poeta cree un contexto pertinente, como habíamos dicho antes.

Por otra parte, por lo menos en el caso de Neruda —y probablemente en otros— encontramos una confirmación de la tesis de Cohen. El poeta comprende que los objetos grotescos, insignificantes carecen justamente de ese ingrediente de la belleza. Y como creador, suerte de dios, trata de perfeccionarlos. De dotarles e insuflarles esa vida, ese ingrediente del que carecen. O en otro plano: especie de Rey Midas poético trata de convertir en poesía todo lo que su talento creador toca, como se ha dicho de Neruda.

Pero, insistimos: éste es un intento realizado por el creador al comprender que determinados objetos carecen de esa cualidad estética.

De todas maneras pensamos que los mejores poemas de Neruda (y de todos los contemporáneos) siguen y seguirán siendo aquellos en los que canta al amor, la muerte, la lluvia, el mar, el hombre . . .

Podemos decir entonces que la tesis de Cohen se halla confirmada por la poesía de todos los tiempos.

No queremos insistir sobre ella ni hacer otras observaciones en pro y en contra. El problema pertenece a la

Estética y a la Filosofía de la Literatura. Nosotros lo que intentamos es comprender un poema.

Sólo agregaremos, para fines de nuestro trabajo, que en esa "poética de las cosas" habría que precisar si todos los objetos poseen la belleza en el mismo grado. O habría que observar que algunos la poseen de una manera especial y misteriosa. Unos seres poseen una belleza exultante (el mar, el amor); otros, generalmente enfermiza, deprimente (la muerte, la lluvia). En fin, que hay seres que poseen en sí una doble naturaleza, que detentan lo poético y lo no-poético: el hombre sería el modelo típico de esta clase de seres.

Y se llegaría, acaso, a admitir que el amor también cae dentro de esta categoría. Consecuencia esto de la separación entre las dos formas del amor: físico y espiritual. Equivocadas concepciones católico-medievales, pervivientes hasta hoy, han polarizado en gran medida las características estéticas de una misma realidad, cuyas manifestaciones han sido, como hemos dicho, igualmente opuestas. Y así resulta que el amor espiritual o sentimental es considerado poético mientras que el físico se reputa antipoético. El falso idealismo del movimiento romántico marcó la culminación de ese proceso de polarización, cuyas consecuencias se extienden poderosísimas hasta nuestros días y sobre todo en medios nuestros.

La sicología, y con ella una nueva mentalidad, han venido a demostrar que se trata de dos formas de realización de una misma esfera y que no sólo no se oponen y excluyen, sino que se dan indisolublemente unidas y que la una no puede existir sin la otra. Tanto es así que o bien el amor físico engendra o crea al espiritual o bien es la cima, culminación y plenitud de este último.

Sabiendo y comprendiendo esta evidencia, la literatura contemporánea ha realizado en gran parte —en otros medios— la revalorización de lo poético que entraña el amor sexual y el sexo simplemente; cuya realización es de por sí, sin otros requisitos, una manera de amar. Acaso la más real, efectiva y poética.

Se nos dirá que siempre por siempre la poesía ha tratado el tema del sexo. No lo negamos, pero lo ha hecho siempre con el sentido del tabú, abordándolo indirectamente, con temor, pudor y concesiones.

El tratamiento directo del tema implicaba un descenso a los detalles íntimos de la práctica del amor; detalles, por ende, prohibidos aunque no por ello menos conocidos o **practicados**. Se admitía la altísima cualidad poética de esta esfera prohibida del amor, pero a la poesía no le estaba permitido abordarla; pesaban muchos siglos de tradición. En realidad ni siquiera las otras formas literarias se atrevían con ella. Fue la novela la que rompió el tabú: Joyce, Lawrence, Miller, Barbusse... Y después de ellos la lista es larga, casi interminable.

La poesía lo hizo en principio tímidamente; en forma más franca y liberal luego. De todos modos casi no ha pasado de los límites periféricos. Los nombres menudearían. Pero ninguno de ellos se ha atrevido a llegar a la descripción misma del acto de amor con todos sus detalles inominables en público, menos en poesía, aunque —como lo afirmamos— no menos conocidos y practicados no sólo en forma normal sino como complemento y única posibilidad de realización plena del amor físico.

Y es que el tabú ejercía y ejerce un poder demasiado fuerte. Agréguese a esto el sentido negativo (antipoético y pecaminoso) que caracteriza, por parte de la sociedad,

a esta forma de amor y se comprenderá el porqué los poetas han tenido hacia ella una actitud de reserva y hasta de miedo.

Para los que se atrevían a hacerla materia de su obra les amenazaban dos peligros: o caían en barata pornografía o se creaba poesía grotesca y escandalizadora, "pecaminosa", en el sentido de los lectores más o menos pecatos.

Hay una tercera posibilidad, ya mencionada: enfocar el tema elusivamente, apenas nombrándolo o abordando aquellos detalles admitidos por la sociedad como algo "normal"; en fin: tratando el tema casi en abstracto, indirectamente, igual que ocurre en aquellos pueblos primitivos en que Dios es el centro y eje de la existencia, razón de más para que no se lo nombre aunque se lo invoque. Es decir: el tabú pleno.

Ahora nos encontramos con un poeta que ha corrido y superado todos los riesgos. Efraín Jara Idrovo, hasta donde alcanzan nuestros escasos conocimientos, lleva al clímax la tendencia a la que nos hemos referido: ahondamiento en el amor sexual; descenso a los más mínimos y reveladores detalles de este acto y función. El sabía los riesgos que tenía que dominar para que su obra fuese aceptada por los lectores, por cierto tipo de lectores.

Pero los riesgos se anulan cuando se hace verdadera poesía. El lenguaje altísimamente poético con el que trata el tema hace que su poema no tenga ni asomo de pornografía literaria ni tampoco raye en lo truculento o pecaminoso. Nada de ello: el lector recibe únicamente poesía, y de la más elevada calidad. Sólo un lector de sensibilidad nula o atrofiada (por no decir: degradada o "torcida") podrá ver o sentir otra cosa en este poema.

Todavía más, porque el tema del amor físico no es la

meta o justificación del poema. Es apenas un medio de acceder a una dimensión estética y vital más elevada. El sexo está tomado como una forma de realización, por ser el más vital de los actos. Y porque es el más bello está tomado igualmente como una forma de elevación a la poesía; como uno de esos seres o actos que contienen lo poético en el más alto grado.

El poeta es consecuente con sus tesis y con su actitud. Piensa, con toda razón, que el sexo, tal vez como ninguna de las funciones vitales, revela el secreto mismo de la existencia con todas las contradicciones que habíamos señalado en la introducción del estudio de los dos poemas. Una vez más amor y poesía se funden como posibilidades de realización del ser y de la vida, como formas de ordenación y justificación del mundo. Es una solución vital y poética, y como tal la única verdaderamente válida y cierta.

Nos hemos extendido con exceso en esta digresión por considerarla imprescindible para evitar erróneas interpretaciones.

Y una última afirmación: todos los que están medianamente informados en materia de "filosofía de la literatura" o en sicología literaria saben que entre vivencia y obra existe una relación bastante indirecta y discutible y que ante todo y por sobre todo la literatura es un arte de ficción y de creación.

Perdónesenos la extensa digresión. Intentaremos, ahora sí, sorprender algunos de los recursos de estilo más relevantes de este poema que está llamado a sacudir la sensibilidad de los lectores y a constituir un hito en nuestra literatura y aún más allá. Todo ello por su gran calidad estética y no por otra cosa.



AÑORANZA es la solución, lo hemos dicho, a una serie de problemas existenciales: contradicción entre conciencia-mundo-tiempo, con todas las implicaciones a otras esferas: fugacidad, corrosión, muerte, creación.... Razón por la cual no vamos a insistir en una forma general sobre esta temática sino que vamos a tratar de descubrir cómo estos conflictos se solucionan poéticamente, es decir por medio de la lengua y de los otros procedimientos propios de la poesía.

El recurso que se hace evidente en primer lugar es el de la estructura del poema. Consta de cinco estancias y a diferencia de "Balada" la forma es absolutamente libre: ni estrofas ni metro, sino verso libre.

A pesar de esta libertad, el poema ha sido trabajado a plena conciencia, en frío. Un rasgo simple nos revela ya este hecho: hay una cierta medida y equilibrio en la extensión de cada estancia. El término medio se halla por los treinta versos, lo que refleja una clara intención de guardar las proporciones y la armonía.

Pero de todos modos hay un cambio formal con respecto a "Balada", el mismo que no es gratuito y obedece a un propósito creador: la manera cómo están tratados los temas y un desarrollo más profundo de los mismos exigía una forma poética más libre, no sujeta a las cadenas retóricas.

En efecto, la diferente medida de los versos, su movimiento rítmico y su andadura estilística se van plegando maravillosamente al movimiento conceptual y a la intención poética. Muchos de los efectos más significativos del

poema se basan en el empleo de versos cortos que cierran un despliegue de versos largos. Obsérvese, por ejemplo, en la estancia I el sentido de nostalgia que adquiere ese verso 33:

Me faltas tú,

que se opone por su extensión a los versos anteriores y posteriores. El decurrir casi impausado de los versos largos que le sirven de contexto confiere a este verso 33 una resonancia de sollozo reprimido. Reléase todo el fragmento y se comprobará nuestra afirmación.

*

* *

La distribución editorial o gráfica también tiene su función, como ocurre en toda la poesía contemporánea. Esas sangrías mayores confieren una expresividad relevada a ciertos elementos, como sucede en I:13-14-15:

Sólo en ti, ¡vida mía!,

¡ingrata mía!

sangre y mundo confunden su terquedad en melodía.

Ese “¡ingrata mía!” ve reforzado su tono de añoranza por el contraste con la extensión del verso quince y por estar sangrado con relación al trece. Todo el aire de lamento y de dolorida evocación se halla concentrado en estos dos recursos.

Un procedimiento semejante, basado en las posibilidades que ofrece la distribución tipográfica, se halla en otras

partes del poema, con un refuerzo a base de la potenciación de los elementos fónicos. La suma de los dos da como resultado un verdadero simbolismo fonético y hasta una sensación plástica de las acciones o fenómenos expresados por las palabras. Tal ocurre en I:25-26-27:

desnudez

mudez

tozudez de tu cuerpo

en que las palabras van cayendo como un velo, lentamente, dejando al descubierto ese

indómito tizón de estrella

El sentido de lentitud y de morosa delectación de ceremonial que precede al acto de amor está sugerido por ese lento caer de las palabras hasta adquirir en el verso veintisiete, una exacta noción de horizontalidad desmayada y de éxtasis ya presentido.

No menor es el efecto estilístico en la estancia III-21-22-23:

sexoacceso

sexobseso

sexoexceso

Estamos ante el mismo recurso, pero en esta vez con una función expresiva y sentido opuestos, producto del contexto tanto semántico como fonético. Los versos citados van inmediatamente después de la mención del "vértigo" y ello produce ahora una andadura estilística agi-

tada, vertiginosa y plena de angustia como una obsesión, lo que está sugerido por los sonidos y por el procedimiento de composición inusual en nuestra lengua.

Un efecto expresivo semejante se logra en la estancia IV-22 y ss.:

gruta

grata

grieta

grita delicias

Es como el descender a través de una escala dinámica hasta las simas mismas del placer y el éxtasis.

Y en la estancia V-10 y ss.:

y entrar salir de ti

entrar salir de ti

entrarsaliendoenti

salirentrandoenti

jadeando

Distribución tipográfica, contraste entre infinitivo y gerundio (fugacidad y duración); reiteración de palabras; composición inusual de las mismas, dan un efecto plástico del

empuje de la barrena

que no puede ser más evidente, tanto como la función poética de los otros recursos.

Con este breve análisis, creemos que el lector podrá, sin mayor dificultad, completarlo en otras partes del poema.

*

* *

La forma y la estructura tienen otros recursos no menos claros. En cada estancia encontramos dos partes nítidamente diferenciadas. La una posee, conceptualmente, un tono sentencioso, meditativo y, a veces, aforístico. La otra es puramente descriptiva: un intento de captar los detalles y sensaciones del acto de amor.

La separación se marca inclusive en forma tipográfica: la segunda parte aludida se la coloca entre paréntesis y la falta de tipos de imprenta especiales ha impedido que su autor la diferenciara más con el empleo de una grafía distinta. La oposición está expresada por la falta de puntuación en las partes entre paréntesis, así como por la escasez de verbos con relación a las otras partes fuera de los paréntesis.

Todo ello conlleva una diferenciación o contraste en el estilo.

La falta de puntuación redundante en una andadura estilística vertiginosa, pero fluida y sin tropiezos. Es un seguro avanzar de la materia poética y el ritmo, cual si fueran los pasos mismos de un felino que se desplaza con movimientos absolutamente calculados y exactos en su labor de caza, tanto, que nos sugiere que no avanza, que el movimiento se ha congelado y detenido para siempre, como en una instantánea.

Precisamente a expresar lo antes anotado contribuye el contraste entre las partes mencionadas. En la primera (fuera de los paréntesis) con el empleo de una puntuación marcada se estructuran frases entrecortadas, inmersas en un contexto de versos largos y sin puntuación; sú-

mese a lo anterior el uso de verbos en forma abundante y se notará que se ha conseguido dar una imagen y sensación clarísimas del decurrir del tiempo. En la otra parte con los recursos apuntados se sugiere la noción de lo fugaz, congelado en el vértice mismo de su desintegración y detenimiento.

En estos recursos encontramos expresada una tesis en forma estructural, la que sólo más adelante la formulará de modo conceptual en un verso magistralmente logrado y definidor:

lo fugaz es la única forma de perpetuidad.

A su vez, en lo expuesto fuera de los paréntesis hay también una diferencia en lo que a contenido y actitud se refiere. Ella contiene la parte aforística propiamente dicha, en la cual se expresa mediante imágenes las tesis de índole filosófica; I:

Todo es aniquilación incesante,

.

Se trata de una exposición en forma objetiva. Ya no es una certeza nacida de la subjetividad del poeta, sino que el mundo y la vida poseen como cualidad esencial la corrosión y esta es una evidencia. Esa misma estancia I se cierra con un anuncio anticipado de la ausencia de la amada, el cual hallará su complemento al final del poema así como sirve de justificación a ese verso treinta de la estancia V:

Si tú volvieras . . .

En la estancia II los versos fuera del paréntesis exponen objetivamente los detalles del amor, con un cierto aire de contrastar su hermosura con el prosaísmo de la vida cotidiana, el cual se reiterará a comienzos de la estancia V.

Formalmente existe un contraste entre los versos aludidos, los exteriores, y los versos semejantes de la estancia anterior: éstos en general tienen mayor extensión y son menos impausados. Por el contrario, en la estancia II, sobre todo a partir del verso veintiuno, el ritmo se torna más agitado como consecuencia de las numerosísimas pausas. Añádase a esto que se trata de enumeraciones cuyos miembros están subordinados a un sólo verbo (“invocamos”) situado al final de la estancia y que se ha hecho esperar largamente. Todo ello crea un clima de tensión creciente, que sólo se remansa en esos dos versos finales largos y de estructura casi paralelística.

Sería inoportuno citar los versos pertinentes, por lo que rogamos al amable lector se digne acudir al texto para verificar y comprender nuestras afirmaciones.

Estas fluctuaciones del ritmo confieren al estilo un sentido de desgarramiento, de peligro y disgregación. Resulta una tácita o poética afirmación de la evidencia de muerte y destrucción que contiene el acto de amor, evidencia que se la descubre sólo cuando el amor es ya un lejano pasado, es pura añoranza.

Por ello la salvación, la eternidad, está en el acto mismo de amor: en ese instante el tiempo con todo su poder corrosivo queda aniquilado y el hombre puede eternizarse. Sólo en el amor . . . o en el canto . . .

En la misma estancia, al comienzo, se evidencia el tema de la añoranza, que apenas estuvo sugerido en la I

(v. 13-14), y que se reiterará en las demás como una música de fondo desgarradora:

- II-1: **RECUERDO** las rencorosas maquinaciones frente al
al espejo,
III-1: **VOLVIA** de golpearme el corazón en las certezas,
III-28: **VENIA** de renunciar a las interrogaciones,
IV-27-8: **REGRESABA** de renegar de la espuma estéril de las
preguntas por la esencia

Los versos ponen el tema de la añoranza: el poeta había llegado a la aridez de la desesperanza, cuando se encontró con la amada que vino a solucionar todos los conflictos y a dar sentido a su existencia. Apuntan también el desgarramiento ante las evidencias de destrucción y muerte.

El poeta llegaba desolado, pero en la amada (en la Vida misma) encontró la solución o la anulación de los conflictos:

- II-2-3: el río de nitidez en que sumergía dientes y axilas
para el rito de navegación en tu carne.
III-2-3: cuando me vine a dar de alma y genitales
contra tu cuerpo, que es el sentido del sentido,
III-30-1: En la corriente vertiginosa de tu desnudez
comprendí la dialéctica del tiempo:

Vuelvan a leerse los versos conjuntamente con los citados anteriormente y se seguirá nuestra idea.

Hacemos notar que el tema avanza muy sutilmente en su desarrollo a través de los versos citados de las estancias II y III para hallar su solución en los de la IV.

Y nuevamente al inicio de la estancia V el tema de la añoranza, ahora como interrogación sin respuesta, porque lo pasado, lo ido, ya no existe:

**¿En dónde está tu piel arrebatada en hoguera,
dentro la cual dormía el tiempo,
desvalido, como un niño?**

El tiempo se aniquila en el acto de amor. Pero ahora, poderoso, deja sentir o evidenciar su fuerza destructiva: todos los actos (el amor en esta ocasión) carecen de sentido al convertirse en pasado. Precisamente la poesía es la única forma de salvar aquello que ya es muerto e irreal. El arte es la única forma de eternizar lo fugaz, de revivir o recuperar el tiempo perdido, la vida que se nos escapó sin remedio. El poeta no nos dice todo esto en la presente ocasión, pero el poema mismo se justifica, vitalmente, sólo porque confiere esta forma de eternidad a la vida. De lo contrario, vitalmente, no tendría sentido el haber escrito el poema. Cabe repetir aquí unos versos de "Balada", dirigidos a la Hija como ser que justifica la existencia, aplicables ahora a la Amada:

**todo converge en ti y, acrecentado,
reposa en ti, salvado para siempre.**

La estancia V se cierra con esa oración condicional en la que se condensa toda la amargura e impotencia irremediable de la añoranza:

Si tú volvieras...

precedida de esas exclamaciones, que ya aparecieron en la estancia I:

¡Vida mía, ingrata mía!

Esa cláusula condicional que afecta a todo el final del poema, nos confirma en lo que antes apuntamos: la poesía, el arte, son la única forma de salvación: lo que en el interior del poeta es ya sólo añoranza, por más empeños que se haga por revivirlo existencialmente, sigue siendo realidad, presente y vida eternos en el poema.

Y allí planteada, tácitamente, otra de las contradicciones de la existencia: cómo conciliar vida y poesía. Todo el sentimiento de contradicción y de impotencia se revela en esos verbos en futuro hipotético (potencial): “barrerían... flotaríamos... dejarían... exaltaría...”.

Vitalmente eso no puede ser. “Podría...” pero, justo, allí se encierra todo un absurdo. Poéticamente, eso sí puede ser. Y si la poesía es una dimensión de la existencia (Cohen), el poeta puede hacer de su existencia una dimensión de la poesía o poética, con lo cual el conflicto queda solucionado.

*
* * *

Por fin, podemos observar que el contraste y separación entre las partes que van dentro de los paréntesis y las que caen fuera de ellos están señalados porque las primeras empiezan, casi siempre, por un hipébaton (I-III), o por una frase en la que se halla elidido un elemento de la oración (II-IV), o por el uso de una conjunción ad-

versativa que no liga a la oración subordinada con ninguna principal (V), mientras que en las otras partes la sintaxis es normal.

Este recurso es de un efecto imponderable: nos produce la sensación de que abandonamos un mundo frío, objetivo hasta cierto punto, para penetrar en otro intensamente afectivo. La sensación de brusquedad, de algo que sucede de súbito nos sugiere la noción de discontinuidad y desgarramiento. Es como si penetráramos en una estancia o morada íntima y misteriosa para asistir a un rito inefable.

Hemos podido, a través de las anteriores observaciones, ver cómo el poema va creando un entramado de relaciones significativas muy sutiles, sin dejar hilos sueltos, lo que crea también ese ritmo interior semejante al de "Balada", y de tanta expresividad. Esto nos confirma que el poema ha sido trabajado con absoluta conciencia y que mantiene unidad estilística con el estudiado anteriormente, lo que significa que estamos ante un poeta que sabe y domina su oficio.

*

* *

Si en "Balada" la materia fónica constituye un recurso importante, mayor es su efectividad en "Añoranza". No queremos insistir demasiado sobre el mismo, pues pensamos que el lector podrá hacerlo por su cuenta, siguiendo los lineamientos que habíamos trazado en el estudio del anterior poema.

Para ilustrar algunos de los efectos en "Añoranza", nos permitimos destacar ese juego conseguido a base de sibi-

lantes ("s") y opuesto a algunas vibrantes ("r"), al comienzo de la estancia I, que nos deja una clarísima impresión de desintegramiento, cual chasquido y susurro de espuma al instante de disolverse y volver a ser agua y aire, subrayando de esta manera el aspecto semántico de los versos. Rogamos se relea el fragmento (v. 1 al 12) atendiendo a lo apuntado y se nos dará la razón.

Un poco más adelante (v. 15) las combinaciones de consonantes nasales con dentales originan una impresión de densidad que se abre a un ámbito luminoso sugerido por esa vocal "i" acentuada al final:

sANgre y MUNdo cONFUNdeN su terquedad en melodía

El efecto se completa por las oposiciones vocálicas. La función de subrayar el significado de las palabras no puede ser más claro.

Y ese otro verso (19) de la misma estancia:

y el hOmbre recOnOce en la tOrtUra sU cUOta de paraíso

en el cual el despliegue vocálico es maravilloso:

ieoe eooe eaoua uuoa eaaío

El lector podrá hacer otras combinaciones y en todas ellas observaría esa alternancia entre vocales claras ("e") y oscuras ("o-u") con las abiertas ("a"), para rematar en esa "i" acentuada al final, como marcando la oposición entre dicha y tortura.

En fin, otro ejemplo escogido un poco al acaso: en la estancia II a partir del verso once se establece un refuerzo

entre nasales ("n") y líquidas ("l"), además de algunas sibilantes, todas ellas consonantes "suaves" y que rematan en un nítido efecto de orquestación con

falo filo de fuego

pene pino de fuego

Todo ello va potenciando el aspecto conceptual, destacándolo: el calculado y silencioso avanzar de la anaconda, la noción de desquicio, de infinito y de un sollozo de júbilo.

Podríamos afirmar que es difícil encontrar un verso en el cual no haya un efecto de orquestación limitado a su ámbito o establecido con relación a otros inmediatos. Un análisis pormenorizado exigiría un estudio especial, que no es oportuno hacerlo ahora. Invitamos al lector a volver sobre todo el poema atendiendo al material fónico y estamos seguros que descubrirá una dimensión poética nueva, lograda muy sutilmente, y que constituye uno de los recursos estilísticos claves del mismo.

*

* *

En el estudio de "Balada" eludimos abordar el recurso de las imágenes (metáforas y símiles), por cuanto pensamos que es un campo demasiado vasto y complejo para ser desarrollado en un trabajo de índole no especializada, sino de ayuda al lector, como lo es el presente. Nada más que en ese momento pusimos de manifiesto la riqueza increíble de este recurso. Decíamos que era sin duda alguna el rasgo de estilo más significativo de los poemas. Aho-

ra nos ratificamos en esta afirmación. Agregamos que, como se ha reconocido, la metáfora es el sello del genio creador. Modernamente la capacidad o la calidad poética de un autor se mide por la riqueza de sus imágenes. De acuerdo a esto, Efraín Jara Idrovo ocupa uno de lo más elevados casilleros. Las imágenes saltan en cada verso; cada cual más sorprendente y original, aunque con un sabor a sencillez y espontaneidad inimitables.

Sin embargo de lo dicho, no queremos terminar sin antes referirnos a una característica especial de las imágenes de Jara Idrovo.

Se dice que la imagen implica una especie de doble visión, consecuencia de su naturaleza misma, que consiste en establecer una relación por semejanza entre dos términos. Esto, en cuanto se refiere a las imágenes por excelencia, que son la metáfora y el símil.

Cuando decimos:

Tus dientes son como perlas o Las perlas de tu boca

encontramos que en ambas imágenes están implicados dos términos: el uno, el "tenor", es el comparado (dientes) y el otro es aquel con el cual lo comparamos y que se denomina "vehículo", (perlas). Los rasgos comunes entre los dos (blancura, brillo, forma) y que permiten establecer la analogía, recibe el nombre de "fundamento" de la imagen.

Pues bien, en el ejemplo citado hay esa visión directa de los dientes relacionada por semejanza con esa otra visión de fondo o indirecta de las perlas.

Nos atrevemos, luego de esta explicación necesaria, a decir que en las imágenes creadas por Efraín Jara I. se

nos ofrece ya no sólo esa especie de doble visión, sino una visión multifacética, como una serie de cuadros o de objetos que se superponen pero que nos dan una sola percepción: suerte de fotogramas cinematográficos que se suceden vertiginosamente en pocos segundos para producir una imagen plástica que se proyecta en la pantalla.

Pero esto se verá mejor con algunos ejemplos:

El gozo de la luz se hace manzana

dice en "Balada". Tenemos en primer lugar una visión del "gozo", pero éste es de la "Luz" y, por último, el sintagma "gozo de la luz" nos remite a la visión de "manzana": de por medio tenemos la visión del proceso mismo de transformación. O sea que recibimos una especie de visión en cuatro dimensiones o cuatro visiones que se superponen.

La explicación creemos que radica en el hecho de que, si bien están expresados o implicados dos términos, tenor y vehículo, sin embargo, uno de ellos está ya metaforizado o constituye una metáfora. Así, el sintagma "gozo de la luz" constituye de por sí una imagen metafórica y por ende implica los dos términos propios de esta figura: "el destellar fugaz (tenor) es como el gozo de la luz (vehículo)", traducido a términos más explícitos. En otras palabras: el tenor es ya una metáfora que se relaciona con un vehículo, estructurando una imagen superior y a la cual está subordinada la otra.

Quizás podamos explicarnos mejor. La imagen, el símil en realidad, se ajusta a la fórmula:

A es como B

Fórmula que puede simplificarse por la supresión del elemento comparativo (A es B) o por la supresión de todo el nexos y aún del término comparado (tenor), mentando sólo a B, (Las perlas de tu boca) en el caso de que el poeta establezca total identificación entre los dos términos y nos encontramos en el plano de la metáfora pura.

Ahora bien, en el ejemplo citado resulta que el tenor se descompone, a su vez, en una imagen subordinada. La fórmula general sería la siguiente:

A se hace B

Pero esta fórmula se descompone de la siguiente manera:

A (a es como b) se hace B

si utilizamos minúsculas para el tenor y el vehículo de la imagen subordinada.

Ahora podemos explicarnos el mecanismo complejo de estas imágenes y la razón por la cual obtenemos una visión múltiple.

Obsérvese otro ejemplo:

el SUEÑO de la TIERRA, HIERBA trémula

en el cual además de la visión de "sueño", "tierra" y "hierba", por la presencia de un adjetivo calificativo ("trémula"), la visión final es más compleja aún: ya no se trata de la visión simple y pura de la hierba, sino que tenemos además el "temblor" de la misma.

En "Añoranza" las imágenes acusan la misma estructura compleja, en la cual las metáforas y símiles se ligan

entre sí dándonos sin embargo una imagen superior unitaria: I-35:

Y soy como...

una sombrilla abandonada sobre una tumba

En el símil presente se nos ofrece la visión de la soledad y desolación del poeta a la cual se la compara con un objeto abandonado.

Pero resulta que si bien el tenor ("soy") es simple, en cambio el vehículo se descompone en una serie de elementos que, aunque integrados en un todo superior, cada uno de ellos nos ofrece una correspondiente visión: "sombri-lla-abandonada-tumba".

La fórmula sería:

A es como B (b'-b'')

en la cual designamos con b' y b'' los modificadores que corresponden a otras tantas visiones.

*

* *

La forma más frecuente de conseguir estos efectos es por medio de la adición de términos complementarios o especificativos al tenor, como en el caso antes citado en el que se añade al núcleo del sujeto un participio adjetival y un complemento circunstancial de éste.

Pero generalmente se añade un adjetivo calificativo y un complemento especificativo, o dos de estos complementos: I-9:

el sonido/ demente/ del hormiguero/ pisoteado

Lo que prosificado sería: “la sensación que sufríamos al hacer el amor era semejante al sonido de un hormiguero enloquecido, cuando se lo pisotea”.

El otro tipo, con dos complementos especificativos, lo encontramos en el verso siguiente al anterior:

lava/ de medusas/ de la excitación

“La excitación que sentíamos era como un río de lava, pero un río encendido de medusas”.

Otro ejemplo, tomado de la estancia IV-12:

recorren los dedos la línea/ de meteoros/ de tu piel.

A veces este tipo de imágenes complejas se aglomera ofreciéndonos una visión caleidoscópica: II-30-31:

Invocamos/ la fulguración de diamantes del éxtasis,/ la plenitud y el ritmo de la rotación de los planetas.

En el segundo verso de los citados, además de los complementos especificativos, encontramos dos términos en coordinación (“plenitud y ritmo”) que nos ofrecen en cierto modo una imagen diferente cada uno.

Sólo hemos querido destacar la riqueza estructural de las imágenes de los dos poemas, que se traduce en una gran riqueza estética.

Insistimos: un estudio exhaustivo y técnico de estas figuras exige un trabajo especializado y de proyecciones enormes, que por el momento está fuera de nuestro alcance y objetivo.



Antes de terminar este ya tan largo estudio, queremos relevar dos recursos aparentemente sencillos, pero de un valor expresivo muy grande.

En la estancia II encontramos el primero: la parte descriptiva del acto de amor (versos entre paréntesis) se inicia con ese "era" imprevisto y desligado de lo anterior, razón por la cual está dotado del mismo matiz evocador, misterioso y exótico del "érase una vez" de los cuentos populares o de hadas. Nos ofrece, además, la sensación como de una puerta que se abre permitiéndonos entrar a una estancia misteriosa e íntima en la cual nos será concedido contemplar el rito del amor, ejecutado con unción casi religiosa.

El segundo recurso se refiere al uso de la conjunción adversativa "pero". Esta conjunción usada al comienzo de cláusula amplía su función conjuntiva y su sentido restrictivo más allá del período al que introduce (Gili Gaya). En otros términos: la conjunción adversativa confiere a la frase un sentido restrictivo o casi negativo del sentido expreso en otra con la que se halla coordinada. Pero si la usamos al comienzo de oración este sentido de negación se extiende a muchos de los períodos anteriores.

Pues bien, en la estancia IV (4-5-6) encontramos:

PERO mi ojo extravió la tensión
con que el ardor de la conciencia se exhala en árbol
o prende los vitrales de las constelaciones.

El sentido restrictivo se extiende hasta los comienzos

mismos del poema. En ellos afirma que el mundo es nada más creación de la conciencia, como lo hemos explicado. Nos ha hablado también de las contradicciones entre conciencia y mundo. Hemos dicho que el poema que nos ocupa es un intento de solucionar estos conflictos y que nos da varias soluciones:

hice del riesgo la flecha de mi destino

afirma en el verso que antecede a los que estamos estudiando. Y todas las descripciones y exaltaciones del acto de amor constituyen otras tantas soluciones tácitas. Ahora, con el uso de este “pero” restrictivo, todas aquellas soluciones posibles quedan anuladas, porque “extravió la tensión”, porque la solución definitiva se halla no en las especulaciones o en una actitud intelectual, sino que se encuentra sólo en la vida misma, en los actos vitales y en el amor, que es el supremo acto vital. La negación se refiere a las tesis que están fuera de los paréntesis; con la conjunción “pero” se afirma el acto de amor.

Y otra vez el uso de “pero” en la estancia V (v. 8) que extiende su sentido restrictivo a todas las partes reflexivas o aforísticas del poema. Es como si el poeta nos dijera: “Es verdad: en la vida todo es corrosión, destrucción, lucha entre conciencia y mundo, angustia, desolación... Todo eso es verdad

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

pero el amor es la única evidencia por sobre todas las demás; empero el amor es la única forma de salvación”.

Y nada más. El lector queda nuevamente librado al gozo de la poesía. Al gozo puro y desinteresado de la emoción estética, meta final y única válida de la poesía. Estamos seguros que en la presente ocasión ese deleite será supremo porque nos encontramos ante un enorme poeta y ante dos de sus mejores creaciones.

En Cuenca, una noche de enero del 73.

El poeta es la máxima inteligencia, y la fantasía es la facultad más científica de todas.

CH. BAUDELAIRE

Tu memoria y tus sentidos no serán más que el alimento de tu impulso creador.

J. A. RIMBAUD

Los versos no se hacen con ideas, sino con palabras.

S. MALLARME

El poema debe ser una fiesta del intelecto.

P. VALERY

El poema aspira a ser una entidad que se baste a sí misma, cuyo significado irradie en varias direcciones y cuya constitución sea un tejido de tensiones de fuerzas absolutas, que actúen por sugestión sobre capas prerracionales, pero que pongan también en vibración las más secretas regiones de lo conceptual.

H. FRIEDRICH

*balada de la hija y las
profundas evidencias*

I

El gozo de la luz se hace manzana;
el sueño de la tierra, hierba trémula;
lo más lento del aire se hace nube,
lo más ágil del agua, pez o espuma.

Lo más áureo del sol prende la espiga,
lo más triste del cielo cae en lluvia,
lo más raudo del viento cuaja en pájaro;
lo más sueño del hombre, en canto, en hijo...

¡Oh sueño de mis sueños, Hija Amada,
alboroto de mi alma, flor surgida
entre tantos escombros de la sangre!
¡Pequeña uña rabiosa de la vida!

Me redimes del tiempo, luminosa
arteria del diamante o del lucero.
Antes de ti, el bosque, el prado, el río;
después, el corazón, de nuevo el bosque...

No hay antes ni después: sólo este júbilo
detenido en tus ojos para siempre.
¿Qué pudo suceder antes de tu alma
o advenir después de tu sonrisa?

II

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

¿En dónde está la espina de mi infancia,
la luz de junio sobre los nogales,
el ardor del torrente, la oxidada
cimbra que en la humedad tensan las ranas?

¿En dónde están: mi corazón cansado
de tanto amar a los desposeídos,
las grandes pausas de abandono y muerte
frente al total silencio de los astros?

¿Qué se hicieron los días en que el vino
fundó la realidad con los fantasmas,
la ola de redención de la belleza
que rescató los despojos de los sueños?

¿Qué se hizo la mar, su piel violenta
la agitación del ser cumpliendo, insomne?
¿Qué fue de la conciencia empecinada
en oponerse al mundo, que es su imagen?

III.

El ser retorna al ser. Nada se pierde.
Lo más leve del fuego splende en llama.
Lo más denso del rayo nutre el trueno;
lo más puro del alma, el polvo, el tiempo...

Lo más frágil del alba quiebra en trino;
lo más pobre del pobre, en la ternura.
Lo más blando del ave adensa el nido.
Lo profundo del hombre se hace canto...

En dar brillo y aroma a los rosales
gasté muchas sandalias y veranos;
en otorgar murmullo a los arroyos,
rumor del corazón, flema del alma.

Todo iniciaba en mí su resonancia.
Cobrando oscuridad, como la noche
para el hilván de las constelaciones,
se apagaba mi ser, y el mundo ardía...

Nada es gratuito, si algo es verdadero.
No cuestan sólo el pan y las camisas:
más caro es el balido del cordero,
la luz del alba, de nuevo, en la ventana...

IV

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

Desde mis arboledas, como un himno,
el rumor de tus venas se expandía.
Mi alma soñaba a tu alma, como el viento
su nudo de palomas desatado.

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

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

Te prolongo hacia ayer; tú me proyectas,
con la avidez del ala, hacia el futuro;
agotas tú mi ser y lo desbordas
en el presente puro de tus ojos...

V

¡ Porque nada se gasta sin motivo!
Lo más dulce del trébol se hace abeja;
lo más terso del tacto, piel amada;
lo más arduo del alma, pensamiento.

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

Quebrantos y alegría, anhelos, júbilo,
vuelven al corazón donde partieron.
Pero si alguien soñó o amó en la vida
los confines del mundo ha dilatado.

Ya no es el mundo el mismo: su armonía
con recientes acordes ha acrecido.
Si vuelve la cometa, es diferente:
torna empapada del rumor del cielo.

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

VI

En hermosura y música regresa
tu imagen bienamada hasta mi pecho
de varón solitario, corroído
por el viento nocturno de la muerte.

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

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

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

¡Hija mía, presagio de la dicha!,
no la felicidad, su anuncio sólo,
la intensa exaltación que la antecede
y que, por no advenida, jamás cesa . . .

VII

Nada fue inútil mientras destellaba.
Lo absorto de la piedra engendra el musgo.
Lo inmóvil de la altura se hace nieve;
el perfil de la brisa, mariposa.

Lo terco del sonido irradia en eco;
la plétora del ser, en sensaciones;
lo más voraz del alma enarca el sexo;
lo vano del recuerdo se hace olvido...

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

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

¡Hija amada, burbuja de alegría!,
todo converge en ti y, acrecentado,
en tierra, en cielo, en aire, en mar, en fuego,
reposa en ti, salvado para siempre...

—1963—

añoranza y acto de amor

I

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

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

No somos ni estamos, únicamente soñamos:

¡vano arrebató de plumas

que se resisten a caer en el océano!

Sólo en ti, ¡vida mía!,

¡ingrata mía!,

sangre y mundo confunden su terquedad en melodía.

En tus laberintos de avidez y fuego

se resuelven las contradicciones:

la cornamenta sombría de la fatalidad se pudre bajo las rosas

y el hombre reconoce en la tortura su cuota de paraíso...

(amasada con relámpagos y piedras preciosas tu desnudez

desnudez de espejo suspendido en el vacío

veta de pórvido alucinada por la luna

desnudez mudez de centella prisionera en un bloque de hielo

tozudez reverberante de la espada o el pensamiento

desnudez

mudez

tozudez de tu cuerpo

indómito tizón de estrella

lecho de hogueras del crepúsculo

resplandor de hacha en el sueño del bosque

gema tallada por el delirio del verano

manantial donde por fin sacia su furor la fantasía)

Me faltas tú,

y soy como una campana enterrada,

una sombrilla abandonada sobre una tumba

o las arenas olvidadas por el viento...

II

Recuerdo las rencorosas maquinaciones frente al espejo,
el río de nitidez en que sumergía dientes y axilas
para el rito de navegación en tu carne.
Entrelazados con delicada ferocidad
hicimos el amor
en tantas posiciones inverosímiles!
(era la brasa de exterminio del beso
el rugido de las piedras en los desfiladeros del instinto
el sonido demente del hormiguero pisoteado

lava de medusas de la excitación
cauteloso y temible avance de la anaconda
la tensión insostenible del mástil en el huracán
falo filo de fuego

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

¿tu o yo?

mi tu gemido nuestro)

En oficinas desamparadas,
de pie, como dos flechas de curso paralelo;
sobre la hojarasca del bosque,
con tus muslos enhiestos
—como candelabro en la tempestad—
ciñéndome los riñones;
por las noches, en lechos de hotel,
lomismo que en navíos a toda vela;
en automóviles, sillas e inodoros
invocamos la fulguración de diamantes del éxtasis,
la plenitud y el ritmo de la rotación de los planetas.

III

Volví de golpearme el corazón en las certezas,
cuando me vine a dar de alma y genitales
contra tu cuerpo, que es el sentido del sentido,
el punto de incidencia en que la duración
reabsorbe su sombra, y permanece.
(sustancia de pétalos y sueño de cristales
acumuló la perfección en tus senos
senos cimas del gozo
arrecifes donde se enardece la espuma del deliquio

pequeños como cruces de los humildes en los cementerios
suaves como la piel de los gatos siameses
sensibles como balanza de precisión
majestuoso despliegue de cola de pavo real en las caderas
recorta la cintura el perfil intrépido del surtidor
el perfil de la columna el álamo y el relámpago
el diminuto remolino de dulzura del ombligo
el trasero magnífico
como las cúpulas en donde anida la soberbia
tu sexo de cráter de volcán
de fondo sin fondo del vértigo
sexoacceso

sexobseso

sexoexceso

grieta de la eternidad o cicatriz del rayo
tu sexo fascinante y voraz como las anémonas marinas
tu sexo que huele a madriguera de leopardo)
Extraviado, como el girasol en la noche,
venía de renunciar a las interrogaciones,
empapados los huesos en el deterioro de la especie.
En la corriente vertiginosa de tu desnudez
comprendí la dialéctica del tiempo:
nos redimimos de la fatalidad de las cenizas,
no evadiéndonos de la corrosión del movimiento,
sino acelerando la velocidad...

IV

La intemperie fue mi patria,
me alimentaron las espinas de la desesperación,
hice del riesgo la flecha de mi destino.
Pero mi ojo extravió la tensión
con que el ardor de la conciencia se exhala en árbol
o prende los vitrales de las constelaciones.
Y como ninguna ave cantaba en mis follajes,
armé tienda a la sombra de mi esqueleto
en espera de los antiguos días de deslumbramiento.

(ah el iracundo festín de uñas y labios
la segura torpeza con que se invocan los cuerpos
recorren los dedos la línea de meteoros de tu piel
como quien verifica los contornos del universo
islas de mariposas llanuras de alabastro
teclado de fogatas de la fiebre
meto la mano entre tus piernas
y como por control remoto se te cierran los párpados
altivo cuello de cisne de mi sexo
que aprietas hasta la agonía
mi sexo antena mástil o pararrayos de la especie
arrodillado saboreo la acidez germinal de tu gruta
gruta

grata

grieta

grita delicias

con interminable lengua de oso hormiguero)
Regresaba de renegar de la espuma estéril
de las preguntas por la esencia,
con el alma rezumando alquitrán de exterminio.
Porque sólo el sobresalto
y la espada que pende sobre el corazón
despiertan el rumor de las semillas.
Sólo en tierras abonadas por la desesperanza
la vida pone a dorar sus apretados racimos.

V

¿En dónde está tu piel arrebatada en hoguera,
dentro la cual dormía el tiempo,
desvalido, como un niño?
La televisión, los supermercados,
los pagarés vencidos,
la insolente vaciedad de los gritos en los estadios
sepultaron mi corazón bajo polvo de herrumbre.
(pero el rayo agazapado en las sienas
pero tu vulva tapizada de flores y llamas

y entrar salir de ti

entrar salir de ti

entrarsaliendoenti

salirentrandoenti

jadeando

echando por los poros toda la soledad y la pesadumbre

sudando todo el desencanto y la fragilidad

gimiendo de ebriedad en el vértice de la existencia

entrarsaliendoenti

salirentrandoenti

el incesante empuje de la barrena

buscando petróleo en las profundidades

y la explosión púrpura del espasmo

la explosión infinita y dolorosamente púrpura

que avienta nuestros despojos en tierras de melancolía

lo fugaz es la única forma de perpetuidad

alguien solloza

¿tú o yo?

en la punta del relámpago)

¡Vida mía, ingrata mía!

Si tú volvieras, qué de vientos no barrerían

la hojarasca y la extinción acumuladas por el otoño.

Como tortugas en tiempo de apareamiento,

una sobre otra, días y días a la deriva,

así flotaríamos sobre las aguas deslumbrantes del delirio.

Mundo y conciencia

dejarían, entonces, de enfrentarse con puñales,

y el canto exaltaría la reconciliación

en el aire conmovido de sus florestas...

18-XI de mil 971

2 POEMAS, con un estudio in-
troductorio por Alfonso Carrasco
V., se terminó de imprimir el día
lunes 2 de Abril de 1973 en los Ta-
lleres Gráficos del Núcleo del Azuay
de la Casa de la Cultura Ecu-
toriana.