



**AURORA ESTRADA
Y AYALA: VOZ
Y SIMBOLOGÍA
DEL CUERPO**

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

Aurora Estrada y Ayala: Voz y simbología del cuerpo

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez



Aurora Estrada y Ayala: voz y simbología del cuerpo

© 2015 Pontificia Universidad Católica del Ecuador

© 2015 Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

Centro de Publicaciones

Av. 12 de Octubre y Robles

Apartado n.º 17-01-2184

Telf: (593) (02) 2991 700

publicaciones@puce.edu.ec

Pontificia Universidad

Católica del Ecuador

Dr. Fernando Ponce, S. J.

Rector

Dr. Carlos Acurio Velasco

Director General Académico

Dr. César Eduardo Carrión

Director del Centro de Publicaciones

Comité Ejecutivo de Publicaciones:

Mercedes Mafla Simon

León Espinosa Ordóñez

Álvaro Mejía Salazar

César Eduardo Carrión

ISBN: 978-9978-77-236-2

Corrección: Santiago Vizcaino Armijos

Diseño: Rafael Castro

Foto portada:

Cortesía Dr. Alsino Ramírez Estrada e Ing. Alsino Ramírez Cañar

Prohibida la reproducción de este libro, por cualquier medio,
sin la previa autorización por escrito de los propietarios del Copyright.

**Aurora Estrada y Ayala:
Voz y simbología del cuerpo**

Rosario de Fátima A'Lmea Suárez

*À ma grande-mère,
Cecilia Aghar Pólit C.,
Dans c'est lieu dans mon cœur.
Mercie pour me donner ta voice.*

PRESAGIO

A Jorge Salvador Lara

Hasta mañana. Aurora.
Los dioses de la Noche
se levantan.
Hasta mañana, Aurora.

Hoy he llegado tarde
hasta la alcoba
y mi morada
es solo sombra. ¡Sombra!
Hasta mañana, Aurora.

El Señor de la Luz
no está conmigo.
Y Satanás me asombra
con su luz encendida
en el abismo.

Hasta mañana,
Aurora.
Hasta mañana.

(César Dávila Andrade, 1984: 225).

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo busca promover en el público ecuatoriano y latinoamericano la lectura de una autora nacional, cuya poesía ha sido olvidada y cuyo valor creativo existe. Con este, busco hacer un acercamiento interpretativo a su poesía, usando un instrumento metodológico que parte de la comprensión, planteando una conjetura, validada con el material de estudio producido por la voz analizada, dentro de los límites que permiten las ciencias del lenguaje –humanas–. Por lo tanto, este texto argumenta por esta metodología y en pro de esta lectura –una de tantas–.

Así, la investigación literaria es una preocupación por la comprensión y explicación de la creación de un mundo con el lenguaje figurado. Entonces, muchas son las formas de expresión producidas en nuestro país. Por ello, he optado por la lírica pues el discurso poético es un reto para la interpretación: por los sentidos potencializados, los cuales brindan un placer estético poco común al lector (*perlocución*).

He tomado una poeta, Aurora Estrada y Ayala (1903-1967), quien nació en la época modernista ecuatoriana y usó referencias que la hacen partícipe de varias inclinaciones estilísticas como el parnasianismo, el simbolismo, el surrealismo y otras. Estas las conjugó de manera ecléctica para construir su propio mundo lingüístico, donde el poetizar es su reacción contra la cotidianidad del lenguaje. Temáticamente, su voz poética optó por la imbricación de aspectos metafísicos con concretos; su mayor preocupación fue el origen. En sí, es un diálogo entre el *logos* y el *pathos*: es una mezcla de tendencias en un anacronismo propio de Latinoamérica, donde se conjugan estilos y se dan producciones irrepetibles, como ocurrió mayormente en ese tiempo.

Un primer problema es que Aurora Estrada y Ayala, tuvo poca preocupación por la publicación de su obra; esta se limitó a dos poemarios (*Como el incienso* y *Tiniebla*); el resto de textos han aparecido en revistas literarias de la época y en compendios editados libremente o pertenecientes a instituciones educativas. Sin embargo, en 1976, apareció una antología, donde se los reúne, pero –según

Isabel Ramírez— aún existen poemas inéditos. Como para el presente trabajo se necesita ser fidedigno con la fuente, solo he tomado, aquellos que sí cuentan con un respaldo editorial. Resta para algún estudioso una dedicación absoluta para reunir toda esta obra y realizar una edición completa.

Un segundo problema es la limitada crítica ocupada de esta figura lírica ecuatoriana. Esto se debe a que en nuestro país este campo no es muy explotado ni existe una especialización —academia—, que la respalde. Frente a esto, lo existente no suple la producción que hasta ahora ha dado nuestro país; además, se ha caído en los lugares comunes y se han repetido nombres; no se ha valorado a otras voces creativas por lo que se los ha sumido en el olvido. Este es el caso de la voz poética escogida para el trabajo que tiene en sus manos. No quiero relevar la cuestión de género, ya que no es un hilo importante para mi análisis, sin embargo, el contexto histórico siempre deja su huella tanto en la producción como en la teorización.

Entonces cuál es la relevancia de una dedicación exhaustiva en la producción poética de esta voz. La *poiesis* de esta autora es importante tanto como la de otros aún ignorados, por ello, a través de una crítica más especializada hay que darles valor, pues solo comprendiendo las letras ecuatorianas se podrá incentivar la producción. Así, este trabajo es un primer paso para la consecución de ese objetivo, ya que en esta voz hay un trabajo sobre las palabras que merece tomarse en cuenta.

Principalmente, el juego de los sentidos crea una simbología propia, en la cual hay resonancias del modernismo¹ y, más aún, de la vanguardia². Es la lucha por encontrar la voz propia de Améri-

1. En el Ecuador, periodo comprendido desde 1920 a partir de ciertos fenómenos históricos que cambiaron la cosmovisión de la época y sus producciones. Su madurez se la sitúa en 1925. Entre algunas de sus características: infunden plasticidad y movimiento al léxico, retoman la cuaderna vía, usan el endecasílabo y el alejandrino, emplean el soneto, toman como temas la muerte, hastío, envejecimiento psicológico prematuro, la duda metafísica, el desamor a la vida, el deseo de fuga, contraposiciones emotivas, la sabiduría metafísica a través del dolor o sufrimiento en la inmensidad de lo intemporal (Nota del autor).

2. En el Ecuador, periodo de posguerra que incluye las renovaciones venidas de las vanguardias europeas como un ultraísmo, dadaísmo, futurismo, e incluso, las apoyadas en América, creacionismo. Sus características de renombre: búsqueda de la inteligencia más que de las emociones, estas son universales (Nota del autor).

ca, iniciada por José Martí, Darío y seguida por Lugones: ambos usaron la poesía para plasmar este derecho político de reaccionar contra la imposición de los otros.

Asimismo, esta libertad fue buscada por las mujeres que cambiaron su rol pasivo e incidieron en la palabra con su voz. Para ello, escogieron temas, aparentemente, no convencionales, «anormales» y construyeron el discurso femenino. En Ecuador, una de las figuras más relevantes ha sido la voz creada por Aurora Estrada y Ayala, cuya postura sobre la sensualidad, el erotismo, la sexualidad, la maternidad, la obligó a emplear un lenguaje sin tapujos. Para demostrarlo, leamos estos versos de “Un hombre que pasa” (Estrada, 1925: 22):

Yo, tan pálida i débil sobre el musgo tendida,
he sentido al mirarlo **una eclosión de vida**³
y mi **anémica sangre** parece que va a ahogarme.

Por lo tanto, con este trabajo, abogo para que este sujeto de la enunciación o garante sea reconocido dentro de la historia de las letras ecuatorianas, junto a otros como Hugo Mayo –quien le dedicó unos versos (Vea “Milagrería” y “Lápida en la tumba de Aurora”)–, Jorge Carrera Andrade, César Dávila, quienes a la par vivieron en aquella época y lucharon por hacer de la Poesía su tierra prometida, su exilio, su mundo de creación, así edificaron su propia referencialidad. Entonces, propongo una interpretación –bajo los presupuestos de Ricoeur– de la producción poética de esta voz, así aplicaré una conjetura –construcción de la representación del cuerpo como símbolo–, que luego de validarla –el uso de una metodología: la de la metáfora y el símbolo–, presentaré como una comprensión, que fundamentará la interpretación; ya que el trabajo sobre el lenguaje es un acontecimiento que se actualiza tanto en la lectura como en la escritura; así los sentidos (concepción del mundo, experiencia) se constituyen como discurso, pues unen el universo del lector con el

3. Todas las negrillas de las citas y los poemas son resaltados y responsabilidad del autor. Se ha respetado la escritura de las ediciones citadas, sin embargo, en algunos contados casos se ha aumentado el signo admirativo de apertura, que en la mayoría falta, debido a las circunstancias técnicas del momento de publicación.

del escritor, en el espacio-tiempo –cuerpo– de la poesía. Además, tomaré algunos aportes de Goldmann, que coinciden con Ricœur, en especial cuando tratan del sentido, la cosmovisión y la dialéctica: aunque con esta no comparto completamente, porque se asocia más a los presupuestos *logocéntricos* y, en mi lectura, he dado cabida a la visión andina en cuanto a la comprensión del ritmo, de la tierra, vida, muerte, tiempo (espiral) y espacio.

Para ejemplificar la presente interpretación, he tomado los textos *Como el incienso*, *Tiniebla*, *Hora cero*, *Fatum*, *Justicia a una labor*, *Nuestro canto* y otros poemas publicados en la antología y en Ramírez Estrada, la cual es la referencia más completa hasta hoy –2013-14–, puesto que me propongo hacer el seguimiento de la representación del cuerpo como símbolo en el acto de creación y en la consolidación de esta voz poética. Ya que, en su producción lírica, este símbolo es constante y evoluciona, gracias a semantizaciones propias. Solo a partir de una interpretación hermenéutica –aunque los posestructuralistas, en especial Derrida, también la discutían– se pueden vislumbrar los cambios refractados.

Entonces, la estructura del presente texto tendrá dos partes. En la primera me ocuparé de la crítica producida por esta voz. Ya que las referencias sobre el poetizar de la autora son contadas y podemos tipificarlas rápidamente en dos grupos. Aquellos que se ocupan de publicar una pequeñísima antología; y otros, los que, a más de incluir algunos versos, adjuntan unas pocas líneas a la creación poética: su profundización no pasa de ser una generalización; no se adentran en la voz poética, en los motivos utilizados y en los giros lingüísticos propios de esta.

El primer grupo servirá para cotejar las diferentes versiones que de algunos poemas se han dado.

En el segundo grupo, hay que rescatar los textos de Isabel Ramírez Estrada y Morayma Ofir Carvajal. Hay referencias de la tesis de Raquel Verdesoto dedicada a la poesía de Aurora Estrada y Ayala, pero se ha traspapelado en la Universidad Central, en el momento de mi investigación.

La una ha efectuado su tesis doctoral con el fin de dar orden a los textos de su madre. Ella se ha interesado por comentar bio-

gráfica y retóricamente los versos. Sus aseveraciones se respaldan muchas veces en bases emotivas, lo que merma científicidad a su estudio, pero es el único donde hay una preocupación por la *literariedad*.

La otra, Morayma Ofir Carvajal (1945), también ha desarrollado una crítica con más estructura y fundamentada sobre el quehacer poético de Aurora Estrada y Ayala; lo que demuestra una nueva visión en la crítica. Sin embargo, no le dedica un estudio exclusivo: vuelve a las generalidades. Aunque es la primera crítica que ha determinado etapas para clasificar la producción de la autora.

Con respecto al resto de criterios, serán utilizados pero no como testimonios de autoridad, ya que sus comentarios no pasan de ser descripciones generales; la mayoría deja de lado el fundamento teórico, para respaldarse en la percepción de la figura histórica dentro de una época, puesto que se supeditaban al modo de criticar más popular de ese tiempo; incluso hay que mencionar que en nuestro país no existe una Academia en este campo. Otros se han fundamentado en aspectos anecdóticos y biográficos; otros, han tratado de ocuparse de los usos de la metáfora y de los temas, pero sin ahondar en explicaciones ni validaciones para comprender el trabajo sobre el lenguaje.

En la segunda parte, presentaré mi interpretación que busca dilucidar el trabajo sobre el lenguaje a través de la utilización de un símbolo, cuyo empleo se ha plasmado en las metáforas y otros tropos, que se relacionan con la representación del cuerpo⁴. Por ello, primeramente, haré una brevísima panorámica de la representación del cuerpo en la poesía de América Latina, la cual servirá para tener una idea de cómo ha evolucionado esta concepción y qué recurrencias se han mantenido. Para ello, me apoyaré en los textos de Paz: *Arco y la lira*, mayormente; también Yurkievrich y Rodríguez

4. El **cuerpo** es una construcción social que depende de los discursos imperantes, donde puede convertirse en un instrumento de suplicio (cuando se releva el valor de lo espiritual, razón o alma) o de liberación (cuando se imbrica como medio para obtener lo moral), pero que siempre ha sido una constante con sus extensiones en los objetos, las ciudades y el empleo de la territorialidad. Como es lo único palpable es un motivo recurrente en todas las artes y expresiones humanas, así como en la cultura y la ideología (Nota del autor).

Monegal, en cuanto a su estudio sobre Rubén Darío y el modernismo, en general. Asimismo, tomaré otros autores que han tratado el tema como Carlos Jáuregui, ya que él analiza la prosa y la lírica como espacio donde se define el cuerpo latinoamericano y sus varias perspectivas desde la Colonia. Como también es necesario el tratamiento de esta representación en Ecuador, daré un breve vistazo a la tesis de Rodríguez Santamaría, donde se estudia el siglo XX y la creación de tres perspectivas de cuerpo: clásico, simbólico y fractal.

En cuanto a lo del cuerpo en sí, me adscribiré a lo desarrollado por Octavio Paz, en su texto *Convergencias y disyunciones* (1978), donde realiza una comparación de las percepciones del cuerpo en las culturas de occidente y oriente. Allí especifica cómo esa construcción ha determinado la concepción del mundo y la realización de discursos y textos. Asimismo hace una teorización de cómo ese aprendizaje de occidente fue cimentado en América como una nueva práctica que está presente en el arte concebido como mestizo. A la par, su definición de erotismo y rebelión, en *Amor y erotismo*, que conectaremos con las imágenes creadas.

En sí, este trabajo es innovador porque la investigación tratada con exclusividad y en esta voz no se ha propiciado. A través de estas construcciones de sentido discute con los discursos de su tiempo-espacio, sus concepciones sobre el mundo, el origen del mismo, el cuerpo humano como concreción de esa existencia, donde se hace carne la angustia, la muerte, la injusticia social y el dominio de sociedades antropófagas. Entonces, este referente creado dialoga con una preocupación universal y transforma su poesía en un espacio —ya que el poema también es un cuerpo—, donde se confrontan sentidos hasta transformarla en metafísica y en revolucionaria —social como lo ha dicho Ofir Carvajal (1945)—. Esta voz hace uso de casi todos los niveles lingüísticos para consolidar su creación, es así como se evidencia un trabajo sobre el lenguaje, ya que lo conceptual se imbrica con este para dar un sentido global; no es raro entonces encontrar motivos y arquetipos con giros tropológicos, que avivan el símbolo elegido y ameritan un sinnúmero de lecturas. Entonces, he aquí mi propuesta.

PRIMERA PARTE

LA VOZ DE AURORA ESTRADA Y AYALA EN LA CRÍTICA LITERARIA ECUATORIANA

La palabra es el hombre mismo.
Estamos hechos de palabras.
Ellas son nuestra única realidad o, al menos,
el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento
sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento:
lo primero que hace el hombre frente a una realidad
desconocida es nombrarla, bautizarla
(Paz, 1978: 29).

En este capítulo, me propongo presentar y hacer una crítica de la crítica existente sobre la voz poética elegida. Usted como lector juzgará los argumentos presentados que han dado pie a la necesidad de esta lectura; en sí, este análisis bibliográfico sintetiza cómo se veía y se ve a una autora de las letras ecuatorianas.

Luego de una retrospectiva sobre la crítica generada por la lírica de Aurora Estrada y Ayala (1903⁵-1963) en las antologías y textos de la época y en otros periodos, evidencio que no han sido muchos. Para analizar el grado de científicidad de la misma, he tomado la propuesta de Viñas Piquer (2002), con respecto a este tema. Consciente de lo existente y de todas sus aseveraciones será dable un diálogo con estos autores que han escrito sobre la voz poética que me incumbe.

La crítica como preocupación estética

La crítica ha sido una preocupación para quienes se han propuesto realizar aproximaciones a la Literatura. Las perspectivas de los es-

5. Tomé el año dado por Isabel Ramírez Estrada. En cuanto a este dato hay una incoherencia general entre todos los estudiosos. Hugo Alemán pone 1902; Pesantez Rodas tiene 1901, en su texto de 1969, y 1902, en el de 1995.

tudios literarios han variado a lo largo de los siglos. La concepción de calidad ha diferido en cada momento histórico. La belleza o preocupación por el fundamento estético no siempre ha ocupado la base de la labor comentadora. La función del efecto en el lector tampoco ha estado en boga en muchos acercamientos: el relacionar la literatura con la sociedad. Para mostrar esta diversidad de concepciones sobre el texto literario se ha constituido la Historia de la Crítica Literaria.

Esta debido al carácter metodológico es multidisciplinaria y hace uso de otras ciencias para explicar su objeto de estudio, la Literatura. Frente a esto, se define la crítica como el arte de interpretar un texto, fundamentándose en su totalidad con el fin de resaltar el efecto que produce. Solo al analizar el proceso de este, se puede reconocer la poética, sin caer en idealismos exagerados, sino centrarse en el texto y en la intención comunicativa producida.

No es un objetivo actual el esbozar los hitos de la historia de la crítica literaria sino mostrar cómo se han concretado ciertas formas en un caso específico: en el Ecuador, con respecto a Aurora Estrada y Ayala; lo existente son aproximaciones y mezclas de estilos. Así, me situaré en los acercamientos a la producción, cuyos parámetros obedecían a una visión de crítica y plantearé una posibilidad desde la interpretación, donde valoraré los sentidos dados al lenguaje literario.

Como preámbulo, debo decir que los textos críticos suscitados por la obra de la autora antes mencionada, son escasos y difieren unos de otros en las perspectivas acogidas; aunque muchos de ellos mezclan diferentes parámetros, se los ha catalogado según la mayoría de sus aseveraciones:

- los que siguen una tendencia histórica
- los que se atienen a lo biográfico
- los que dan someras impresiones emotivas
- los que tratan de darle una periodicidad
- los que son contruidos con una intención formalista

No declino de una u otra forma de criticar; solo las presento como panorama existente de estudios sobre esta autora, ya que en

cada época el hecho, el objeto, la metodología y el fin tienen diferentes relevancias.

Críticas históricas

La tendencia positivista trajo a la crítica literaria una obsesión por la objetividad *casi* científica. Su meta buscaba, en ese tiempo, datos para examinarlos, clasificarlos y aislarlos; así se aseveraba que en cada época las leyes estéticas cambiaban, que solo con un dominio erudito se podían deducir los principios estéticos para, así, determinar una evolución: indicativo de un perfeccionamiento espiritual. Su aporte a la historia literaria fue la construcción de estudios cuya línea marcaba una sucesión de etapas (Viñas Piquer, 2002: 329-344).

En este primer grupo, ubicaré todas las antologías efectuadas con el fin de compendiar las producciones poéticas de los últimos años. En ellas, se refleja un intento de ver las letras ecuatorianas con carácter evolutivo. El dar a conocer las obras líricas mostraría el desarrollo del Ecuador en ese campo. La preocupación primordial fue descubrir cómo el entorno social produjo cierta forma expresiva y cómo se adoptaron las diversas escuelas europeas y americanas en el país. Como su tendencia es presentar científicamente esta evolución, la clasificación efectuada es más temporal que de índole interpretativa, pues dentro de esta metodología los juicios de valor e impresiones no son pertinentes. Por ello, la explicación o estudio de las individualidades y la originalidad de cada autor, dentro de las agrupaciones donde eran encasillados, no sobrepasa el prólogo.

Este estilo se generalizó en la crítica ecuatoriana de la última mitad del siglo pasado. Es cierto que le debemos el haber rescatado la mayoría de producciones líricas y legado una recopilación de poemas que hubieran desaparecido en el tiempo, pero desde un interés actual, queda falible este trabajo, pues se pudo hacer mucho más por las letras nacionales. También, el que el grupo de críticos haya sido tan escueto produjo una limitada producción de estudios. Es obligación para la nueva crítica dar el giro debido hacia lecturas con metodología, que no dejen de lado la interpretación

del discurso lírico como acto estético. Mientras más lecturas existan, el ejercicio de la crítica se incrementará con miras a la creación.

Como el hacer una historia de la poesía ecuatoriana debe recorrer hitos, la generalización es imperante. El más reconocido estudioso con esta metodología –que lo obligaba por vivir en ese tiempo– es Hernán Rodríguez Castelo. La mayoría de sus textos presentan la creación desde un tiempo en el pasado –muchos de estos parten de la época colonial– hasta la lírica contemporánea. Como estas ediciones definen los movimientos aparecidos en el Ecuador, son pocas líneas que corresponden a cada uno de los autores. Tal es el caso de Aurora Estrada y Ayala, a quien la ubica en el postmodernismo y de quien dice:

Aurora Estrada, voz intensa de desgarramiento interior, de doloroso bullir y variado registro formal, que va de la levedad y sutileza (“Ala”) a los ritmos solemnes y graves (“Aniversario”). La poesía de Aurora Estrada afonda, sin ruido, en impresionantes honduras, donde soplan vientos desolados y sobrecogedores (“Tiniebla”, el Tren IX, sobre todo); y tiene un asombroso poder para iluminar reconditeces de la sensibilidad (“Lluvia”), adivinaciones, temblores (“El hombre que pasa”) y ternuras. Tan alto poder se ejercita en versos de admirable contención; a veces austeramente desnudos. Sin duda, una de las mayores poetisas del postmodernismo americano (Rodríguez Castelo, 1985: 215).

Con la última aseveración estoy en desacuerdo, pues la figura de Aurora Estrada y Ayala se ha sumido en el olvido nacional e internacional –debo acotar que Siebenmann, en *Poesía y poéticas del siglo XX en la América hispana y el Brasil*, sí lo hace–. Todo texto que hace un recuento de la historicidad de las letras ecuatorianas, la pasa por alto. Así está la publicación *Grandes escritores de mi patria* de Simón Espinosa Cordero (2004), en la cual no la mencionó. Con ese texto, cayó en los lugares comunes; mejor dicho en los nombres conocidos. Incluso, en los programas de literatura ecuatoriana, que constan en el Currículo Educativo Nacional, no se la nombra. Su escueta presencia se limita a ser una figura público-docente de iz-

quierda —encasillamiento que la perjudicó, aunque no tuvo nada de partidista—; lo que menguó sus logros como figura lírica creadora.

En cuanto al resto de afirmaciones de H. Rodríguez Castelo, es dable insistir que salvo la mención de pocos poemas o poemarios —no se denota su diferencia—, lo dicho no se justifica con un análisis detallado sobre el lenguaje poético; necesario para reconocer la labor creadora. Si así fuera se valoraría el aporte lírico con lo innovador de su utilización. Tal cuestión propia de este tipo de crítica, deja inconclusa la labor y se acerca a un comentario más romántico que objetivo, propio de una metodología incluso anterior, puesto que no presenta las utilizaciones de sentidos. Aun, los supuestos sobre los recursos, motivos, cambios y emociones producidas son aludidos, pero no explicados con ejemplos: lo necesario para una valoración del material poético, posible solo con una dedicación exclusiva.

Algo mejora al respecto, en un prólogo posterior, cuando habla del uso de las metáforas, pero que incluso se contradiría con «austeramente desnudos» de su escrito anterior (ver cita). Para ejemplificar toma otros textos de la autora. Sin embargo, se queda en una simple mención.

Solo *Como el incienso y Tiniebla* se habían publicado de Aurora Estrada cuando, en 1976, apareció, en un libro de amplio estudio y al parecer exhaustiva recolección de textos, el inédito *Nuestro Canto*, y él nos descubrió a otra cantora: abierta a los dolores y tragedias sociales y políticas de esta América nuestra, con canción de cauce ancho y lenguaje recio; grito rebelde y solidario al que la metáfora se integra aportando drama y fuerza, rica de sentidos... (Rodríguez Castelo, 2004: 23-24).

En la primera crítica, alude al texto “Ala”, que no se encuentra en ninguno de los dos poemarios. Se desconoce esa fuente. Gracias a este otro fragmento, se asevera que el comentario anterior fue hecho en base a estas dos publicaciones. Sin embargo, dice sobre un «texto inédito *Nuestro Canto* y él nos descubrió a otra cantora: abierta a los dolores y tragedias sociales y políticas de esta América nuestra,...», afirmación que impugno, porque “Clarinada”, un

poema de *Como el incienso* –primer poemario publicado– es una muestra de que esa preocupación –esa conciencia– por lo americano era una realidad en su acervo, así como lo fue para Martí, Darío, Herrera y otros que previamente daban identidad a las letras del continente. Además, el uso de la metáfora y el símbolo es rico en ese texto; lo que comprobaré en la siguiente parte. Ese motivo y el de las cosas humanas, muestran que desde sus primeros poemas su vena vanguardista y surrealista estaba tomando fuerza.

Bajo este criterio, también se puede incluir el texto de Pesántez Rodas, *Modernismo y Postmodernismo* (1995), donde se hace una descripción de los dos momentos. En ese texto, cada autor es incluido someramente. No importa entrar en detalles, sino hacer una antología representativa de su lugar en la historia de la literatura ecuatoriana. Es así como se comprendía la crítica en ese tiempo, ya que como dice Gadamer (en Viñas Piquer, 2002: 274) «toda interpretación es el resultado de la interrelación entre dos aspectos: la personalidad del intérprete y la pertenencia de este a una determinada tradición».

Cultivó las formas clásicas del soneto, los dísticos y los cuartetos tanto en el endecasílabo como en el alejandrino, de cuya envoltura nos quedan ese antológico soneto “El hombre que pasa” [–no da el porqué de este uso en la poética de la autora o de la época–] (...). La muerte de su madre, le inspiró el segundo libro: “Tiniebla” 1927, [–se relaciona la creación poética con experiencias de la vida como ocurre en los críticos biográficos, cuya metodología es clara en su primer texto–] poesía de dolor,... (1995: 178).

En este mismo texto leemos: «Libro decisivo en marcarla como única en el parnaso ecuatoriano que no esquiva los resortes del modernismo en su vertiente de retirada» (Pesántez Rodas, 1995: 178). Su aseveración sobre «la única del parnaso ecuatoriano» nunca se justifica; queda flotando ese criterio, siendo tan importante, dentro de un estudio. Así muchas afirmaciones sufren la misma falencia.

En sí, la lectura realizada con esta metodología tiende a mostrar ciertos recursos literarios, escogidos por un grupo en un tiempo y

espacio histórico, presentado como discurso. Si la crítica se des-
preocupa de estos y se centra en otros no estéticos, entonces no es
confiable: acusación defendida por los estudios históricos contra el
impresionismo con el cual ellos divergían. El realizar un trabajo de
este tipo tiene un mérito reconocible, pero no suficiente, porque la
manera de mirar el campo de estudio tiende a generalizar. Lo esté-
tico queda difuminado en compendios de datos, acumulados con
respecto al periodo y género; no se explica nada de las innovaciones
presentadas por la voz poético-creativa: factible si hubiera un tra-
bajo concreto por autor, ya que lo importante es ese sentir exclu-
sivo producido por cada artista –el cómo–, puesto que los temas,
en general, son los mismos. Esa aparente «objetividad absoluta» es
limitante por su generalización, libre de enjuiciamientos relativos
al material expresivo, incluso, la imparcialidad no es tal, pues una
selección refleja cierta subjetividad, donde se mezclan rasgos de lo
biográfico, teoría de las generaciones y, por sus adjetivaciones, hasta
llega a ser impresionista.

Críticas biográficas

Teóricamente, este método se centró en las características per-
sonales del autor de una obra; interesaba más que todo, hacer una
reseña de su vivencia y demostrar cómo cada uno de los aconteci-
mientos vividos, daba origen a la obra. No preocupaba cómo una
conciencia –concepción y sentido– era producto de su tiempo y
se refractaba en la producción; cuestión que vendrá a partir de los
escritos bajtinianos. Aquí, los datos privados e íntimos, ordena-
dos, servían para fundamentar la crítica, cimentada en los valores
morales, refractados en lo estético. Ambos, vida y obra debían ser
consecuentes, pues con la producción era factible construir la exis-
tencia del creador. Los «escritos nobles» solo podían ser generados
por un alma similar –parafraseo a Platón–. Para esta metodología,
lo estético queda supeditado a lo psicológico y moral; la personali-
dad es lo relevante más que lo creado en el discurso poético (Viñas
Piquer, 2002).

El mirar la creación como el efecto de una vida, pondera una
visión crítica acorde con el romanticismo, ya que solo los que mo-

ralmente eran considerados como buenos podían producir obras de envergadura. Entonces, si no se concordaba con lo que era lo saludable para esa sociedad, simplemente se lo borraba de la historia. Eso pasó con Pablo Palacio; como él no se ajustó a la “moda” del realismo social, su producción quedó a la espera de algunos rescata-dores. Bajo este mismo argumento moral «y pretextando que había de quitar peligros de consignas foráneas en la mente estudiantil» (Pesántez Rodas, 1969: 62), la figura de Aurora Estrada y Ayala, quien por ser catalogada como comunista, en la dictadura, se la silenció, dejándola en el olvido. Ella ya lo anunció en una dedicatoria y en uno de sus poemas: se conformó con su elección.

A los que pusieron espinas en mi senda, a los que enturbiaron el agua de mi fuente y a los que en la miel áurea que me brindaron vertieron acíbar, porque aprendí del árbol, soñador ignorado de mis nativos campos, que quien vive envuelto en el fulgor de una estrella bien puede dar a las aguas la suavidad y belleza de sus flores. (Aurora Estrada y Ayala, “Poema del árbol”, *Como el incienso*, 1925a: 23).

Es cierto que la voz poética se desdobra y forma una conciencia, donde una concepción del mundo exclusiva se proyecta (autorreferencialidad de la poesía). El mundo real pasa por su percepción y se transforma, pero esa palabra es una creación; nunca puede ser catalogada como la personalidad del ser humano con nombre y apellido, ya que el relacionar el texto con la moral del autor y hacerlo su vivo reflejo no tiene nada de estético. Un argumento que defendía el discurso poético, fue el de Marcel Proust. «Él aseveraba que había que diferenciar entre la persona que enfrentaba lo cotidiano, disímil de la que se hacía con la creación y concebía un “yo”, diferente en cada momento» (Viñas Piquer, 2002: 329) y donde se plasma una experiencia de vida, actualizada en el sentido. Lo que Ricoeur llama acontecimiento del discurso (2006). En la nueva crítica, se habla de la voz poética: un desdoblamiento donde se escuchan varias conciencias autónomas, además, está el planteamiento de «la muerte del autor» (Viñas Piquer, 2002: 329).

En este grupo, entra la crítica realizada por Alejandro Guerra Cáceres (2002); su biografía es presentada como introducción a la colección bajo el nombre de *Cuadernos de Divulgación Cívica*. En este texto, se preocupa por seguir los incidentes de la vida de la autora año en año. No tiene la intención de adentrarse en la obra misma ni mucho menos dar una valoración estética. Solo presenta el contexto histórico-social, donde vivió y cuando presentó su producción: hace un listado de sus obras publicadas e inéditas. Noto que su interés no lo aproxima demasiado a la personalidad y psicología de la autora, como ocurre con el escrito de Pesántez Rodas. En el método biográfico (Viñas Piquer: 2002: 327), se vislumbra la riqueza psicológica reconstruida en la obra literaria.

Debo mencionar que dos de los estudios realizados sobre Aurora Estrada y Ayala, en su primera parte, adoptan esta metodología. Los dos textos de Pesántez Rodas, *Presencia de la mujer ecuatoriana en la poesía* (1960: 269-277) y *Siete poetas del Ecuador* (1969: 59-65) cumplen con este paradigma. También incluyo al de Isabel Ramírez Estrada en su primera parte. Ambas críticas parten de una aproximación detallada de la vida de la autora, para justificar sus producciones.

A los 9 años escribía poemitas en que estaba latente el mundo perfumado y embriagador de la raíz vegetal de su infancia, y así poetiza sobre los pájaros, sobre las campanillas azules, sobre los rumores extraños de la huerta y sobre el jardín misterioso (Ramírez Estrada, 1976: 29).

En ellos, encuentro datos biográficos muy exhaustivos sobre cada momento y las circunstancias que rodearon la creación de los libros publicados. No faltan percepciones psicológicas relacionadas con su intimidad; en sí son reconstrucciones a partir de datos religiosos, educativos, familiares y vivenciales (viajes, pensamientos, participación en la vida pública, premios, etc.) y hasta anecdóticos –caso de Rodrigo Pesántez Rodas cuando habla de su caso particular como alumno de la autora y lo que acontecía en sus

clases—. Con este bosquejo construyen un retrato del escritor en cuerpo y alma, con todas sus vicisitudes. Algo similar ocurre con el texto de Ramírez Estrada, quien dedica la primera parte de su crítica a este objeto.

Ambos estudiosos, en un acápite aparte se dedican a la interpretación de la obra, cuyos tintes son una mezcla de descripción del material empleado, de temas utilizados y una lectura emotiva, que no llega a ser impresionista del todo; no plantean ni una leve línea metodológica. Sin embargo, son los primeros que se atreven a darle valor al texto poético por sus características, por ejemplo:

Se ausenta del exotismo y su vestimenta, del cordel musical y las nereidas, pero continúa dando significados mayúsculos y metafísicos al Destino, Muerte, Ensueño, Quimera, Olvido, Misterio, Arcano, Mal, Fiat, etc. Más aún es notable su incidencia en la adjetivación penumbrosa frente a elementos vitales cuya unión desconcierta terriblemente... (Pesántez Rodas, 1969: 63).

De este tipo de comentarios que salen de la metodología biográfica y entran en otra casi impresionista sobre la creación de Aurora Estrada y Ayala, trataré en el acápite siguiente. Señalaré que muchos de los comentarios recurren a los datos de la vida del autor para configurar su perfil. Claro que ellos debían obedecer a lo que se consideraba como el acto de criticar validado en su tiempo; por eso, el interés de una nueva perspectiva en este campo, no debe dejar de lado el enfoque estético. En literatura y más aún en su estudio, el lenguaje poético debe ser lo primordial, pues este caracteriza ese tipo de discurso y hace única a la voz poética en su intento de *estesis*, hacia el cumplimiento de su comunicación con un lector en un tiempo virtual, donde se activan los sentidos.

Críticas impresionistas

La crítica impresionista se desarrolló a la par que el historicismo y fue su contrapunto. Los estudios efectuados bajo este método es acientífico y valida la impresión personal que una obra de arte producía en el crítico. El papel de este último es activo, pues es un

creador y su opinión, al depender de su sensibilidad, es fluctuante; una obra de arte adquiere diferentes sentidos porque el crítico en cada tiempo potencia nuevas percepciones —no llegan a convertirse en metodologías de lectura—. Debido a esta evidente subjetividad, la actitud frente al texto analizado es siempre favorable: muestra lo bello; no busca el dogmatismo ni la erudición. En sí, es una interrelación entre escritor y crítico, es «transportarse al alma del artista y comprenderlo» (Viñas Piquer: 2002: 345). Es buscar la intención del escritor.

Es la intención del acercamiento efectuado por Hugo Alemán, pero, en sí, no se centra en las impresiones producidas por la obra de Aurora Estrada y Ayala, ya que hace regresiones irrelevantes, cuya finalidad sobresaliente es ensalzar la pérdida de Silva (Alemán, 1949: 280-282).

Cuando tal cosa ocurría, una mujer de nuestra tierra abría la corola de su espíritu a la emoción de los crepúsculos... con voz tímida y triste empezaba a enhebrar rimas de apasionado estremecimiento. De impreciso dolor. Y de prematuro desencanto. Comenzaba la senda con la misma quejumbrosa característica con que hicieron su aparición tantos poetas (Alemán, 1949: 279).

Cuando parece que va a realizar explicaciones sobre el quehacer de la autora, las deja sugeridas, mas no las desarrolla: muy necesario para el acercamiento y comprensión de esta voz.

Por cauces de sensibilidad rumorosa corrió su primigenio impulso lírico. El dolor soportado en toda la cavidad del espíritu, no lo dejó transitables sino techos muy cortos de su armonioso sendero... (Alemán, 1949: 283).

También manifiesta que hay una influencia de Silva en la autora en cuanto a la lobreteza —con lo cual no concuerdo y demostraré luego—. Solo transcribe un poema y no hace el paralelismo en cuanto a utilización lingüística y de recursos:

Bajo la influencia de esa temperatura poética fuertemente emotiva, compuso estos versos, cargados de lobregueces. Recuerdan las penumbrosas viglias de Medardo Ángel Silva. En ellos, Aurora Estrada, casi se identifica con él (Alemán, 1949: 283).

Todas estas afirmaciones no construyen una coherencia. Habla del dolor (Alemán, 1949: 283, 284) como motivador de esta voz, pero no lo desarrolla con ninguna contextualización. Asimismo, dice que es la primera en trabajar en «una poesía social» (Alemán, 1949: 285), aseveración no analizada con un estudio profundo de lo lírico: solo se incluye un fragmento de un poema y se justifica esta preferencia con datos biográficos. Queda flotando también «la cuerda erótica tiene vibraciones intensas, expresivos sonos, en la primera etapa de su lirismo audaz» (Alemán, 1949: 283) ¿A qué se refiere con primera etapa? ¿Hay otras? ¿Cuáles son? Son puntos de crítica que los menciona, pero no los enfrenta como necesitaríamos que se hubiese hecho para adentrarnos más en el lenguaje. Sin embargo, hay más aportes que en otros ocupados de ella. Igualmente, hay rasgos biográficos cuando se refiere a *Tiniebla*:

Cierta vez, alguna de esas sorpresas bruscas en el itinerario de los poetas, le deparó una noticia angustiadora: la madre lejana, vendida por una enfermedad leve, reclamaba su presencia.

La resignación se rompió en mil pedazos. Y el pensamiento permaneció tristemente abstraído (...).

En los instantes serenos, con voz entrecortada y suspirante, con las pupilas húmedas de llanto, le recitó al oído, quedamente, con blancura de céfiro, aquellos melancólicos romances de la madre. Eran como un lenitivo en tan pesarosos instantes. Y dibujaban inefables sonrisas en ese rostro claro de mansedumbres. Transparentaban la emoción –la última– del espíritu materno. No obstante la fatiga humana, precursora del vuelo inevitable.

Aurora Estrada selló con un ósculo desesperado y hondo los labios de la viejecita. Ellos habían entonado “sus canciones de cuna” (...).

Así rindió el tributo armonioso y atormentado de su alma. Así pagó los afanes inconmensurablemente tiernos de la madre. Porque Aurora Estrada es una mujer que sabe pensar, sentir y padecer! (*sic*) (Alemán, 1949: 287-288).

Con una misma perspectiva emotiva, pero ya con criterios más centrados en la creación poética, se presenta el texto de Rodrigo Pesántez Rodas de 1969, en el cual se dedica más al lenguaje poético que a la vida como es el de 1960 y el de 1995, donde le dedica una página. En este, el de 1969, la primera parte, está designada a lo biográfico, como ya se lo explicó en párrafos anteriores. En la segunda parte, se refiere a la obra literaria, donde menciona algunos textos que no constan en los publicados por Ramírez Estrada de 1976; lo mismo ocurre con el texto de 1995, donde aparecen dos poemas más; lo que indica el grado de actualización incluida, así como comprueba que para esa fecha aquellos textos ya estaban ordenados. Entonces, se puede esquematizar los puntos más sobresalientes de su crítica:

En cuanto a su ubicación en la historia por su empleo poético:

La pone en el modernismo, parnasianismo y simbolismo.

En cuanto a los temas tratados:

Habla de la soledad, la existencia, el dolor, la angustia, la muerte, la locura (1969: 64).

En cuanto a los recursos:

Un detalle muy suyo es el hecho de poetizar sin recursos metafóricos. Se queda en el símil cuando más, o súbitamente concatena imágenes para dar una relación de objeto a cualidad (...).

Adjetivación penumbrosa,... (Pesántez Rodas, 1969: 63).

Toda la poesía de su primer libro es sencilla, profunda, ágil. La sencillez se da por la economía del follaje figurativo. Apenas los elementos prosopográficos y etopéyicos... (Pesántez Rodas, 1969: 65).

Profunda y ágil, precisamente porque al ganar terreno conceptual pierde artificio, diciendo casi con precisión matemática la que trae de sabia y no de color, la palabra. Usa pero no abusa de las figuras reiterativas. Su afán no es dar entonación marcial al poema, sino lograr conciencia y hacer eje al vocablo alrededor del cual giran los restantes (Invocación al sol Shiri). (La canción del niño malo). (Treno V) (Pesántez Rodas, 1969: 65).

Su poesía social, así como la escrita con fines pedagógicos (...), es un rencuentro con la primera (Pesántez Rodas, 1969: 65).

Sujeta a los cánones clásicos o libre en la expresión de voz y sentimiento, priman en sus poemas las audaces metáforas, la musicalidad y la técnica (Pesántez Rodas, 1960: 271).

Como hemos visto, los criterios realizados dejan la emotividad para acercarse a un impresionismo, pues explica el quehacer creador. Todavía no alcanza un acercamiento completo, pero frente a lo existente, es el único que hace un recuento de las obras publicadas e inéditas; busca temas, aunque no los explica exhaustivamente; habla sobre los recursos, sin embargo, le reclamo la falta de concreción en algunos comentarios, que no se especifican y quedan ambiguos. Asimismo, no es clara su justificación cuando trata de ubicar a la autora en una tendencia literaria, porque no indica qué rasgos la acerca a uno u otro. Lo que sí hay que reconocerle como mérito único es la especificación de la obra inédita; aporte veraz para esa época, que abre una interrogante ¿Por qué quedó sin publicación durante tanto tiempo si ya estaba ordenada?

Otros comentarios que pueden tener algo de impresionistas son los de Ramírez Estrada. Sin embargo, muchas veces toma una tendencia ecléctica, porque su crítica usa varias metodologías. Como ya se lo anunció, ella parte de una biografía para realizar su presentación. En cuanto a la obra, se dedica a cada uno de los poemarios para construir su apreciación que tiene todo un interés

más metodológico, ya que fue realizado para una tesis doctoral. Por esta razón, se la incluye en el uso de lo formalista, pues su mayor tendencia es esa.

Crítica con intención de periodicidad

En este tipo de análisis se tiende a clasificar la obra de un autor por etapas de creación; para ello se toma cualquier característica o recurrencia que demuestre una variación en su cronología y evolución entre el primer texto publicado hasta los últimos. En este caso, he ubicado la lectura hecha por Morayma Ofir Carvajal, aunque hace una mezcla de metodologías, también proporciona un acercamiento considerable de la obra y vida de Aurora Estrada y Ayala; lo que caracteriza a su estudio es ser el primero en intentar establecer diferenciación entre la voz del primer poemario y los versos siguientes. El resto de estudiosos solo habla de «sus primeras poesías», sugieren cambios, pero no explican nada. Ella, por el contrario, propone dos periodos bien diferenciados en la creación de la autora; lo que indica una exclusividad en el trabajo. Lastimosamente, ese ímpetu decrece cuando lo biográfico toma primacía. Por ello, es menester que se hagan constantes acercamientos a la poesía tanto para actualizar las concepciones como presentar puntos oscuros o de tensión que produzcan las diversas lecturas.

Es cierto que este tipo de metodología se asocia con la histórica, sin embargo, la propuesta de clasificación se centra más en la obra misma, en su estilo, su estética; por ello, guarda más un carácter científico que impresionista, sin dejar de lado la manifestación de sus percepciones pero justificándolas con el texto. En sí, este estudio, ha dado aportes sobre los poemarios mismos. Según Morayma, son dos las etapas que pueden encontrarse en Aurora Estrada y Ayala, una panteísta y otra social.

Ardiente por su poesía, sobre todo la de su primera juventud donde vibra su sensualidad magnífica del trópico, su sensibilidad extraída de la arena abrazada de una orilla cualquiera de su mar Pacífico, erguida con vigoroso y grácil alzamiento de palmera esbelta que quiere coger el fuego que deja la pirotecnia de crepúsculos (...). Al

principio era Juana de Ibarbourou panteísta y ardiente, entregada a los vientos y al amor en ímpetu (Ofir Carvajal, 1945: 46).

Su segunda etapa, incrementando ha sido más ardiente aún pero en otro sentido (...), ha cogido la parte más dolorosa de una colectividad para alzar su poesía gemidora o recia. (...). Ahora es la Magda Portal encerrada en el decorado de una cárcel, cárcel de su inconformidad, cárcel de sí (*sic*) misma para Aurora Estrada que se envuelve en el brío (Ofir Carvajal, 1945: 47).

Como aseveré en el párrafo anterior, la crítica pierde consistencia conceptual cuando lo biográfico hace su aparición, porque se justifica la personalidad con los versos; así el espacio dedicado al comentario de lo estético más se detiene en lo temático y se olvida de los recursos que hacen de la poesía una utilización única del lenguaje (enunciación). Si se hubiera dado más hincapié a este aspecto, se habría aportado a la valoración de la voz poética con un poco más de reconocimiento.

En sus comienzos el mejor tema de la poetisa era el amor, una de las coincidencias esenciales con todas nuestras mujeres poetas. En la garganta del arroyo, era amor de océano; (...).

En 1925 publica un libro de poemas COMO EL INCIENSO. En realidad es una recolección de sus producciones de la primera jornada. Vuelve a la carga por mostrarse tal como es ella para el amor, con una maravillosa desnudez de naturaleza heroica. La maternidad es en ella más heroica, más pujante de sacrificios (...).

Hasta 1931, la poesía es romántica, individualista, subjetiva. Sus motivos son los de su fuero interno, los de su tragedia personal desde entonces va transformándose en contenido social (Ofir Carvajal, 1945: 49).

Además acoto que no se menciona el texto *Tiniebla*; para ese entonces ya había sido publicado, pero sí, la producción social. Si soy exigente con esta crítica realizada, hay dos afirmaciones no explicadas: ser *panteísta* y *romántica* (Ofir Carvajal, 1945: 50): se toman como sinónimos. Cosa que no se puede dejar de lado. Tam-

poco se dice nada sobre la utilización de los recursos. Toma como atributo de clasificación el tema para afirmar que «evolucionó su forma artística. Saltó de una generación a otra, por incitación superior» (Ofir Carvajal, 1945: 51) —con esta última palabra, se deja poco trabajo al esfuerzo de la poetización. No comparto que la poesía sea inspiración de un Ser Superior; es una labor que se construye con mucho tiempo invertido sobre el material lingüístico—. Todas estas aseveraciones sí necesitaban de especificaciones más razonadas.

Crítica formalista

En las primeras décadas del siglo XX, prevalecía el auge por el cientifismo, promulgado por los formalistas rusos con el fin de explicar lo estético; estaban enfocados solo en el material verbal —lo morfológico y formal— y dejaban de lado lo conceptual (Viñas Piquer, 2002). Con un interés más científico que impresionista, está la crítica de Isabel Ramírez Estrada. Es cierto, que ella parte de una visión biográfica, pero anexa lo que la consideración del material lingüístico —metodología— produce como acto perlocutivo: es la voz del estudioso. Para cada acercamiento, dedica un libro, un tomo específicamente. Su análisis se centra en cada uno de los textos publicados e inéditos y se propone explicar los efectos de cada uno de los poemas, toma la estructura verbal para inferir y justificar los temas empleados. Su lectura es más bien lineal, donde se filtran ciertas concepciones emotivas; esto le quita cientifismo a sus comentarios, pero con muchos de ellos se intenta hacer una interpretación.

Naturalmente que se ubica en la escuela literaria que perfila su esteticismo. Aurora es poetisa moderna y de vanguardia. No puede apartarse, por lo tanto, de sus conquistas de belleza nueva y de libertad formal (Ramírez Estrada, 1976: 146).

Su interpretación es casi exhaustiva, porque se dedica a cada uno de los poemas. No se ha propuesto esquematizar los motivos ni los recursos empleados para cada uno de ellos; sus valoraciones

estéticas no pasan de ser alusiones al uso semántico y retórico; pero las explicaciones se empobrecen, cuando lo emotivo toma relevancia. En sí, aún no se acerca al cientifismo que se promulgaba en el pensamiento formalista. Esto es justificable porque para 1976, el Ecuador se anexaba a esos nuevos presupuestos teóricos.

Una falencia que denoto es el presentar a Aurora Estrada y Ayala, persona histórica como la voz poética. Esa inseparabilidad la identifica con una metodología impresionista, donde la vida del autor se construye con cada uno de los versos, cuestión que sobrepasa la subjetividad en el análisis.

En el caso de nuestra crítica, Aurora, en su libro HORA CERO, parte solamente de sentimientos con una arquitectura de ideas y de forma de expresión equivalentes; (...) Aurora dirá:... (Ramírez Estrada, 1976: 147).

Sin embargo, frente a lo expuesto es la única que le dedica un estudio exclusivo a la poesía, lo que otros no han alcanzado a desarrollar. Por ello, tan necesaria es una crítica con metodología, para poder hablar de la ciencia de la literatura.

En sí, las lecturas antes analizadas tienen el mérito de ser eso, propuestas de acercamiento a determinadas partes de la obra: como obedecen a diferentes metodologías muestran sus direccionamientos; muchos de los cuales revelan una u otra intención y lo que se validaba en ese tiempo como crítica. La finalidad con esta evaluación es mostrar las falencias suscitadas en esa época; así, para los momentos actuales debemos superarlas, porque la obra literaria es basta y, así, la debemos mostrar con la crítica.

Si bien el trabajar con el lenguaje exige un tratamiento especial más todavía se tiene cuando se lo hace al dilucidar el sentido y sus diferentes giros o excedentes (Ricœur, 2006), que no solo relacionan los semántico, sino lo tropológico y luego otros niveles, que hace *autotélica* la poesía (Paul de Man, 1989). Este interés surgió años después con las escuelas posestructuralistas que seguirían ciertos parámetros defendidos por el impresionismo. En este tiempo,

la finalidad por explicar lo estético va a estar cargado de una línea ideológica: se erige sobre los presupuestos marxistas. Problema que fue alertado más tarde por M. Bajtín al referirse al limitante donde había caído la crítica literaria, dando valor solo a un aspecto de la obra de arte sobre otro, sin tratar a la misma como una totalidad (en Viñas Piquer, 2002).

Como contrarréplica a los formalistas rusos, se manifestó una necesidad por darle valor al significado de las palabras, pues la lectura no podía desdeñar el papel de la ideología en la producción de los textos (Viñas Piquer, 2002). Entonces, la palabra es social, dependiente y activa, porque al derivarse de un hablante o garante, deja de ser neutra para adquirir una carga intencional que el interlocutor debe comprender y, a su vez, responder para así dar vida al acto de habla, la comunicación, la conversación, el texto, que es una realidad creada con sus propias reglas y sentidos (Ricœur, 2006). Esta interrelación socio-ideológica se da porque estos toman otros –lo ajeno–, se relacionan con otros y generan otros; esa dialéctica es lo característico de la palabra elaborada con intención (G. Reyes, 1994; Bajtín, 1989).

Cuando se poetiza con la palabra se genera una «conciencia literaria creadora» (M. Bajtín, 1989: 428) –otro– que entabla un acto comunicativo; el acto de creación es poner en acción la conciencia –el pensamiento– en un hecho socioideológico (concepción o cosmovisión –Goldman, 1985 y Ricœur, 2006–), el lenguaje. Por ello, para determinar nuestro acercamiento, le hemos dedicado los párrafos siguientes.

SEGUNDA PARTE

LECTURA INTERPRETATIVA DEL CUERPO COMO SÍMBOLO

La palabra es el hombre mismo.
Estamos hechos de palabras.
Ellas son nuestra única realidad o, al menos,
el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento
sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento:
lo primero que hace el hombre frente a una realidad
desconocida es nombrarla, bautizarla
(Paz, 1978: 29).

En este capítulo, presentaré mi interpretación, centrada en la representación simbólica del cuerpo y su mundo de sentido (poética). En el anterior, he realizado una crítica de las críticas existentes, lo que dejó en claro que hay una necesidad de un acercamiento diferente a la voz poética de Aurora Estrada y Ayala, así el lector descubrirá una lectura con metodología, por ello, fundamentalmente tomaré los presupuestos de Paul Ricoeur más relacionados con la hermenéutica y plasmados en sus textos más recientes y algunos de Octavio Paz, en especial, los de *El arco y la lira*. Es decir, me preocuparé del acontecimiento de la escritura y del sentido actualizado como diálogo –comunicación– entre el mundo creado por el autor como experiencia única, *estesis*⁶ y la labor del lector a través de la lectura (Ricoeur, 2006), donde se accede a la significación del texto como totalidad semiológica, que hace referencia a lo metafórico y

6. «**Estesis**: [término reactualizado por Katya Mandoki, para referirse al] proceso que caracteriza a los organismos vivos, en la medida en que los abre al mundo y los dispone a lo sensorial; es el resultado de la condición corporal de cada ser viviente» (2006: 13).

simbólico, plasmado en un acto de enunciación y que exige la consolidación de un garante y un universo textual (Mandoki, 2006; Maingueneau, 1996).

Por eso, he elegido el seguimiento de un símbolo, ya que en el mundo creado por la voz poética de Aurora Estrada y Ayala, este requiere de su propio universo semántico. Asimismo, he tomado la mayoría de la lírica publicada por Ramírez Estrada y otros que aparecen en algunas antologías efectuadas, ya que «el texto objetivado y deshistorizado se convierte en la mediación entre el escritor y el lector» (Ricœur, 2006: 103), pues en este, se encuentra el sentido construido como autorreferencial, es decir, alude a sí mismo y a su universo creado, porque «el significado del texto no está detrás del texto, sino enfrente de él; no es algo oculto, sino algo develado» (Ricœur, 2006: 103) y actualizado en el momento de la interpretación, cuando el lector lo vuelve a convertir en acontecimiento, así, dice Ricœur y a la par, Paz afirma que:

En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino un poner en libertad la materia. Palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una transmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de significación y comunicación, se convierten en “otra cosa” (Paz, 1978: 25).

¿Cómo se da este proceso en el mundo del lector? Según el autor francés, este acercamiento al sentido global del texto (hermenéutico) se da por un diálogo entre comprensión y explicación. La primera «se lleva a cabo en un espacio no psicológico y propiamente semántico que el texto ha forjado cortando los lazos que lo unían a la intención mental de su autor» (Ricœur, 2006: 88) y tiene a su vez dos formas: la una denominada como conjetura, donde se intuye la «unidad intencional del discurso» (Ricœur, 2006: 88) y que corresponde a un nivel primario de aproximación, donde no se aplica una metodología. La otra es una apropiación, donde se busca la validación de una conjetura a partir de una reconstrucción del sentido del mundo creado, como se trata de la literatura y no de

ciencias de la naturaleza, esta no genera leyes ni verdades, sino que busca una probabilidad, la cual con una metodología se aproxime más, entonces será la mejor lograda (Ricoeur, 2006). Por ello, un mismo texto puede dar muchas lecturas; las mismas pueden ser refutadas entre sí (Ricoeur, 2006). Esta segunda forma de comprensión está más relacionada con la interpretación, pues genera una explicación para conseguir esa validación, donde es imprescindible la «estructura analítica del texto» (Ricoeur, 2006: 88).

Así, mi propuesta tiende más a la apropiación de «una forma posible de mirar las cosas» (Ricoeur, 2006: 104) por una voz y no el descubrimiento de la intencionalidad del autor: lo que me acercaría a una lectura más biográfica –psicológica– o histórica. Sin embargo, la literatura y la crítica no pueden dejar de ser productos de un tiempo (Goldmann, 1985), es así como reflejan las preferencias y las consideraciones sobre la belleza y la creación. Del mismo modo, no pueden deslindarse de la corporeidad, ya que el mundo de la palabra toma fragmentos del mundo referencial para edificar el mundo signifiante: tanto para ensalzar como para refutar; esta afirmación no se cierra en la irrepresentabilidad ni en la representabilidad del lenguaje poético, más vale crea un diálogo, donde el juego de sentidos se aleja y se acerca según las semiosis que cada voz poética potencia: arte con los sentidos.

Esa creación hace indispensable la metaforización y la simbolización, que se aleja de la simple significación, propio de un nivel denotativo y servil. En la poesía, los sentidos y las *implicaturas* (Grice en Reyes, 1994) adquieren potencialidades; por eso, construyen su propia referencialidad, que irónicamente se hacen cuerpo en la palabra, donde se habla del cuerpo y se constituyen cuerpos hablantes en busca de unos que escuchan, cada uno con su *ethos* (Maingueneau, 1996) y su presencia –con una existencia aparente–. Asimismo, el lenguaje debe plasmarse en un texto para adquirir cuerpo –con cohesión y coherencia–; a este llamaremos poema, con el cual podemos jugar si reconocemos la espacialidad de su canal: el papel o la pantalla –en nuestro tiempo–, ya que hace uso de la escritura, la otra cara de la lectura (Ricoeur, 2006), pues sin esta complementariedad no se produciría la comunicación: de-

bido a eso contamos con las cuatro destrezas, que son en sí la prueba irrefutable de nuestro ser en el mundo. ¿Pero es concebible esta corporeidad de la poesía? Sí a través de la palabra y de los sentidos, de los garantes y del mundo que recrean en el lenguaje como lo validaremos en líneas siguientes (Maingueneau, 1996).

Aparentemente, el cuerpo humano como motivo está deslindado de la poesía, pero no es así pues desde que se piensa la materialización del mismo se lo hace a través del lenguaje y se recurre a referentes para crear ese *logos*⁷ que conecta a un hablante con un escucha (Ricœur, 2006). El trabajo de creación se lo hace con resonancias de esa corporeidad, aunque la poesía sea una meta etérea que flota en la estela universal y cósmica (Paz, 1979); esta debe concretarse en algo físico, un texto que en este caso llamaremos poema, donde se recurre a la metáfora y al símbolo: ambos con una relación no efímera. Esta manifestación no es única para la poesía, pues parafraseando a Paz, puede estar en cualquier expresión artística humana (Paz, 1979). Esta *poiesis*⁸ no la hace por simple goce, hay un deseo de comunicar, de dialogar con otros o consigo mismo: es decir se piensa en un cuerpo alterno y externo, que siente –ve– y con el cual se anhela discurrir (Mandoki, 2006).

Desde el primer deseo del ser humano por mostrar lo que estaba viendo en su entorno, se presentó una necesidad de creación de un lenguaje, es decir su voluntad por enunciar. Esta manifestación le llevó a modificar su capacidad cerebral y devenir en una cognición activa, donde el ejercicio constante lo llevó a usar la significación y, luego, a potenciar sus sentidos, creando universos textuales, donde se consolidaba una referencialidad propia: posible de comprender solo en ese espacio (De Man, 1989).

El poeta –como garante– se convierte en un sujeto, un hablante que usa no solo un código, desprovisto de cargas semánticas y pragmáticas: algo mecánico, sino que tiende a crear un discurso

7. «Unión de una especificación (particularidad) y una universalidad (lo predicativo) en un enunciado: la oración, contenido proposicional» (Ricœur, 2006: 23).

8. **Poiesis:** técnica de creación, labor. Para una mejor comprensión, citaré a Paz: «La operación trasmutadora consiste en lo siguiente: los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones» (1978: 22).

—un mensaje—, entendido como acontecimiento⁹: es decir que «los actos discretos del discurso y cada vez únicos actualizan el código» (Ricoeur, 2006: 23), en una relación que une algo universal (acciones) con algo individual (nombres); «lo que este autor denomina, siguiendo a Benveniste, contenido proposicional y es lo que puede ser identificado y reidentificado como lo mismo para que podamos decirlo otra vez o en otras palabras (...) o en otro idioma» (Ricoeur, 2006: 23). Así es como su pensar puede ser visto como acción y con intención. En sí, «el lenguaje es una condición de la existencia del hombre» (Paz, 1979: 32), tanto como cuerpo físico o como cuerpo creado dentro de un texto, que es una analogía del anterior.

Aclaro que el significado de discurso que empleo en este texto no tiene relación con el dado por Paz (1979). En este sentido, se ha tomado la propuesta del escritor francés. En esa significación, diverjo con el autor mexicano que lo asimila a la conceptualización pura y antagónica de la creación poética (Paz, 1990), algo similar a lo que dice Paul de Man en “Lírica y modernidad” (1989), cuando diferencia entre prosa y lírica, por ello asevero que la primera se identifica más con lo racional, especulativo y actual, mientras que la segunda se acerca a lo emotivo y a las formas primigenias. Sin embargo en otros presupuestos, sí comparto y lo empleo para fundamentar la presente lectura.

¿Pero para qué desea que su pensar se haga físico en el acontecimiento? Esta acción permite al ser humano comunicarse, por ello, debe reconocerse como ser en el mundo y predispuesto a la sensación, es decir, es un ser estético, entendiéndose este término en su acepción etimológica, que se refiere a sentir, a ser apto para lo sensorial (Katya Mandoki, 2006). Como bien lo afirma esta autora, esta condición de *estesis* provoca el deseo de semantizar —crear un mundo con la palabra—; es esa experiencia de la subjetividad, que se busca transmitirla a un otro o a sí mismo (2006, 13), ya que solo en ese acuerdo, *coestesis*, existe intercambio o reflexión de esa experiencia, pues cuando se realiza este ejercicio hay un desdoblamiento

9. Para Ricoeur, «esta polaridad fundamental entre la identificación singular y la predicación universal le da un contenido específico a la noción de la proposición concebida como el objeto del acontecimiento verbal» (1978: 24-25).

(*dianoia*¹⁰, según Platón –en Ricœur, 2006: 29–), donde se vuelve al modelo básico de comunicación.

Ese compartir es lo que llama Ricœur acto alocutivo o acto interlocutivo, ya que «algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado» (Ricœur, 2006: 30), un universo: un cuerpo abstraído, un acontecimiento. Ese es el gran valor del sentido, pues potencia la correspondencia del lenguaje. Tampoco se evade el estar en el mundo como ser corpóreo que siente, ven, pues en esta experiencia el mirar tiene una carga superior, aunque eso indirectamente margine a un cierto número de personas que biológicamente son direccionadas a otros sentidos. Entonces, el hablante o sujeto de la enunciación efectúa lo que J. Austin (1962) llamó *hacer cosas con las palabras*¹¹.

En ese quehacer, el poeta usa el lenguaje y le da su propia significación. Este trabajar con el significado es una técnica, pues no puede ser una inspiración divina como decía Platón, cuando hablaba de la mimesis y atacaba a la poesía como formadora de los ciudadanos en favor de los filósofos (*La República*). Es entonces –siguiendo a Aristóteles– una *techné*, donde el esfuerzo del artista se hace notar con la elección del material (la palabra), el ritmo, etc., para producir un efecto: esto es la poesía como tal. En este sentido, comparto lo dicho por Octavio Paz, en *El arco y la lira*, cuando se refiere al poema como «posibilidad, algo que solo se anima al contacto de un lector o de un oyente» (1978: 29).

Es ese anhelo de plasmar el yo de la experiencia en el poema, poner algo de su yo en el mismo: su universo creado con sentido como dice Ricœur. Es esa trascendencia que se perpetúa en el texto, en este caso el poema. Esta es una refracción de su yo, de su corporeidad, de su *estesis*, dirigida a otra que en su calidad de lector, interpretará: pasará de una simple comprensión a una interpretación (Ricœur, 2006).

10. **Dianoia**: Diálogo del alma consigo misma.

11. Austin tituló su obra *Cómo hacer cosas con las palabras*, donde plantea, grosso modo, la teoría de los performativos, la teoría de los infortunios (el acto feliz) y los tipos de lenguajes: serios y no serios.

Para esta labor, el poeta con toda su carga de sentidos trabaja en el lenguaje y genera un doble que vivirá en ese mundo creado: a este se lo llamará garante de la enunciación (Maingueneau, 1996), ya que se compromete con lo dicho y así defiende su enunciado, haciéndolo creíble y comunicable; por lo tanto, recurre a un *ethos*, que ha sido relacionado con el cuerpo y la voz del hablante dentro de ese universo textual. Este término ha sido resemantizado y utilizado en el Análisis del discurso, donde ambas instancias (cuerpo y voz) son preponderantes en la consolidación de la escenografía – cronotopo si se me permite hacer una analogía con la terminología de Bajtín (1986)–, que convierten el acto comunicativo en único e irrepetible. Por eso, autor y voz de la enunciación comparten pero no son la misma entidad.

El *ethos* (...) [es] la instancia subjetiva que se manifiesta a través del discurso, escrito u oral, no se puede aprehender únicamente como estatuto o en tanto que rol sino como “voz”, es más como cuerpo “enunciante” especificado históricamente e inscrito en una situación que su misma enunciación presupone y a la vez valida progresivamente (Maingueneau, 1996: 79).

Al crear una voz, el poeta va a cumplir con la comunicación de su universo, lo que he definido como *estesis*, a un lector que debe a su vez actualizarlo y reconocerlo como acontecimiento para que se dé la comprensión, llevando en sí también cargas de sentido que darán otros a la interpretación. Como el primero debe hacer creíble su lenguaje, entonces imagina una conciencia o sujeto, que debe hacer coherente su *ethos* y así interpretar. Por eso, he hecho esta inserción de este término, para hacer un diálogo entre las diferentes ciencias del lenguaje.

Esta creación de la voz requiere de su relación tiempo-espacio, es decir una corporeidad, que la hará reconocible y única pues, aunque el deseo es deslindarse de la historicidad, hay rasgos que refractan ese referente a lo humano, pues parafraseando a Paz (1979), el hombre es lenguaje y este siempre está presente aún en las ciencias más simbólicas, ya que «requiere de palabras para comuni-

carse» (1979: 30), como verá que sucede con la poesía del tercer momento de la angustia de Aurora Estrada y Ayala, igualmente que otros poetas modernistas, cuya creación no solo representa sino reacciona. Por eso, afirmo que la voz es una sinécdoque del cuerpo; en ese sentido entra en la simbología elegida como otra de sus metáforas. Así como la poesía y el poema se coadyuvan en armonía como en los intentos por hacer un diálogo del cuerpo con el no cuerpo (Paz, 1978).

Para validar la presente lectura debo hacer una relación entre la metáfora y el símbolo, recurriendo nuevamente a P. Ricœur (2006; 1977), que después de Todorov es uno de los más preocupados por demostrar su mediación.

Para él, el símbolo es problemático de explicar porque a más de tener un doble estadio, el verbal y el no verbal, es disputado por tres campos: el psicológico, el religioso y el poético (Ricœur, 2006). Para este último, se debe entender:

los símbolos, como imágenes privilegiadas de un poema, o como aquellas imágenes que predominan en la obra de un autor o una escuela literaria, o las figuras recurrentes dentro de las cuales una cultura entera se reconoce a sí misma, o aun las grandes imágenes arquetípicas que la humanidad en general exalta, ignorando las diferencias culturales (Ricœur, 2006: 66).

Por eso lo he citado, por su doble dimensión: ese sentido excedente. Asimismo, este autor busca para su interpretación recurrir a la teoría de la tensión de la metáfora. ¿Cómo los relaciona? Pues, a través de la comprensión de los dos planos: el lingüístico, donde está constituido por oraciones susceptibles de ser leídas semánticamente y donde se puede reafirmar su carácter conceptual y lógico; es decir «[así] es posible construir una semántica de los símbolos, esto es, una teoría que explicaría su estructura en términos de sentido o significación» (Ricœur, 2006: 67), pues al localizar el «núcleo semántico característico de cada símbolo, (...) basándose en la estructura del sentido que se despliega en expresiones metafóricas» (Ricœur, 2006: 66), es posible «aislar el estrato no lingüístico de

los símbolos, el principio de su diseminación, por medio de un método de contraste» (Ricœur, 2006: 66).

A partir de este primer ejercicio, descubrimos que, «un símbolo siempre refiere su elemento lingüístico a alguna otra cosa» (Ricœur, 2006: 66). Esto es lo que lo caracteriza como de doble sentido, pues a partir de una comprensión primaria, viene una secundaria, que él denomina «dimensión no lingüística» y que va a diferenciarse por el campo leído, pero no pueden ser semantizadas ni tiene correspondencia con las metáforas, ya que esto está ligado más al mundo, a la experiencia. En la poesía, es la visión del mundo que «el poeta lleva al nuevo ser del lenguaje» (Ricœur, 2006: 73). Así, el recurrir a «la teoría de la metáfora» ayudará a dilucidar esa «complejidad externa de los símbolos», ya que en ambos recursos pasan del habla al pensamiento (Ricœur, 2006: 73).

Son, asimismo, interesantes los acercamientos hechos entre el uno y el otro hasta relacionarlos con el arquetipo, pues este último es un conjunto de metáforas sobre la experiencia, que perduran en el tiempo y son utilizados en diferentes discursos de la humanidad, en los cuales la preocupación por asuntos de la existencia, del origen, de la naturaleza, del cosmos, el ser humano, etc., hacen que «el orden metafórico [sea] sometido por esta experiencia simbólica» (Ricœur, 2006: 73). En sí, el acercamiento al símbolo es lo que hace único a la enunciación y es otra forma de corporizarlo.

Ahora como en sí, mi preocupación ha tomado la representación del cuerpo y su simbolización, es menester hacer un panorama de sus usos en la literatura de América Latina, para ello, he recurrido principalmente a la magistral investigación bibliográfica de Carlos Jáuregui, que como Paz se ha dedicado a este tema; ambos han producido textos de envergadura a nivel latinoamericano y con los que he tratado de dialogar en este trabajo.

Representación del símbolo cuerpo en América Latina y en el Ecuador

Desde la llegada de los conquistadores hubo un deseo por construir una imagen de los unos y de los otros, para ello se recurrió a la representación del cuerpo. Se creó una literatura, la de los cronistas

de Indias, que tuvieron dos fuentes para ese imaginario. El relativo al cristianismo, en el cual se enfrentaba el cuerpo y el alma, como una dicotomía en lucha, donde el cuerpo tenía una valoración negativa y la otra, positiva; y, por lo tanto, el primero debía ser sometido (Jáuregui, 2008). El otro, la creencia en mitos y aprendizajes previos, procedentes de la cultura greco-latina; así, los monstruos y lo salvaje fue el sello con el cual se consolidó una simbología del nativo, materializada a través de las voces de la enunciación –los testigos oculares, tanto seglares como sacerdotes–, que escribieron y así construyeron la categoría del caníbal o salvaje para hablar de los otros (Jáuregui, 2008, primer capítulo). A esta construcción foránea del cuerpo, llamaré **cuerpo arbitrario**, porque obedece a una perspectiva de los otros que no coincide con lo real ni deja escuchar la voz de los nombrados.

Esta diferenciación del tratamiento de los autóctonos, como dice Paz (1978), tenía que ver con «la relación cuerpo y no cuerpo» (Paz, 1978: 90), defendida por cada uno de los colonizadores, pues mientras los unos reaccionaron subyugando (en los herederos del cristianismo) a los pueblos del sur, donde impusieron el español y el portugués; los otros, lo hicieron exterminando (en los herederos del protestantismo) a los pobladores o encasillándolos en reservas, donde se generalizó el inglés y luego, en pocos sectores, el francés (Paz, 1978). Así, América, fue feminizada y desvalorizada. Se construyó una dicotomía entre el viejo y el nuevo mundo, que incidió en la acción, en los discursos y en las producciones literarias de la colonia. Durante esos siglos, ellos crearon dispositivos que refractaban esta «verdad» y permitían ciertas licencias para hablar del cuerpo y sacrificarlo. Según Jáuregui, la idea de identificar nuestro continente como la devoradora fue el modo cómo los héroes de la civilización impusieron su política y justificaron su presencia «purificadora» (2008).

Esta nominación impuesta fue una consolidación semántica que tomó como base la voz de los conquistadores para referirse a los otros y hacer de su cuerpo un objeto: una mercancía en términos marxistas (Jáuregui, 2008). Al quitársele voz y poder fue fácil su sometimiento y su deshumanización (animalizarlo o infantilizarlo). Aunque, en esta representación no se dio cabida a la visión del pro-

pio, pues se eliminó su memoria, rasgos de ese «impulso de vida» (Freud, s. XIX), quedaron en la tradición oral de los sobrevivientes y en algunos religiosos defensores de los indígenas, que seguían la idea del «buen salvaje» (Rousseau, s. XVIII) y presentaron la civilización como el peor mal que podía heredarse a esos pueblos (G. Villarroel, s. XVII). Asimismo, según el mismo autor, es en la época barroca, cuando la producción de América, anuncia su propia definición y comienza a dejar de «alimentarse» de lo europeo y referenciarlo como lo canónico, para asimilarlo y transformarlo (Jáuregui, capítulo tercero) y generar su construcción particular.

No es sino hasta el modernismo, cuando se concreta ese cuerpo propio, donde se resignifica la definición impuesta para discutirla; entonces, busca adquirir su voz y dejar de replicar lo foráneo para autocrearse. Es así como surge, en América, un movimiento propio, trabajado desde los románticos y proyectado en sus escritos, en el cual se discute todo hasta encontrar la corporeidad americana (Jáuregui, 2008); lo que he denominado el **cuerpo liberto**.

Los románticos habían intentado crear, con mucho esfuerzo y devoción, una literatura que correspondiese realmente a las nuevas naciones independientes. Muchos lo lograron, y gracias a su esfuerzo la lengua y la literatura del Nuevo Mundo comenzaron a moverse hacia un área de expresión original. Pero el esfuerzo de los románticos fue en gran parte anulado por la incomunicación entre los distintos países y áreas que componen la América hispánica (Rodríguez Monegal, 1977: 41).

Entonces, analizar este periodo es reflexionar sobre sus propuestas: anhelo de cambio, dejar las viejas estructuras, pensar sobre los problemas filosóficos y sobre la existencia humana, la labor de la creación poética como instrumento de protesta y denuncia de las injusticias sociales. Es cierto que estos temas han sido una preocupación en todos los momentos históricos. Con referencia a los temas no se han incrementado mucho desde los griegos. Mas en el arte, lo que interesa es cómo se los presenta y cómo se logra impresionar al espectador, lector, intérprete.

Según Jáuregui y Rodríguez Monegal, el cosmopolitismo de esa época y la mercantilización de las ciudades resurgentes, hizo que figuras como José Martí y Rubén Darío colaboraran en esa consolidación de la voz propia, donde se imbricaba lo antiguo –clásico– con lo moderno e innovador. Estas mezclas también las he encontrado en la voz creada por Aurora Estrada, que recurre al oxímoron (semánticamente) en versos libres (formalmente); igualmente, recurre a alusiones bajo un aparente misticismo –lo cristiano refutado–. Ya que en esta búsqueda de la voz propia americana, labor especial tuvieron las mujeres, quienes pasaron de ser objetos de inspiración a sujetos, que hablaban de sus propios cuerpos y subjetividades (Rodríguez Monegal, 1977). Pues:

Los poetas buscan liberarse de las represiones racionalistas, provocan el desarreglo de los sentidos para expresarlo a través de la alquimia del verbo. La sexualidad aflora al desnudo y se la dice sin eufemismos, la neurosis emerge y descontrola, convulsiona el mensaje y deshilvana el discurso. La autoexégesis se vuelve “terremoto mental” (Yurkievich, 1997: 26).

Así, el cuerpo adquirió características propias –cuerpo liberato–, cuando los poetas incluyeron rasgos de la naturaleza, pertenecientes al continente y además se reconocieron como parte de este al usar vocablos propios y giros lingüísticos de esa nueva pragmática de la lengua española (Jáuregui, 2008); ya que, en el continente, ese acercamiento a la tierra –la naturaleza–, a lo paisajístico, a lo nacional, se relaciona con la corporeidad, de manera evidente o trasladada, donde la sinécdoque ha sido la marca de su elección. Ejemplos de esa lucha entre lo occidental impuesto y las nuevas formas de corporeidad con huellas americanas, se dio también en las voces ecuatorianas, pues como dice Balseca, parafraseando a Paz:

Los modernistas no querían ser franceses: querían ser modernos.
El progreso técnico había suprimido parcialmente la distancia

geográfica entre América y Europa. Esta cercanía hizo más viva y sensible nuestra lejanía histórica. Ir a París o a Londres no era visitar otro continente sino saltar a otro siglo. Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos, un anacronismo— en busca de una actualidad universal. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres (Paz como se citó en Balseca, 2009: 81).

Más que eso, deseaban reconocerse como una generación propia del continente, fundada a partir de herencias disímiles, pero únicas e irrepetibles. Por eso, en sus creaciones se mezclan vocablos foráneos y anglicismos, pues también lo del país del norte va a emplearse, gracias a las traducciones que hacían carne en ese cosmopolitismo y «protovanguardismo» (Balseca, 2009).

En sí, en el Ecuador, la preocupación por la corporeidad se fue afirmando a pesar de la constante multiplicidad que lo ha caracterizado. En lírica, se ha imbricado con la definición de las ciudades y con las alusiones constantes a la riqueza, tanto de fauna como de flora, un claro ejemplo, lo tenemos en la voz de Bautista Aguirre, cuando habla de las ciudades de Quito y Guayaquil o en los posmodernistas y contemporáneos.

Es posible, además, analizar esta representación en la producción como lo ha hecho Rodríguez Santamaría, quien encuentra tres formas reconocibles en la lírica del siglo XX: una heredada de la tradición greco-latina y a la cual he llamado cuerpo arbitrario y que Jáuregui llama la construcción del caníbal y de la América antropófaga o devoradora. Otra en la cual se usa el simbolismo para definir el cuerpo y es propio de las vanguardias —en esta determinación coincidimos—: a esta la he denominado como el reconocimiento del cuerpo liberto, porque es cuando se crea su propia acepción, pero con una carga de la anterior, ya sea como contradicción o como discusión. La última, a la cual llama cuerpo fractal y que la veo como una variante del cuerpo simbólico, pero más cerca del plano

no lingüístico del signo, es decir, más próximo a lo autorreferencial, donde se releva la fragmentariedad del ser humano, acorde con el impacto del sistema: a lo que Paz llama el imperio del no cuerpo, alimentado por el cuerpo humano y que solo existe para aniquilarlo y «chuparle la sangre» (Paz, 1978).

Como mi preocupación se ha centrado en la representación del cuerpo y su simbolización dentro de la lírica de esta autora ecuatoriana, es indispensable concretar mi propuesta de interpretación y explicarla detalladamente.

El cuerpo como representación y símbolo en la voz de Aurora Estrada y Ayala

La representación del cuerpo parte de una relación cuerpo con alma, que será un diálogo relevante en esta voz poética, porque de esta conjunción se crea el universo significativo que discute problemas como el del origen tanto del ser humano como de la naturaleza. Luego de esta especificación, localizo los recursos que construyen el cuerpo propio, el cuerpo del objeto erótico, el cuerpo del Amado, el cuerpo maternal, el cuerpo infantil. Por último, las imágenes del cuerpo fragmentado del hombre social y el hombre histórico como un erotismo de un cuerpo social que se rebela contra los sistemas aniquiladores: los no cuerpos, que los convierte en parte del cuerpo heroico.

Al leer el texto de Aurora Estrada y Ayala, las principales percepciones de los críticos se han inclinado por lo panteísta, debido a que toma para hablar la naturaleza física y su propia naturaleza –su cuerpo–; sin embargo, no se ha intentado dilucidar el uso de lo simbólico y su relación con estos motivos, es decir, no hay una concreción interpretativa del discurso lírico creado por este sujeto de la enunciación.

Esta lectura –una de tantas suscitadas– se preocupa por el poetizar como acto comunicativo y, en especial, la consolidación de un símbolo en la acción de crear; ya que por ese actuar, *poiesis*, entraría entre el marco modernista y la vanguardia; no deja de imbricar ciertos rasgos de otras opciones, como el simbolismo, el surrealismo, generalmente; consideremos que en el Ecuador así como en América

Latina, la mezcla de estilos ha suscitado una riqueza inconmensurable y única: así los estudios cronológicos han encontrado dificultad para encasillar a los poetas y artistas; por lo tanto, no podemos categorizar de forma drástica a los creadores, pues sus elecciones imbrican muchas escuelas, perspectivas, filosofías, donde se encuentran rasgos de América indígena y de las culturas de occidente traídas de ultramar.

El cuerpo y la angustia

La voz creada por Aurora Estrada y Ayala comienza la búsqueda de la concepción poética y, para ello, tiene que trasladarse al universo de la palabra donde las connotaciones propias rompan con la significación netamente primaria del lenguaje para que le den una carga simbólica y tensionante. El motivo del viaje nace con los modernistas, gracias a la inserción en la vida local del tren, como lo han aseverado Yurkievich (1997) y Balseca (2009). Entonces, el primer actuar que se siente es el exilio.

Ese «alejarse de...» es un mundo virtual al cual accede todo aquel que decide trabajar con la palabra —engendrar o concebir con la palabra— y más todavía con lo lírico, porque es en ese mundo semiótico donde se entabla el acto *interlocutivo* o *alocutivo*, que es el acontecimiento del lenguaje dicho por Ricœur (2006). Aquel mundo donde lector y autor establecen una comunicación de sentidos —el contenido proposicional—, actualizado desde la soledad del autor a la soledad del lector: un diálogo (2006: 29). Para conseguir este «irse de...» pero sin el olvido y la añoranza de, existe un detonante, un *pathos* que en esta voz es intenso y constante: la angustia¹², relevante para la construcción del símbolo cuerpo.

Así, en un primer momento, esta estará centrada en el deseo de amor y de vida, por ello, el cuerpo erótico será el sujeto del enunciado; este coincide con su primer poemario; en un segundo, lo hará por el temor de la pérdida de lo obtenido, el Amor, y los seres queridos como la madre, pues la duda y el devenir, crean fantasmas atormentadores; aquí incluso se dará el temor por la muerte, pero como contrapunto de vida, lo que se revelará como el cuerpo maternal, el

12. **Angustia:** aflicción, congoja, ansiedad, dolor o sufrimiento. (...). Sofoco, sensación de opresión en la región torácica o abdominal (DRAE).

infantil, concentrado en *Bajo la mirada de Dios y Tiniebla, Cometas al viento, Fatum, Hora Cero*, así como algunos textos inéditos –pero publicados por Ramírez– que deben incluirse en este. Un tercero, a partir de la derrota de los ideales humanos –los no cuerpos– y su fragmentación que han convertido al hombre en un antropófago, así, el cuerpo social y heroico hacen su entrada como sujetos pero sin quitar relevancia al *ego*: constante con su *pathos*, aquí se incluirían: *Nuestro canto, El grito, Justicia a una labor*, los diferentes himnos y cantos o retratos a personajes. Esta clasificación es casi cronológica, pero se puede sentir la presencia de los tres desde los inicios.

La partida –que a pesar de ser importante no es el centro de esta interpretación– es el camino –en ella espiral– para encontrar o vislumbrar la Poesía: este motivo es característico de los modernistas y ha sido estudiado como un *leitmotiv*. Esta labor, *poiesis*, esta técnica –como decía Aristóteles–, es dramatizada por el sujeto del enunciado, así se desdobra y vive un encuentro erótico con un espectro, al cual llama mi «poeta pálido» y quien se encarna en ella y le da sus dones (he ahí, el poema “Yo tengo un poeta pálido”, 1925a: 12); también «recuerda a Quevedo y su relación con la amada muerta, huellas de Dante o Petrarca quienes la hicieron intermediaria de la salvación tanto escolástica como cristiana y heredada a los surrealistas como tradición» (Paz, 1993: 99-100).

En este caso, es la Poesía semiantropomorfizada –Rubén Darío también lo hizo en “Invernal”–, la cual está en un no espacio y no tiempo, pero que al unírsele cambia de estado. Con este recurso nos recuerda el barroco americano, donde la relación del alma y Dios, tomaba ese mismo sesgo, tan polémico que condenó los escritos de Sor Juana Inés de la Cruz a la censura religiosa. Para lograr este acto de seducción o acto feliz –en palabras de J. Austin (1962)–, debe cumplir con esa partida impuesta en dos dimensiones: se aleja por su propia voluntad o el indirecto llamado a poetizar y siente el primer estadio de la angustia: la soledad; otros la alejan –sus iguales, los otros seres humanos que la ven diferente, «rara» y, por ello, la apartan con sus actos– y siente el segundo estadio de la angustia: el dolor, que se hará carne en el cuerpo social, cuando reconozca la fragmentación del mismo.

La primera es motivada por el diálogo con el alma (Ricoeur, 2006) en pos de una perdurabilidad, la creación poética, transformada en angustia por la búsqueda de la Poesía, plasmada en cada poema.

mi gran **sed de saber** no logrará apagarse,
pues las rutas azules que **llevan al Arcano**
son las **áuricas claves** para mi interrogar.

(Estrada, "Actitud", 1925a: 23).

Para cumplirla crea su escenografía (Maingueneau, 1996) donde la noche le trae a seres de ultratumba, los cuales la acompañan y entabla esa relación atemporal y espacial: preludio del siempre. Esa oscuridad y la hora son necesarias, al igual que la lluvia, cuya musicalidad es el fondo; aunque habla de este espacio, no cae en lo lóbrego como había dicho Hugo Alemán (1949), porque este uso está en función de su metaforización, que le da otra implicatura (Grice como se citó en Reyes, 1994).

?...

No hubiera en la **penumbra** de un templo abandonado
el inquietante ambiente que satura mi estancia,
no vendría del misterio este **rumor** alado
de **invisibles rosas** esta sutil **fragancia**.

Siento no estar yo sola... **Levísimos** crujidos
en la **noche** que auspicia las alucinaciones
pueblan el gran silencio de **enigmáticos** ruidos
¡hay ojos que me asechan en todos los rincones.

Las esquilas sonoras dan doce campanadas
¡son sus voces lentas **macábricas** llamadas
que se congregue la espectral procesión.

Como si lo arrojaran a mis pies ha caído
el **pálido** retrato de un **difunto** querido
misteriosos pasos **hielan** mi **corazón**.

(Estrada, "?", *Como el incienso*, 1925a: 31).

De igual modo, esas visitas y esa soledad la sumen en el insomnio, a cuyo estado le dedica uno de sus sonetos.

Cuantas cosas sin nombre flotan en la **tiniebla**
i que **leves rumores** llenos de **vaguedad**.
Mis **sentidos** se hunden en una espesa **niebla**
i sin embargo **siento** con mayor **claridad**.

(...)

Estoy **lejos del mundo** en un **círculo extraño**
entre rostros amigos aunque nunca los vi.
(Estrada, “Insomnio”, 1925: 13).

La segunda, por los de su misma especie, los cuales la marginan e incentivan un acto de rebeldía –imbricado con lo erótico de instinto destructor–, que se convierte en un acto de poder o sea, un acto político de la voz poética. En su caso, como posmodernista, como mujer, como latinoamericana.

Este doble desgarro –circunstancia-tensión y motivo en otras voces poéticas– va a unirle con nosotros como lector-creadores en un tiempo y espacio desconocidos, pero donde podemos establecer comunicación gracias al sentido (Ricoeur, 2006). Una explicitación de la primera dimensión de exilio son los siguientes versos:

Con mis **raras** teorías i mi gran idealismo
me siento más **aislada** de todos cada día,
pero en la **amarga senda**, lo mejor de mí mismo,
les va dejando mi alma en **rosas** de poesía
(Estrada, “Con mis raras teorías”, 1925a: 24).

La percepción de la segunda dimensión del exilio, la expresa claramente en “El poema del árbol”. Al igual que ella, este motivo lírico ha sido detonante y tensionante en Cernuda como lo he interpretado en otro texto (A'Lmea, 2007); su voz además nos revela una cierta actitud sentida por sus iguales con respecto a aquellos que eligen ser poetas, por eso se hace del calificativo «rara».

La realidad más honda de este mundo:

El **odio**, el triste **odio** de los hombres,

(Luis Cernuda, “Noche de Luna”,

Las Nubes-Desolación de la Quimera, 2002).

(...)

Triste sino **nacer**

Con algún don ilustre

Aquí, donde los hombres

En su **miseria** solo saben

El **insulto**, la **mofa**, el recelo **profundo**

Ante **aquel que ilumina las palabras opacas**

Por el oculto fuego originario.

(Cernuda, 2002).

El mismo motivo vamos a encontrar en una voz coterránea e incluso del mismo siglo que Aurora, César Dávila.

Cuando un día vayáis a buscarme,

quedaos a la puerta.

Gritad con vuestras voces un nombre de los vuestros.

Yo os responderé abriendo el suelo

con una débil costilla o un recuerdo.

Yo, que estoy allí, o acaso duermo,

o que aún no he llegado, o no despierto,

o que he rebasado el **día del destierro**.

Aquel que se ha perdido y está entre tantos

y en contra de todos

sin ser **reconocido**,

proviene de un Lugar destruido en Él mismo,

a causa de tanto retornar

sin haber escapado a la Corriente.

(César Dávila Andrade, “*En un lugar no identificado*”, 1984: 306).

Entonces, el exiliarse le obliga a reflexionar sobre el ser humano, su condición como cuerpo, como conciencia en un tiempo

y con los otros, entendidos como alteridad, que comparten y se contraponen; es un camino a la ontología, ideas absolutas. Es el primer indicativo de esa fragmentación que se hará más intensa en el tercer momento, pues la relación con los otros es diferente que la consigo —con su cuerpo y con su alma—. Este exilio le hará reconocerse como poseedora de un sentimiento fuerte y constante: este determinará su focalización y su constitución como *ethos* y voz de la enunciación: la angustia. Es un cuerpo que siente, que reflexiona, que lucha. Este se va a presentar con sus derivados: el sufrimiento, el dolor, la tristeza pero no con un halo pesimista como lo reflejaron Silva, Borja, Gangotena y los de ese periodo; con esta voz se los supera hasta acercarse a los recursos de las vanguardias.

En esta voz poética, el *pathos* no se escinde del *logos*, conocimiento de suyo, del mundo y de los otros. Este no es el de la *episteme*, porque no se trata de un acercamiento científico sino uno más metafísico. Este predominio de la filosofía en la poesía, ha llevado a una preocupación por lo autotélico: muchos años después darían voces como Porchia y Juarroz, quienes emplearon una forma de poetizar para tratar estos temas.

No nos han enseñado
el único ejercicio que podría salvarnos:
aprender a sostenernos de una sombra.
Hace un momento era joven.
Hace un momento soy viejo.
Hace un momento estaba vivo.
Hace un momento estoy muerto.

Desde algún rincón alguien espía la sinrazón del tiempo.

Desde algún rincón alguien espera que pase todo esto.

(Juarroz, *Poesía vertical*, 1992, 13.^a 32,47: 176-177).

Todos mis pensamientos son uno solo, porque nunca he dejado
de pensar.

(Porchia, *Voces*).

Por eso, se reconoce como un yo, *ego*, que siente y piensa, como lo hemos aseverado. Es un cuerpo con una conciencia, pero no

escindidos como en su época y su historia se los presentaba. Esta disyuntiva se dilucida en su mundo significante y habla de una complementariedad conectada con la naturaleza, pero diferente de Dios, como lo explicaremos en acápites subsiguientes; esta separación, la aleja un tanto de algunos presupuestos del panteísmo¹³.

Este *pathos* es constante por su fuerza y se refracta en el cuerpo mortal y en el inmortal de tal manera que los asemeja y unifica. Entonces, desde los primeros versos, incluso desde la dedicatoria somos testigos de este detonante, una «actitud», inspiradora de su camino de creación. Pero, no debemos concebirlo como inmutable, aunque se mueva en un siempre, pues dentro de esta poética, esta última es sinónimo de cambio continuo. Por ello, la angustia conectada con cuerpo será importante para construirlo como símbolo. Si reflexionamos sobre esta última aseveración, en su manifiesto, el parnasianismo se contrapuso al sentimentalismo del romanticismo. ¿Entonces será justificable, llamar a esta voz poética totalmente con ese calificativo? Si como se comprueba la angustia se imbrica para dar este acto estético: la búsqueda de la creación, incluso más cerca del surrealismo, por su actitud de preferencia de rasgos eróticos y de rebeldía.

Para continuar, relevo que existe una intención por definir una semántica propia sobre algunos términos, que utilizará en su universo. Es una manera de atacar la referencialidad del lenguaje y hacer de la poesía simbolista. Por lo tanto, es necesario tener claro el sentido dado a algunos lemas, ya que esta voz enunciativa usa esta primera significación (denotativa) para crear la propia; es el excedente de sentido. Para ello, en el siguiente acápite será indispensable definir qué debemos entender por «alma», ya que así se consolidará con la de cuerpo para construir una unidad: punto de tensión.

Imbricación alma-cuerpo

Al determinar lo que se concibe como *alma* en esta voz poética, es necesario escuchar unos versos donde se la define –le da su refe-

13. **Panteísmo:** Ideología o concepción del mundo, donde Dios, la naturaleza y el hombre se identifican como uno solo. Cada criatura es un aspecto o manifestación de Dios. No hay realidad trascendente (Nota del autor).

rencialidad—; no puede ser arbitrario que lo haga desde el primer poema de su texto inaugural. Además será una constante, replicada como un *leitmotiv* en toda su producción. Por ello, lo he considerado como un punto de tensión indispensable para comprender la representación simbólica del cuerpo, ya que hace una elección tanto filosófica como poética de su relación. Lo que para Ramírez Estrada es una tendencia «mística», pero que refuto porque la referencialidad creada se inclina por el dinamismo entre alma y cuerpo, sin jerarquizaciones.

Mi alma ha vivido mucho.

(Estrada, “Avatar”, 1925a: 7).

A los que de poetas la celeste locura

Llevamos en **el alma**,...

(Estrada, “Luna hermana”, 1925a: 11).

Yo sé que este árbol bello y pensativo

Tiene **un alma** que sueña un imposible.

(Estrada, “Poema del árbol”, 1925a: 16).

En fiebre de ascensión **mi alma** se exhala

Cual la voluta azul del incensario,...

(Estrada, “El divino cáliz”, 1925a: 26).

Yo pálida llevando mi primavera muerta

Como si fuera el **alma** de la casa desierta.

(Estrada, “El poema de la casa en ruinas”, 1925a: 30).

Así, desde el primer poemario de la autora, *Como el incienso* (1925a), ella plasma estas connotaciones particulares. Antes de continuar, debo hacer una aclaración con respecto a este texto, ya que tiene una segunda parte, *Bajo la mirada de Dios* (1925b), la cual es muy diferente; lo que me ha llevado a reconocerlo independientemente —y así los he determinado en este trabajo—. Así actuaré porque es evidente un cambio en el *ethos*, lo que apoya este criterio. Allí, alma con cuerpo ha transmutado y otro *pathos* domina: el amor, que acalla la emoción constante por un momento, pero vuelve con más fuerza cuando dolor, temor por el devenir, la muerte y algo de *nostos*

se presentan en el pensar: así se introduce el segundo momento. Incluso en la dedicatoria notamos un cambio, pues la interlocutora ya no es la madre, sino el Amado; este incluso es la encarnación del objeto erótico y el centro de la mayoría de poemas. Sin embargo, los cuestionamientos son de gran peso metafísico, cosa que no menguará en las siguientes producciones, sino que se afianzará.

El alma está en un **no ser**, el «Arcano», —con certeza se desconoce y además no importa—, donde no conoce ni siente ni recuerda, pero tiene una voluntad de..., al cual llama *Fiat*. Decide cambiar y comenzar así su peregrinar (el vagar no es un castigo hasta conseguir el nirvan a como en el hinduismo); aquí también se da una acción de partir, de exiliarse como se veía. Para ello, debe encarnarse, ya que solo se **es** cuando se conecta con lo palpable. Es decir existe. Lo sensible va a ser la forma óptima de conocimiento y trascendencia, por ello, el valor dado a lo material y corporal pero en complemento, aunque no con la idea de un alma universal o una presencia poderosa de dios. Por lo tanto, asevero que no puede ser catalogada como rotundamente panteísta. «El alma es cuerpo: la sensación se vuelve afecto, sentimiento, pasión» (Paz, 1993: 171), se hace carne.

El cuerpo se despliega también, de forma marcada, a través de su vínculo directo con la naturaleza, ejerciendo una relación muy cercana a sus elementos, (...). Asimismo, no se perciben escisiones entre el cuerpo y la naturaleza, por el contrario, se sustentan entre sí manifestándose desjerarquizadas, configurando una mirada cósmica donde el cuerpo es lugar donde los elementos naturales participan en las batallas existenciales que libra el individuo (Alba, 2009: 74).

La naturaleza se convierte en el campo, donde el alma experimentará el conocimiento sensible y se complementará. Tampoco podemos catalogarla de mística como ha aseverado Ramírez (1976: 72), pues esto requeriría de una dependencia de lo religioso y alejamiento de lo físico, que se opondría a la idea de complementariedad, ya que

(...) nada es más importante para la espiritualidad y la mística teocéntrica que la separación progresiva del mundo, el camino del alma hacia Dios hasta el momento del cambio cualitativo que transforma la experiencia de espiritualidad en experiencia mística, hasta el momento del rapto y de la eliminación de toda consciencia conceptual por el éxtasis y la presencia divina (Goldmann, 1985: 84).

En ella, en cambio, el alma debe volverse sensible para conocer. Esta conjunción tiene como detonante la angustia; creeríamos que esa euforia se relacionaría más con la felicidad, con el placer; esto se debe a que este último es pasivo y efímero. Pero no es así. Esta intensidad del *pathos*, lo hace a través de esa, pero no sume a la voz poética en una enunciación rotundamente espiritual, alejada de lo material y social; es decir, de la conciencia del ser humano de su tiempo (concepción), como bien lo ha analizado Goldmann, en *el Ser y el absoluto* (1985: 81-100), sobre los escritos de Pascal y que fue muy común en su estadio de melancolía en los primeros modernistas como Silva, pero no en esta voz, con ese extremo. Por lo tanto, refuto el paralelismo planteado por Hugo Alemán (1949). Más bien este sirve de detonante para acceder al conocer, al cual el alma había estado negada y que descubre solo a través de su viaje. Así, el captar lo sensible conducen a otros puntos de tensión: el viaje y el tiempo, es decir, la erranza y la eternidad. Sin embargo, en esta conciencia, la idea de camino, sendero no se conecta nunca con un futuro, una utopía. Aunque se hable del destino, como herencia greco-latina, la idea de tiempo no es enteramente lineal: La discute indirectamente y crea un nuevo sentido para «eternidad», más próximo a lo espiral, donde el final no existe ni la repetición del mismo tiempo como en «el eterno retorno», sino que hay ciclos alternativos en un siempre –recurro a este vocablo para guardar esa idea de no linealidad–, donde el futuro no es sino el presente expandido (Patricio Guerrero A, comunicación personal, 14 de septiembre, 2013).

Es claro, que tratar de plasmar esta idea con un lenguaje dicotómico va a ser difícil, por eso, recurre a figuras que dan ese sentido de unidad, que la obligan a coger rasgos del barroco –incluso con

algo del romanticismo—; además, como heredera del modernismo, va a tomar el recurso de mezclar lo nuevo y lo viejo, pues fue el camino de búsqueda de la propia voz: si leemos a Martí y Darío, hay esos usos; lo cual les obligó a un diálogo con algunos escritores españoles de la Edad de Oro (Rodríguez Monegal, 1977). Sin embargo, noto un esfuerzo reticente por denotar la idea del espiral y las paridades; por eso, he recurrido a simbolizaciones de las culturas amerindias, que manejan esos sentidos (Patricio Guerrero A, comunicación personal, 14 de septiembre, 2013); por ello, a lo largo de esta interpretación las utilizaré puesto que es parte de mi lectura: licencia factible pues en una interpretación pueden dialogar perspectivas disímiles, como lo ha hecho Paz (1978), al llevar términos occidentales al análisis de la cultura china. Además, el objetivo de la presente interpretación no se centra en la intención del autor, pues es otra la propuesta de validación. Entonces, este mundo crea su propia referencialidad con apoyo lingüístico, así, se autogeneran los sentidos al infinito. Para este juego, recurre a la presencia de un ser mediador que se encuentra entre el mundo sensible y dejado por el alma: la Sombra, la cual es personificada como un fiel dador de fe y se accede muchas veces a ella a través de los sueños.

Mi alma ha vivido mucho, voy a contarte hermano
lo que dice la **Sombra** de su viejo vagar:
su *Fiat*¹⁴ es algo oscuro que se esconde en lo Arcano
como su misterioso, primitivo Avatar¹⁵.
(Estrada, “Avatar”, 1925a: 7).

Este ser tiene el poder de estar entre el mundo sensible y el otro —nunca se especifica si es un cielo, un infierno o purgatorio, hay que entenderse como que es el mismo «Arcano» utilizado—. Este mismo poder se dará luego a los muertos (esqueletos —sinécdoque—), ya que la muerte es un complemento de la vida, casi una aliada.

14. **Fiat:** (Del lat. *fiat*, hágase, sea hecho). m. Consentimiento o mandato para que algo tenga efecto. || 2. Gracia que hacía el Consejo de la Cámara para que alguien pudiera ser escribano (DRAE, 2010).

15. **Avatar:** (Del fr. *avatar*, y este del sánsc. *avatâra*, descenso o encarnación de un dios). m. Fase, cambio, vicisitud (DRAE, 2010).

DANSE BLANCHE

(Para R. Romero y Cordero)

Príncipes del misterio, trágicos esqueletos
que en la noche paseáis vuestros **huesos escuetos**
por las calles desiertas de la blanca ciudad,
a mi voz inspirada, vuestras tumbas dejad.

Incontables legiones de la Guadañadora,
bajo el dombo nocturno en la embrujada hora
de los aparecidos, os canto la canción
que, con extraño ritmo, surge del corazón.

Vosotros me habéis visto: cuando muere la tarde

i la primera estrella en los espacios arde,
de la vieja neurosis que consume mi vida
me dirijo a vosotros, por ella perseguida.

Somos, pues, conocidos; en la noche bendita
para la errante Bohemia, **recibid mi visita.**

Señores de la sombra, con fraternidad buena
de **futuros hermanos,** saludad mi melena.

Salid a recibirme, fúnebres caballeros,
desde **los poetas pálidos** a los monjes austeros,
las damiselas locas i el pedante burgués
que ha encontrado en **la muerte su única exquisitez.**

Sed corteses conmigo: que **blanqueen** a la luna
vuestros huesos macabros ejecutando alguna
espeluznante danza, ignorada, en mi honor,
que yo habré de premiaros con mi estrofa mejor.

(Estrada, "Danse Blanche", 1925a,
en Guerra Cáceres, 2002: 15).

Esta idea de correspondencia y complementariedad son principios que recuerdan a las «civilizaciones calientes» (Levi-Strauss, 1987), propias de América —en especial la Andina—; analizaré posteriormente cuando trate la reconstrucción del símbolo de la madre. Asimismo, me recuerda a Quevedo y a Homero, cuando conversan con el alma de la amada o reciben noticias de los vivos (Paz, 2004): son los ayudantes de la «senda» de la Vida. Además veamos:

“Los causes eternos”, “?”, “La sombra” e “Insomnio”. Claro que en este caso es un «Él» y no una «Ella»; este cambio de género implica un deseo por discutir tanto lo canónico como la narrativa social (historia). En el primer poema, “Avatar”, se recurre a la síntesis para contar las travesías de su alma antes de tener esa humana vida. La voz poética, entonces, opta por lo narrativo en lo lírico y desde un discurso indirecto, deja escuchar la otra voz, pero el posesivo deja impuesto el poder del yo dominante en toda su poesía. Igualmente, define que no hay una sola alma, sino múltiples y estas no son de exclusividad humana, sino que están en los seres en general: tanto inertes como vivos; estas alusiones sí la aproximan al panteísmo:

Solo sé que hace **siglos cuando aun** (*sic*) **el hombre no era**
en una **pedra inmóvil** condenada gemía
i que mucho más tarde sollozó prisionera
en un **túmulo celta** que a los **cielos se erguía**.

Fue **diamante**, fue **perla**, de una imperial corona,
en su copa dorada Cleopatra la bebió;
fue luego el fino acero de una espada infanzona
que el corazón de un noble certera dividió.

En la **lira divina** de Nerón incendiario
harmoniosa sonaba bajo su mano real,
i fue en **el brazo atleta de un joven reciario**
el escudo bronceo que lo salvó del Mal.

(...)

Vivió como árbol bello, como pino sonoro,

(...)

(Estrada, “Avatar”, 1925a: 7).

Para definir el origen de la Psiquis o alma, en *Bajo la mirada de dios* recurre al mito griego de Ananké¹⁶, con lo cual se asevera que

16. **Ananké**: Representa la necesidad. Se une a Cronos. Es la diosa del origen. Surge de la nada por sí misma. Se refiere a la eternidad. Es adorada por la religión mística órfica (Chevalier, 2007).

se autogenera y, por ello, no es necesario buscar más en el pasado sino relevar el presente; abandona el uso de «Arcano» para referirse a este misterio, como lo hizo en el texto *Como el incienso*. Debemos tener claro, que el *nostos* como en toda creación con la palabra es el tropo desde donde se construye el acontecimiento del lenguaje y donde se afianza la relación lectura-escritura, ya que la memoria es el eterno generador, en este caso de la angustia. Esta perspectiva la plasma en la utilización, mayoritariamente, del tiempo presente y del futuro, pero con la idea de presente próximo, un tiempo que se lo va haciendo y depende de la voz de la enunciación, pero no con la connotación de «algún día»: mundo venidero, general para todos. Aunque a veces, la tradición greco-latina es actualizada y habla del «destino» y lo prevé. Esto demuestra esa intención de búsqueda y de imbricación de rasgos propios de los creadores de ese tiempo entre la modernidad y las vanguardias; asimismo, de la discusión entre presupuestos de occidente y América.

Además, considero que esta cosmovisión —darles alma a las cosas y a todos los seres— la aleja del cristianismo, pues la reencarnación y la existencia de alma en las cosas y seres no humanos, está fuera de su concepción. Por esta relación de naturaleza y alma, se la ha catalogado de panteísta, pero si se ahonda en esa filosofía, el papel de Dios es indispensable y ejerce un poder jerárquico, pues es su vitalidad la cual anima las cosas y seres; sin embargo, aquí, se plasma una idea de complementariedad —y primacía de la tierra—, donde el alma debe corporizarse para compartir la vida. Este diálogo busca deliberadamente eliminar la idea de cuerpo versus no cuerpo, donde el último tenga dominio sobre el primero; por lo tanto, no puede ser totalmente panteísta. En esta ideología la trascendencia no existe y entonces la reencarnación no es permitida; lo dable es argüir que tiene algunos rasgos. Tampoco podemos encasillarla como alborza defensora de la tradición judeo-cristiana, como ha afirmado Ramírez:

el ruego directo, callado o expreso, a Dios, que es como un cauce abierto, una llave sin espita que vuelve incorpóreos su sentimiento e intuición poéticos y que se hace presente hasta en su verso de carácter social, abarcando el verso y la prosa (1976: 73).

Esas referencias solo se las alude para una contextualización. Incluso muchas veces se los transfiere a otra ritualidad –sacralización de lo profano (Paz, 2004)– como lo ejemplificaré posteriormente con su poemario *Bajo la mirada de dios*.

Era en el **hierro duro del que clavos** forjaron
i en lo **alto del Gólgota**, en una infame Cruz,
las manos i los pies cruelmente desgarraron
del Nazareno Bohemio, del Rabino Jesús.

(Estrada, “Avatar”, 1925a: 7).

Aunque destellos de esa cosmovisión se trasluce cuando escuchamos «barro maldito», que demuestra un rasgo de bipartición, donde el cuerpo es la cárcel del alma. Pero, lo que relevo de este sintagma nominal es la conexión de tierra con agua y fuego, que es una semántica más simbólica (Ricœur, 2006) y le acerca más a la naturaleza, a la vida, que es su interés.

Asimismo, rasgos de un idealismo platónico se filtran en estos versos: «A los que de poetas la celeste **locura** / llevamos en el alma,...» (“Luna hermana”, 1925a: 11). Debo recalcar aquí que en esta voz poética alma y espíritu¹⁷ deben considerarse como sinónimos, aunque en otros casos se asemeje a Sombra o a espectro –fantasma va a tomar otra connotación–. Como el más empleado es el cual se parangona con el del alma, entonces seguiré este criterio.

En esta voz, no es recurrente la metáfora del alma como mariposa (Paz, 2004), pero sí prevalece el de llama, porque su conexión con el fuego construyen entramados metafóricos, a los cuales Ricœur llama «metáforas raíz» (1977; 2006) y que en esta poética se coadyuvan para enriquecer el símbolo cuerpo y hablan de un diálogo con Platón.

(...) Oh, dulce primavera
muerta! **Mariposa** de llamas que aun agitas
tus pobres alas rotas en angustiosa espera!

(Estrada, “La última cita”, 1925a: 75-76).

17. **Espíritu**: Descarnado, que puede alejarse del cuerpo para vagar por diferentes lugares en los sueños (Becker, 2008: 25).

I otra vez i otra vez,
crisálida de llanto
i jamás mariposa!
(Estrada, “Escuchando la noche”,
Fatum, s.f., en Ramírez, 1976: 80-81).

(...)

Soy una **llama**, dije; una pequeña **llama**;
—con voz de **alma** o de ensueño silencioso
i los labios sellados —

Soy una **llama**, dije, i en la senda
caí como empujada por la Muerte...
I vi como un millón de **llamas** rojas
mil estrellas prenderse en las alturas.
(Estrada, “Soy una llama”, *Poemas varios*,
en Ramírez, 1976b: 115).

¿Pero por qué el alma desea encarnarse en «una humana vida»? Pues, porque al conjugarse con lo humano ese sentir puede ser palabra y poesía, donde se replicaría la labor cósmica de proporcionalidad, en la cual lo corpóreo e incorpóreo se abrazaría en una «chacana» (puente cósmico) espiral de correspondencias y reciprocidades (Patricio Guerrero A, comunicación personal, 14 de septiembre, 2013). Así, el cuerpo posee al alma y esta, al cuerpo; así comienza una relación de constante conjunción y reencarnación: un erotismo ritual y simbólico (Ricoeur, 2006). Con la resemantización del tema de la eternidad como siempre, recurre al mito griego, donde le da el nombre de Psiquis, a tropos como los oxímoros —tropo de conciliación en esta voz—, a significaciones opuestas combinadas en un mismo sintagma y a imágenes que construyen formas circulares —no estáticas, sino con idea de movimiento—, de contención o atesoramiento o encarcelamiento, a sensaciones unificadas a través del uso constante de las sinestesias. Como esta relación es solemne, nada mejor que usar el soneto y aquel de líneas versales largas hasta sobrepasar el alejandrino, pero con su respectiva rima mayormente consonante y abrazada sin caer en lo monótono, porque se recurre mucho al encabalgamiento.

Como frutos malditos del Árbol del Pecado
en el pecho pendiente mis dos senos están,
mis senos que **estremece** el latir alocado
del corazón ansioso en espera de Adán.

(Estrada, "Fleur du mal", 1925a: 11).

Elección de lo formal que muchas veces la acerca al estilo de Baudelaire y un primer Rubén Darío. Incluso, hay un caso de paratextualidad con el primero. Sin embargo, otros poemas comienzan una experimentación del verso libre, que será casi prosa en las producciones de *Nuestro canto*, así como ligeras y próximas a las rondas infantiles en versos semejantes a los microgramas de Jorge Carrera Andrade, en *Cometas al viento*, como también lo ha anotado Ramírez (1976a: 111) y que demuestra el diálogo con los de su generación y posteriores.

El alma al requerir de lo material, de la naturaleza para existir, sentir, soñar y percibir, lleva este recuerdo de su discurrir, erranza a la palabra humana: otra forma de corporeidad, imbricada en un espacio-tiempo que fluye: la memoria.

Yo **bendigo la Carne**, dulce lira
donde la voz de Dios dice su verso,
por ella —roja flor— **Psiquis aspira**
como un cálido **aroma el Universo**.

(Estrada, "El divino cáliz", 1925a: 26).

Aquí es indispensable hacer una diferenciación al sentido dado a dios. En la mayoría de alusiones se refiere al dios pagano, Eros. Cuando se refiere al dios cristiano, lo hace en otros términos, analizados posteriormente; así se aleja de la mística entendida bajo la herencia de esta religión. Por lo tanto, la idea de dios como fuerza motora única y abstracta no está, pues tiende más a sublimar la vida corpórea y constante, el origen propio de la naturaleza. Todo como un discurrir, donde hay dualidades dialógicas, no antagónicas, incluso, puede sentirse paridades cuando se refiere al hombre y a la mujer, donde cada uno tiene potencialmente su correspondencia con el

otro y juntos son cuatro (*tagualéctica*, en las culturas andinas amerindias) (Patricio Guerrero A, comunicación personal, 14 de septiembre, 2013). He relacionado esta perspectiva con lo amerindio, aunque no haya sido la intención del autor. Como no analizo ese nivel locutivo, sino el ilocutivo y perlocutivo, entonces, el sentido más próximo para mi lectura es el imbricado con esa simbolización.

Mira los horizontes oscuros **alma** mía
con la misma mirada con que miras al Día
i hallarás el secreto que se esconde en las cosas.
(Estrada, “A Psiquis, la carne...”, 1925b: 59).

Así, la elección de eternidad como siempre, rememora la idea de cambio constante, de cause, por eso ha tomado el término: «avatar», que incluso, alude a otro tipo de cosmovisión: la hindú, cuando habla del origen, el cosmos, la tierra, cuya réplica es el cuerpo humano, en especial el de la mujer por su potencialidad de trascender y de regenerar en conjunción.

La **Eternidad** me **cerca**, el Tiempo no **prosigue**.
Sobrecoge mi espíritu un helado temor.
(Estrada, “Insomnio”, 1925a: 13).

Este peregrinar, no a un tiempo utópico, sino a uno construido por el ser en unión, se llevará a cabo a través de los cuerpos construidos; ya cuando reconozca el momento de regeneración o cambio de reencarnación, la voz poética lo advertirá y volverá a su «avatar»; cuestión retomada en sus últimos versos como continuación del espiral y donde la estrofa se aniquila porque deja libertad al discurrir; lo que le aproxima a los creadores de la vanguardia. Entonces, en estos momentos ya no es un diálogo con Darío sino con Lugones.

En cuanto al tiempo y al espacio, han provocado polémicas y mitos en las diferentes culturas humanas, con ellas podemos construir una historia propia. No es el caso el sintetizar aquí los mismos; sin embargo, sí, mostrar cómo estas percepciones se han imbricado

en la concepción del mundo creado por la voz poética de Aurora Estrada y Ayala, y su influencia en la creación de ciertos símbolos artísticos; más todavía, literarios.

En sí, para reconocer esa unidad, conjunción, elige la eternidad-siempre, pues el vagar esconde en su denotación el tiempo y el espacio, ya que, para realizarla hay que moverse, cambiar de estado. Ese transformarse, mutar, rencarnar, es propio de la erranza y la única que puede realizarlo es el alma –personal– corporizada. Entonces, lo *ad hoc* para esta conciencia es invalidar la noción de tiempo y espacio como entidades separadas, por ello, las conecta. Este cuestionamiento sobre la existencia corresponde a su comprensión de ser humano en la historia y más que eso refutándolo, pues el alma no espera morir para alcanzar la gloria divina como se tenía en la tradición nacional, sino que el alma elogia la vida en sus múltiples facetas; lo que le alejaría del pesimismo y de la obsesión por la muerte de los primeros modernistas ecuatorianos y la acercaría a los vanguardistas que comenzaban a escucharse. Por ello, no encuentro una similitud o relación con Silva, como aseveraba Hugo Alemán (1949). Ella canta a la vida, a la naturaleza, a la gran madre: la tierra, a la creación, al cuerpo, que es un microcosmos duplicador de lo universal: es su aporte metafísico y, por ello, la aproximo a una concepción más autóctona –aunque pudo o no estar en su acervo, pero sí lo está en mi lectura–: la idea del «naira paccha» (mirada larga del pasado) de las culturas andinas (Patricio Guerrero A, comunicación personal, 14 de septiembre, 2013).

Con esta resemantización de eternidad, el tiempo-espacio es esférico con simas y cimas como la serpiente en movimiento; lo que da una larga mirada del pasado, donde el futuro no existe sino un presente, un instante, está adelante y se lo puede narrar: «Ya te he contado hermano / lo que dice la **sombra** de su **viejo vagar**». En esta voz poética, también siento un diálogo entre lo impuesto y lo autóctono, ese nuevo pensar que es producto de la americanización, donde lo foráneo es asimilado (Jáuregui, 2008) pero no de forma invariable, sino que permite rasgos de los otros en un todo (mestizo); esos rasgos del otro sirven para leer los de lo occidental: a lo cual he llamado una americanización de lo occidental, es el

eclecticismo de la modernidad, del tiempo histórico, que en su voz aparece antes que en muchos de sus coterráneos. De igual modo, tomar la mitología y el platonismo, me recuerda a los barrocos, cuando escribían a la usanza de Petrarca para revitalizar la naciente lengua romance: en América, al **cuerpo liberto**. Entonces, lo siguiente es tratar el cuerpo y su relación con el erotismo y el amor.

El eros: camino de vitalidad y muerte

Luego que aclaré la imbricación de cuerpo con alma como un todo en eterno diálogo, *dianoia* —parecería arbitrario aludir a Platón al abogar por la unidad, mas es permisible en este caso por tratarse de la Literatura—, así, la voz poética de esta interpretación crea una experiencia de vida manifiesta (sentido) en la relación del cuerpo con el cosmos, con la naturaleza, donde las sensaciones se mezclan y evocan sinestesias: de sonido con lo visual («ave de argentino trino»), del gusto con sonido («dulce lira»), lo visual con lo táctil («pálida i ardiente»), para refractar esa dualidad en constante armonía y existencia. Además, se preocupa por resaltar las formas análogas al cuerpo: el árbol, la casa —alegorías—, más concretamente instrumentos circulares y cóncavos («copas de carne»). Lo que recalca el cuerpo como un todo, por ello, las sinécdoques y metonimias son usadas para aludir a los símbolos. Algunos de estos los empleará como sinécdoques de lo heroico.

Aquí es dable detenernos en el uso del color, ya que se había dicho que en su creación no existe mucho empleo del mismo; esta voz lo hace de manera directa o alusiva, a través de tensiones de sentido en una oración, donde se relaciona más con lo predicativo y el lector debe validar el sema cromático. Asimismo, hay una preocupación por lo visual como ha sido el caso de Jorge Carrera Andrade y de la mayoría de latinoamericanos, que pertenecen más a las culturas terrestres (Levi-Strauss, 1987); aquí hay un juego de sensaciones donde se mezclan olores, sonidos y sabores, texturas para enmarcar lo estético y su relación más globalizante con lo *telúrico*. En sí, es un trabajo sobre el lenguaje donde podemos reconocer sinnúmero de metáforas, que no son la simple sustitución de una palabra por otra, sino es «un ejercicio de resolución de un

enigma o de una disonancia semántica» (Ricœur, 1977: 266), de semejanza; así reúne lo distante, como lo afirma Ricœur al referirse a la metáfora viva (1977: 266-281): accede tanto a lo adjetival como a lo oracional (lo proporcional) (Ricœur, 2006). Contrario a lo afirmado por Pesántez Rodas (1969: 63) al respecto de su estilo.

Así como la sinestesia une dos sensaciones que rompen con la lógica, esta voz poética emplea otros juegos de opuestos continuos; cuando se preocupa por la procedencia, también entrecruza los orígenes: procesado y natural. Estas del campo semántico de elaboración humana, tienen un *telos* materno como lo trataremos en el cuerpo propio; de igual modo usa dos energías el frío y el calor, el fuego y el agua, el cielo y la tierra, con lo cual vuelve a la idea del espiral permanente, porque cada una dialoga con su par; no se suplanta como en la razón (dicotomías). Siempre enfoca la armonía de los opuestos –por eso el oxímoron es necesario, ya que el lenguaje pone sus reglas–, para remarcar la concepción de eternidad y movimiento, presente en muchas culturas como las orientales, india y china (ying-yang), en general, las consideradas como telúricas (Paz, 1978). Este recurso sirve para transgredir los cánones: una marca para innovar. Aunque parece antagónico relacionar las culturas orientales y el cristianismo, sin embargo, en el universo creado por esta voz poética se puede dar estas disparidades y acercamientos, que en otras ciencias serían inconcebibles: eso es el arte poético y el dialogismo de los sentidos.

Así crea una simbología sobre el cuerpo, que deja un tanto lo mimético –al no articular el nivel lógico– para inferirle un excedente de sentido; así le da un dinamismo entre significación primaria y secundaria, donde a su vez convergen campos semánticos y producen conceptos sin fin. En este caso, nosotros como intérprete-lectores debemos reconocer esos «conceptos híbridos, sin alejarlos del contexto, de la vida, de los hechos empíricos, (...), [ya que,] el poeta lleva un nuevo ser al lenguaje: su visión del mundo» (Ricœur, 2006: 66). Por ello, en estos textos, hay una primacía del símbolo sobre la metáfora, ya que está es «una invención libre del discurso, y lo que se requiere es una ligazón al cosmos: se crea su propio discurso, donde las correspondencias las revitalizan» (Ricœur, 2006: 66),

donde las palabras se rencarnan: se les da esa doble corporeidad como dice Paz, pues

el poeta y el novelista construyen objetos simbólicos, organismos que emiten imágenes. Hacen lo que hace el salvaje: convierten al lenguaje en cuerpo. Las palabras ya no son cosas y, sin cesar de ser signos, se animan, cobran cuerpo (Paz, 1978: 18).

Entonces leamos el siguiente poema, del cual se tomarán versos para ejemplificar este acápite; en este, se puede encontrar la mayoría de usos sémicos, reiterativos en su creación.

EL DIVINO CÁLIZ

Ópalo **iridiscente** del divino
joyel de las estrellas melodiosas
mi **alma** es un ave de **argentino trino**
bañándose en el alma de **las rosas**.

Mística i alba, de lunar albura,
está cautiva en su prisión severa,
como a la clara perla la **ostra oscura**
guarda en su tosco seno prisionera.

Mas en su cárcel **pálida i ardiente**,
celda de carne loca de deseo,
es una **llama azul** que lentamente
asciende al **cielo** en **dulce devaneo**.

I de tanto soñar i desear tanto
esta **alma** rara, poeta i sensitiva,
dueña del Universo ideal del Canto,
es una palpitante urna votiva.

Urna de arcilla frágil cuya entraña
lleva un **tesoro harmónico** escondido.

Ave canora, ritmo, flor extraña,
fuente que canta en su jardín de Olvido.

Yo bendigo la Carne, dulce lira
donde la voz de Dios dice su verso,

por ella —roja flor— **Psiquis** aspira
como un **cálido aroma** el Universo.

Mi carne... **cáliz** fino en que palpita
el **impulso ancestral** hondo i salvaje,
como una Primavera que dormita
soñando **floreecer** en el paisaje.

En **fiebre** de ascensión mi **alma** se exhala
cual la **voluta azul** del **incensario**,
mientras **mi cuerpo** con temblor de ala
languidece en su **ensueño solitario**.

Sé la divina esencia que en mí guardo,
mas sé también el **ánfora** sagrada;
roja adelfa la Carne i **dulce nardo**
el **alma** de lo eterno enamorada.

Yo soy el sacro vino en que han saciado
La **Sombra** i lo **Divino** su hondo anhelo,
así es mi **sierpe** de Pecado
i mi **alma** una ala **azul** tendida **al cielo**.

(Estrada, “El divino cáliz”, 1925a: 26-27).

Ese compartir, dialogar del cuerpo con el alma se lo hace a través del sentimiento de angustia y se escoge un camino —no lineal, sino espiral—: el erotismo, otorgador de vida en el lenguaje, es la labor sobre las palabras (*poiesis*). Un claro ejemplo: “A psiquis, la carne...” (Estrada, 1925a: 59). Reconocemos esa fuerza cuando tiene que definir su propio cuerpo; cuando lo hace sobre su imagen de deseo y cuando invoca a Dios (Vea la sexta estrofa del poema anterior). No el dios cristiano sino uno pagano, así deja traslucir su aprendizaje occidentalizado y apropiado para el caso: Eros; tampoco es Pan, se desea diferenciar entre los impulsos y los sentimientos. Es por ello que se escogerán signos que lo denoten.

Esta simbología está ya en Quevedo y en San Juan de la Cruz como mística (*Cántico Espiritual*); aun más atrás en toda la tradición greco-romana (Paz, 2004). Debo aclarar que esta relación entre el cuerpo y el no cuerpo como corporeidad de este último, lo hace como una ceremonia, que parece acercarse a la religión,

pero esto no quiere decir que sea una mística como lo ha aseverado Ramírez (1976: 73) —como ya lo había explicado, pero no está de más reiterarlo—, pues no tiene la intención de dar primacía al no cuerpo o a la vida ultraterrena, venidera como premio después de una vida virtuosa. Tan solo demuestra su relación con los presupuestos modernistas, pues deja traslucir las lecturas existentes y que debieron suscitar asombro, además de dialogar y refutarlas, donde se mezclan paganismo, cristianismo anacrónicamente. En sí, deja traslucir lo latinoamericano.

La mayoría de poemas de *Como el incienso* y *Bajo la mirada de dios* refractan el erotismo, pero no con la misma intensidad. Se puede diferenciar que en el primero se da rienda suelta a esa fuerza de vida, mientras que en el siguiente se lo encarna en Amor. Si recordamos el mito de Eros y Psiquis, en esta voz poética se lo hace carne, porque en el primer poemario es la conquista de Eros a Psiquis, donde la atracción invade los sentidos y en el segundo es la de Psiquis a Eros hasta conseguir la inmortalidad y la unión por siempre, luego de errar y convencer a Venus, pues demuestra un sentimiento verdadero. Aunque ya como sujeto específico aparece en el último, a cuyo conjunto pertenece el poema antes mencionado (Estrada, 1925a: 59).

¿Por qué necesitamos diferenciar entre erotismo y Amor en esta voz poética creada? Porque en el primero se combina la naturaleza y lo social: el deseo y función del sexo, ya que «uno de los fines del erotismo es domar al sexo e insertarlo en la sociedad, pero en esa aparente contradicción, también se nota su correlación» (Paz, 2006: 23).

El amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a un alma. El amor es elección; el erotismo, optación. Sin erotismo —sin forma visible que entra por los sentidos— no hay amor pero el amor traspasa al cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y, en el alma, al cuerpo. A la persona en sí (Paz, 2004: 23-24).

Así, la diferencia sustancial es que el erotismo puede ser enfocado a cualquier ser real o imaginario, mientras que «el amor

siempre es humano» (Paz, 2004: 23). Por ello, lo importante es denotar esta diferenciación pragmática y la distribución que se ha hecho en sus poemas.

Para expresar el erotismo, este garante o voz de la enunciación recrea los signos lingüísticos comunes, les da una carga de sentido y los convierte en símbolos. Entonces, el más relacionado con este es el fuego: entendido denotativa y connotativamente; en este plano debemos activar una serie de metáforas, donde el elemento evocado y de significado extra es el cual se siente: el deseo erótico. Para una especificación, recurre a todo el campo semántico, que incluye en su paradigma: llama, cenizas, incienso, sus efectos: incendiado, sus contenedores: incensario. Asimismo, emplea a árbol, cuya potencialidad lo incluye en este campo semántico.

Debo advertir que el fuego en esta voz poética sintetiza el sema de calor (también «fiebre» como en el verso 29) y los verbos del paradigma semántico: arder, quemar,...; además es importante, su efecto: la llama, donde el azul –frío– va a ser un color dominante, pues es uno de los básicos formadores de la luz blanca; así juega con los tonos cálidos de la tierra, para lo cual casi siempre presenta un escenario multicolor, donde algún elemento ya sea sustantivo o adjetivo, conduce a la imagen de lo iridiscente (veamos los versos dos y cinco, además recordemos el poema «soy una llama»); de igual manera usa el rojo y el violeta para cerrar ese círculo cromático de la imagen.

Para indicar esta luminosidad no emplea el dorado, muy común en Quevedo y Gabriela Mistral, en cuyos escritos el oro adquirió una connotación de pureza, la cual debía ser atesorada, pues era la característica del alma y de la divinidad –sobre todo en “Tala”, como lo ha aseverado Mario Rodríguez (1984), en su estudio sobre la primera ganadora del Nobel para Latinoamérica–. Es cierto que en la poesía mística, este excesivo uso de la luz, también se lo relacionaba con lo divino. Además, esta simbolización de lo radiante recuerda a los presocráticos, pues el alma era concebida como sopro y como fuego, entonces se vuelve a jugar con este, pues puede significar eros (carnal y efímero) y perenne (alma), pero como en esta voz se traslada lo alusivo a la mística a lo mundano para refractar

su esencia compartida, entonces, debe relacionarse con la resignificación de semas.

Otro efecto igual de importante es la ceniza, porque a la vez que indica consumación, «residuo frío y pulverulento, muerte, penitencia, [indica también] (...), resurrección y aflicción» (Becker, 2008: 93); esta última está más relacionada con la angustia y el deseo. Dentro de esta elección, el incienso puede considerarse como un sincretismo de fuego y cenizas, además de la lectura pragmática donde este es empleado para cierto tipo de ceremonias y estados de relajación, también tiene el aditamento del olor. Es extraño que haya poco empleo de metáforas sobre velas o ceras, que también pertenecen a este paradigma y que en Mistral son predominantes.

Puede ser por su elección temática que se imbrica más con religiones y culturas orientales —aunque su procedencia sea de allá, se los ha popularizado más con lo católico—, aun, la tradición céltica, que menciona en uno de los primeros versos de “Avatar”, con cuya cultura tiene cierta afinidad por las alusiones. Y si rememoramos el título de su poemario es un símil «como el incienso», donde ya se guía al lector por la intención de poetizar simbólicamente con la idea de fuego, algo constante y básico en la vida del género humano; de igual modo es la misma voz poética inmolada al dios Eros: su carne como comida del dios, indirectamente, el erotismo se relaciona con el devorar y ser devorado, ya que «existe una ecuación simbólico-cultural entre la comida y el sexo» (Jáuregui, 2008: 59), del mismo modo que con «muerte», ya que en el amor se da el sacrificarse y ofrendarse (Paz, 1978; 2004).

Parece que la preocupación por la muerte no fuera esencial en esta voz poética, pues canta a la vida, a la naturaleza, a lo erótico. Sin embargo, es a partir de este último que se presenta este problema metafísico pero de una manera velada. El excesivo canto a la vida esconde un angustioso temor a la muerte (Lea “la Ruta”, “la última cita” y “Secreto”, por eso el ansia de crear vida, de regenerarse, de siempre, plasmado en el cuerpo maternal, que analizaré posteriormente, concretamente en los textos ya mencionados y en *Tiniebla*.

EL SECRETO

Tiene la frente altiva i arrastra largo manto,
su curvo cetro abarca las cuatro direcciones
e ignorando la angustia, la amargura i el llanto
va apagando los astros i helando corazones.

La Nada tiene asilo en sus desnudos brazos,
i cuando su figura pasea por la tierra
la anuncia un cuervo trágico i va tras de sus pasos
un mastín torvo i fiero, cuyo mirar aterra.

Pero él a mí se llega con ternura de amante,
pone su mano regia sobre mi sien quemante
i su contacto agota **la savia de mi vida.**

He allí todo el secreto de mi faz extenuada,
de mis ojos cercados de una sombra violada,
de mis pasos que dudan, de mi voz dolorida!

(Estrada, *Poemas varios*, s.f.,
en Ramírez, 1976b: 106).

Concuerdo con lo mencionado por Paz, «en todas las civilizaciones aparece la analogía entre el erotismo y el combate» (Paz, 1978: 113). Lo mismo ocurrirá con esta voz poética, cuando relacione la muerte con el predominio de los no cuerpos. Esta forma de erotismo estará conectada con la fragmentación, lo efímero y el cambio de humanidad, pues, el hombre dividido crea una forma de erotismo, nacida de la rebeldía, reconocible en esta voz poética como la angustia por el devenir y la derrota del ser humano frente al ser humano: convirtiéndolo en un antropófago; allí, se une el dolor y el odio con ese *pathos* constante. Mientras la unicidad se da en la relación personal, la «masificación», divide el cuerpo social por la categorización y para inmolarlo a los no cuerpos: razón, política, capitalismo, comunismo, etc. (Paz, 1978), «pero en ninguna, excepto en la nuestra, asume la forma de protesta revolucionaria. [Por eso,] la lidia erótica, (...) para el occidental, [así como] la metáfora guerrera adquiere inmediatamente un sentido militar y político, con la consiguiente serie de proclamas, reglamentos, normas y deberes» (Paz, 1978: 113).

Este sentimiento también fue la preocupación de la voz poética de algunos de sus coterráneos como César Dávila y Jorge Carrera Andrade; en este último, la muerte fue replicada en dos motivos: las sombras y la noche como atomización del hombre (A'Lmea, 2007). Aunque temporalmente, este tema aparece ya en “Clarinada” de 1925, según Rodríguez Santamaría (2010), no hubo antes de César Dávila —y solo en su época hermética—, un autor que poetizase sobre esta fragmentación. Como se ve, sí lo hubo y se fue consolidando desde su primer poemario, pasó por *Fatum*, *Hora cero* y es en *Nuestro canto*, cuando toma más fuerza.

Esa reacción nos recuerda —como bien lo ha analizado Paz— un poco al libertino del siglo XVIII, que se rebelaba —una forma de erotismo— contra lo socialmente impuesto. «El libertino fue el intelectual crítico de la religión, las leyes y las costumbres (...). [Así,] el deslizamiento fue insensible y la filosofía libertina convirtió al erotismo de pasión en crítica moral» (Paz, 2006: 25). En sí, aclaro que «el erotismo tiene un doble sentido, cuando es vida» [se relaciona con la ritualidad y la regeneración, casi religiosa; pero] «también es muerte, en este caso, es el instinto destructor, las desviaciones, la sed de sangre, relacionado con el accidente, el miedo y la guerra» (Paz, 1978: 115).

Como el erotismo es ese deseo de dar al alma una corporeidad o de unir el cuerpo con el no cuerpo, en ninguno de sus derivados puede deslindarse de lo físico, llámese este: naturaleza, tierra, etc., por eso, lo hemos interpretado según varios usos semánticos, dada por esta voz hasta consolidarlo como un símbolo, pues parte de muchas metáforas para construir la red de sentidos y hacerlo como una construcción propia.

Cuerpo propio

La corporeidad es el primer marco referencial del ser humano, aunque en muchas culturas se han creado ideologías que escinden el cuerpo del no cuerpo, en pro de la razón como fue el predominio desde Descartes en la época moderna o en la antigüedad griega desde Platón (Paz, 1978). Sin embargo, ese pensamiento en América tuvo un choque sustancial con las culturas precolombinas, tanto

por la construcción que hicieron los conquistadores como por las mismas creencias de aquellos pueblos y que generaron un sincretismo al coexistir ambas. Es por ello que la cultura impuesta tuvo otras lecturas, discursos y prácticas (Jáuregui, 2008). Así pues, a partir del modernismo que dio derecho de voz a este continente sobre el arte, el predominio del cuerpo se hizo evidente y mostró concepciones propias. Esta liberación también la ejercieron las voces femeninas –como válido en esta lectura– que a través de la poesía defendieron su propia imagen y eligieron mostrar su cuerpo como sujeto activo que siente y enfrenta el sistema simbólico, creado por los otros (Jáuregui, 2008; Rodríguez Monegal, 1977); lucharon por redefinir su imagen y mostrar su participación en el mundo, ya no como objetos, sino como voces de enunciación, voces políticas. En Ecuador, este derecho a la voz tuvo su efecto en Aurora Estrada y Ayala, quien creó la imagen del cuerpo ya no como una cárcel, una condena o aquello que debe rechazarse –como lo prefirió la voz dada por Gabriela Mistral (Rodríguez, 1984), en especial en *Desolación*–, más bien, como una complementariedad cósmica, pero no como parte dependiente, sino múltiple en su totalidad, en armonía con la naturaleza, muy cercana a las culturas autóctonas, según mi interpretación.

Para construirlo se vale de un término mencionado: «árbol», el cual se convierte en una alegoría del cuerpo; este ha sido muy empleado por muchas culturas para designar al hombre (“El poema del árbol”: 16-17), en este caso a la voz poética, sin embargo relevo que se tiende a defender una clara femineidad y con este recurso cae en una ambivalencia, porque el tronco ha sido usado como símbolo de masculinidad tanto en la literatura como en los símbolos psicológicos, tanto así que ha llegado a ser una metáfora muerta muy empleada en el lenguaje coloquial. Pero es mejor inclinarnos por resquicios de romanticismo o surrealismo en su creación, pues este era un símbolo muy explotado por sus defensores o un rasgo de androginia, que también «es (...) símbolo de totalidad» (Chevalier, 2007: 97). Asimismo, para Becker (2008), este se comprende como «vigía, demarcación de un santuario, fuerza vital» (36-37); esto último –más cercano a lo maternal– es lo que desea proyectar a través

de esta alegoría, que va a reiterar de forma de sinécdoque en otros poemas, donde menciona especialmente «ramas», que pueden ser parangonadas con manos y, en algunos casos, con descendientes (hijos). Recordemos que en las metáforas solo aparece el elemento evocado con el cual releva uno de sus semas, potenciado gracias a su inserción oracional, cuya comprensión se da por sustitución sino por tensión, pues exige del lector la comprensión de la experiencia plasmada en esa relación sémica (Ricoeur, 1977; 2006).

Somos el alma alada de esta joven América,
ramas fuertes i altivas de la vieja Castilla,
(Estrada, “Clarinada”, 1925a: 21).

alzándose, como **ramas** verdes, de mi tronco, cruzado en
[rojas cicatrices.
(Estrada, “XIV treno”, *Tiniebla*: 1943).

Además, este poema le sirvió a la voz poética para enseñar cómo los otros seres humanos pueden ser crueles y marginar a aquel que canta y sueña. Estos son representados con el río, cuya simbología negativa además consta en el diccionario de símbolos («Bajo la mirada de Dios siga avanzando / también el agua en su labor sombría...»), pero sorprende pues el agua es vida, pero por su potencial destrucción también es ambivalente. Para este juego de la alegoría recurre al discurso narrativo y a la tercera persona, sin embargo en la tercera estrofa se denota cuando se inmiscuye el «yo» con el mismo recurso de “Avatar”.

Y cuando ya los años tornen secas mis **ramas**
habré de darme aun en ardorosas llamas
a cuyo amor los hombres **deshojarán** las rosas
pálidas de sus sueños, con palabras unciosas...
(Estrada, “Canción de la semilla”, 1925a: 18-19).

La definición del cuerpo cumple una función primordial en esta voz, es una retratista que siempre le gusta recordar cómo es y la relación que existe con su alma; lo hace de manera general, pocas veces toma partes que remplacen ese todo, ya que tiende a la idea de complemento y contención. Sin embargo, cuando lo hace prefiere algunas partes que tienen gran relación con lo erótico: ojos, boca y orejas (rostro); además de cumplir una función trasladada y básica en la *estesis* y la comunicación (“Divino cáliz”). Al referirse a ese todo, abundan las adjetivaciones al respecto, donde se prefiere la forma oracional atributiva («Soy fina y pequeñita»). Lo que sí queda claro es que usa otra vez el juego de los complementos, pues frente a un físico débil, pálido –con referencia a la piel blanca, por su sema cromático más que con la caracterización étnica–, dialoga con la fuerza interior de su angustia, de su erotismo, que es representado por el fuego y todo lo relacionado paradigmáticamente, como ya se analizó líneas antes. Otra vez difiero con Pesántez Rodas, cuando asevera: «Apenas los elementos prosopográficos (...), [tampoco hay] follaje figurativo» (1969: 63).

YO SOI...

Soi fina i pequeñita, tú mismo lo dijiste:
«Ella es **pequeña i fina** como una ala en tensión».
I son **mis ojos suaves**, bajo mi **frente triste**,
a mis labios ardientes una contradicción.

Las dos manchas de sombra que fingen mis ojeras
van bien a **mis cabellos**: seda oscura i espesa;
es pálido mi rostro como las viejas ceras
i son **mis manos** diáfanas de santa o de diablesa.

Mui pálida, mui leve, **resignada i doliente**
con mi carga de sueños voi cruzando la senda.
Vivo mi propia vida i dejo indiferente
que piensen lo que quieran i que nadie me entienda.

Así pequeña i fina, imperfecta i amante,
tan mujer i tan alma como toda criatura,

me tornaré una **monja perfecta** i adorante
encerrada en la **místicacelda** de tu ternura.
(Estrada, “Yo soy...”, 1925b: 58).

Este poema compendia toda la determinación que hace del cuerpo, del suyo, el físico, que a la vez es igual al de alma, de igual forma está el “Divino cáliz”. Al final, de este soneto hay una hipérbole donde se puede notar el paso del erotismo al amor, cuya imagen cae en una blasfemia. Incluso se ha trabajado con el soneto con cola (Domínguez Caparrós, 1999: 415), ya que en los tercetos se ha añadido un verso. Es necesario considerar que existe un deseo por ocupar todo el espacio de la hoja, si a esta se la plasma como una extensión del cuerpo, al igual que al poema que lo ocupa. Ambas también son un juego de esos dos elementos conformadores de un todo. Esta voz poética no es agresiva con la palabra y la sintaxis como algunas voces lo hicieron con la permutación del orden espacial (metagrafos); pero si se considera el momento cuando escribe, es una pionera, en el Ecuador, de este deseo de rescribir —rebeldía—: hacer de la escritura una huella, donde su yo deja su deseo de implantar una forma: fíjese en el anterior poema el cambio de la conjunción «y», por la «i» —cuestión que Guerra Cáceres no conserva—. Es bastante notoria esta transgresión a nivel visual, presente en todos sus poemarios publicados e incluso en los inéditos, ya que esta trasluce una ruptura que cae en el orden espacial (con predominio de lo visual). Por ello, se quiere que el lector la note: es un recurso de llamado de atención.

Cuando a mi paso rápido se copia en las vidrieras
mi faz un poco triste, mis lívidas ojeras,
i tiemblo como si a un muerto mirara de repente...
(Estrada, “Con mis raras teorías”, 1925a: 24).

En ese deseo de construirse un físico (retrato), recurre a la propopografía, donde la belleza no es su carácter resaltado, sino la extrañeza de su apariencia; no de fealdad como en Gabriela Mistral, cuya intención era reprimir al cuerpo y marcar la escisión de este

con lo espiritual como el asceta (Rodríguez, 1984) –Incluso ambas recrean de distinta manera su relación con este personaje–. Así, el pintarse como «ajeno» a ese tiempo es muy común en las voces poéticas, es una forma de cumplir con el exilio. Releamos, para esta consideración, el segundo verso de “En un lugar no identificado” de Dávila. En esta voz se lo plasma tanto en lo físico como en su interior.

Siempre fui triste
i me **sentí extrajera**
en todas partes.

(Estrada, “Fatum”, s.f., en Ramírez, 1976: 79-81).

Y es que, loca divina, **yo no soy de esta edad**;
por eso inquietamente me digo en soledad:
¿He llegado muy tarde o prematuramente?...

(Estrada, “Con mis raras teorías”, 1925a: 24).

De su palidez inculpa a un «espectro». En esta creación de estas imágenes, el cuerpo se asemeja a ese ser no terrenal por ese color del rostro y de las ojeras (blanco con negro), que luego se recalcará con la melena; asimismo, el interior es fuego en combustión, donde se sintetiza, rojo, azul (que luego puede ser blanco como la luz), violeta, cuando quiere connotar el principio y el final, de igual modo, lo hace con el color pardo de las cenizas. Con esta utilización, me recuerda al juego del claroscuro de los poetas del Siglo de Oro, cuando se recurre al amor de ultratumba, herencia de la tradición greco-latina y que pasa por la Edad Media, Quevedo «hasta Baudelaire y sus descendientes: la entrevista con los muertos» (Paz, 1993: 63) y actualizada por los autores modernistas ecuatorianos.

Él es quien da a mi **rostro** coloración de cera,
él quien pinta en mis ojos el cerco de la ojera
i me deja en los labios sabor de **eternidad**...

(Estrada, “Yo tengo un poeta pálido”, 1925a: 12).

Desde **mi pequeñez** elevo al claro cielo
el beatífico **incienso** de mi **sereno** anhelo

(...)

Yo, **tan pálida i débil** sobre el musgo tendida,
(Estrada, “El hombre que pasa”, 1925a: 20).

Mi **frente triste, pálida, bajo el cielo nocturno**
semejaba **albo lirio místico y taciturno**,
que sobre el negro campo, igual al **claro lirio**
silente se inclinaba con temblor de martirio.
(Estrada, “Los causes eternos”, 1925b: 42).

I el cuerpo de marfil vivo
que tu amor hizo vibrar:
mármol hecho **sensitivo**
por la sed de tu anhelar,
(Estrada, “Soy así...”, 1925b: 50).

Note esa imagen donde el «marfil» pierde su consistencia para dar paso al sema cromático potenciado con el participio «vivo». A pesar de que no es una metáfora leída por semejanza de palabra, es una que cae dentro de la oracional, porque necesitamos comprender ese contexto endofórico. No ocurre lo mismo con «mármol», que conserva sus semas de color y de consistencia.

Cuando ya le invade la angustia por el devenir y domina esa atomización del ser humano: fragmentación de los unos por los otros –los no cuerpos–, entonces, cambia, pues la «sangre» es de un material que da muerte en su uso social (guerra). Pero las «cenizas» perduran como las huellas de ese erotismo que nunca perderá.

Miren mis brazos
I piensen en **los tallos rotos**.
Hoy mi **sangre es de plomo**
I hay **ceniza** en mis ojos.
(Estrada, “Hora Cero”, *Hora cero*, s.f.,
en Ramírez: 1976: 73).

Para indicar la forma del cuerpo y del alma, prefiere los objetos que sirven para contener, guardar, aprisionar, acunar, etc. A veces, el alma contiene al cuerpo y otras, este al alma: un espiral constante, en un origen sin fin, así dialoga con las culturas paganas. Todo lo relacionado con esta forma va a ser una metáfora de lo que comprendo como el **cuerpo propio**.

A pesar de que la mayoría son objetos inanimados y se podría caer en una objetivación, se ha recurrido a estos porque, primero, se desea validar más lo material, pues como interpreté en el anterior acápite, el alma ansía sentir; y, segundo, porque la mayoría ha pasado por un proceso de fabricación; ese «valor agregado» es la carga humano-creativa (*poiesis*), que sufren las cosas al ser transformadas, así como la palabra con los sentidos.

Es en sí, una revalidación del cambio, de las múltiples facetas que debe pasar tanto cuerpo como alma para vivir ese siempre. Es parte de la muerte, de la atomización de pertenecer a un todo, a un cosmos. En esta voz la naturaleza (cuerpo) y Dios (no cuerpo) no constituyen una totalidad. Este último es una figura castigadora, debido a que no tiene una intención mística, sino más humana o prefiere la sacralización de lo profano. Es el dios de Pascal y Lukács: fuera del mundo humano que lo mira pero no interviene (Goldmann, 1985) –incluso este último tiene una frase «bajo la mirada de dios», que paratextualmente se relacionaría con el texto de la Autora, si Lukács hubiese sido una de sus lecturas, cuestión que no se puede comprobar pero que causa extrañeza–.

Ese quiebre incluso denota el tiempo histórico velado, cuando la humanidad es fragmentada, pero existe un anhelo por la totalidad entre cada cuerpo con su alma, porque esa es la relación del ser, sea este animal, cosa o incluso hombre mismo. Asimismo, el Amor, hace que se compaginen las almas y los cuerpos en una analogía perfecta.

Además, la referencia a estos objetos esconde una relación con el cuerpo femenino y su potencialidad de trascendencia; este motivo da erotismo a su enunciación y al *ethos* construido, ya que el primer paso de esta angustia de deseo es reconocer su propio cuerpo como dador y receptor de sensaciones. En este símbolo,

muy usado en muchas culturas, se reconoce el seno materno y la matriz; también refleja el deseo de perduración de la especie, discurso social, por ello, se proyecta en la idea de tesoro y los objetos para guardarlo. Y que incluso puede leerse en la concepción de cuerpo de esta voz poética, ya que trabaja con saberes, que a la vez someten y liberan esa forma física, pues creó y actualizó muchos conocimientos de las narrativas de los años veinte –y subsiguientes– del Ecuador.

Entonces, esa angustia por «el monstruo de la **Esterilidad**, / que el divino precepto cumplir nos impidió», se convierte en una preocupación –y refracción de la ideología imperante (Foucault, 1976)–, que vendrá después del climax erótico y del amor –una infiltración temprana del no cuerpo que fragmentará al ser humano de su tiempo; pero como nadie puede ser libre del discurso histórico (Goldmann, 1985; Gadamer, citado por Viñas, 2002), hay presencias de ese signo–. Lo analizaré posteriormente como el cuerpo maternal. En cuanto al motivo poético del cuerpo, lo proyectará en representaciones o símbolos como: arcas, copas, pomas, fuentes, cálices u otras formas, las cuales guardan un gran erotismo –casi ceremonial– proyectado hacia un objeto del deseo, aún impersonal, que en conjunto con el de fuego, van a construir esa idea de siempre-erranza.

Aunque quisiera hablar de una total liberación de lo referencial de la palabra en la poesía, esta no puede divorciarse completamente: hay vestigios de ese poder, manifiesto en los productos de cada tiempo. El poetizar es una acción, el construir una voz de enunciación también. Allí se ejerce un poder que se convierte en político cuando deja escuchar las voces subyugadas. Justamente a partir del modernismo hay una inserción de lo político y una preocupación por el ser Latinoamericano, es decir, determinar lo que he llamado **cuerpo liberto**. En este caso especial, el derecho de hablar de un cuerpo femenino, que en la poesía de esos años era presentado como objeto, musa, «ángel del hogar», siempre visto y mostrado bajo una focalización masculina que lo empleaba para inspirar su erotismo. En este caso recobra con la palabra las fronteras de su propio cuerpo para redefinirlo (Rodríguez Monegal, 1977).

Yo llevo en lo más hondo de mi nada escondida
 la **milagrosa copa perenne de la Vida**;
 mi ser diminuto duerme la **melodiosa**
arpa ideal de las hojas... A la brisa armoniosa
 me ofrendaré en un **hálito de infinito dulzor**
 pues yo soy una gota del **eternal Amor**.
 (Estrada, "La canción de la semilla", 1925a: 18).

Este erotismo declarado desde una voz propiamente femenina deja escuchar sus percepciones, sensaciones, la consecución del objeto de deseo (natural o impuesta) y la angustia por la maternidad; unido con esa idea de que hombre y mujer comparten en su ser las características del otro, pensamiento que le acerca al preplatonismo y la idea del andrógino o la complementariedad de las culturas andinas (Patricio Guerrero A, comunicación personal, 14 de septiembre, 2013). Este acto de poder, político, no podía darse con ese matiz sino en esa época, cuando las transgresiones adquirían corporeidad y «la mujer fue dueña de su sexualidad y de su cuerpo» (Paz, 1993: 73). No deseo caer en un feminismo cerrado, pero sí hay que demostrar, que se dio un cambio de roles en comparación con el contexto social. Ese derecho a decir su versión, a permitirse ciertos temas y libertades con la palabra, en la escritura, es el aporte de esta voz cuyo acto de habla arenga a sí misma, a las masas y logra ser escuchada a través del tiempo, en su viaje continuo al igual que lo hizo una figura uruguaya en años anteriores.

En cuanto a los objetos de contención simbolizados, los más empleados son:

- El arca y todo lo similar va a ser del cual tome el sema: misterioso y el de la forma cóncava. Ambos relacionados con el cuerpo femenino y con la tierra, pues guardan. Pequeña alusión también podemos reiterar a la idea de la «alianza» bíblica.

su *Fiat* es algo oscuro que se esconde en lo **Arcano**
 (Estrada, "Avatar", 1925a: 7).

pues las rutas azules que llevan al **Arcano**
(Estrada, "Actitud", 1925a: 23).

vía celeste que llevas hacia un **arcano** fin,
(Estrada, "La marca", 1925b: 71).

tendiendo un puente **arcano** entre el Ayer y el Hoy.
(Estrada, "El grito", 1947, en Ramírez, 1976b: 107).

- La urna, que da la idea del cuerpo y cuya relación con arcilla es tanto con la tierra como con el fuego, pues es el resultado de una transmutación. Con esta, el sentido de movimiento es esencial porque va a indicar ese constante viaje. Según Chevalier, «es un vaso funerario, [muy relacionado con el ser humano, ya que] contiene sus cenizas, (...) [pero también relacionado] con la fecundidad y un símbolo de unidad, [incluso en las] sociedades modernas, por ser donde se guarda el voto» (2007: 1042).

es una palpitante **urna** votiva.
Urna de arcilla frágil cuya entraña
(Estrada, "Divino cáliz", 1925a: 26-27).

- La fuente es simbolizada por los dos semas relacionados: el de contener y el de centro, en este caso estaría el otro elemento vital: el agua, pero con su carga de objeto creado en un seno social. Además, como asevera Paz, son al igual que «los espejos (...) su doble: las fuentes, aparecen en la historia de la poesía erótica como emblemas de caída y de resurrección» (1993: 32). Aunque, el término «espejo» no ha sido empleado dentro del cuadro de este motivo; sino más bien con esa idea de contener líquidos que dan vida y el de su ubicación en el centro o como centro –origen: mística del cuerpo en unidad– en comparación con otros sentidos, he ahí este uso en el sexto verso de "Fleur du mal". Incluso, en muchos casos se la utiliza a la par que vaso, copa (de vino) como la prolongación de la estirpe en la tierra,

que en la tradición céltica es muy aludida (Chevalier, 2007: 338-339).

siendo **fuentes** de Vida cruelmente las segó,
(Estrada, “Fleur du mal”, 1925: 10).

que haga brotar **la fuente** de un diáfano tesoro!
(Estrada, “Clarinada”, 1925a: 21).

He sido inagotable **fuente** para tu sed.
(Estrada, “Epístola al amado”, 1925b: 60-61).

i en la divina **Fuente** apague su dolor!
(Estrada, “Insomnio”, 1925a: 13).

i ver que se prolonga en una **clara fuente**
(Estrada, “Poema dulce”, 1925a: 72-73).

- El ánfora tiene una doble significación y, otra vez, se vuelve al uso de los opuestos en un solo objeto: la ambivalencia de la perennidad pues esta sirve para guardar lo sagrado – óleos–, que servirá para un rito y también es la contención del agua, como lo vital. Lo que la difiere del resto es su forma, ya que cuenta con dos asas laterales que dan una metáfora visual con el cuerpo femenino, además del valor social que tuvo en muchas de las culturas antiguas –Grecia, Egipto, Jerusalén–, donde fue incluso medida comercial por su gran cotidianeidad (Chevalier, 2007). Con esta recalca la idea de tesoro y de sagrado, por lo tanto de ritualidad, que se verá en los siguientes párrafos, donde se habla del clímax del erotismo y su consagración.

mas sé también el **ánfora** sagrada;
(Estrada, “El divino cáliz”, 1925a: 26).

ahóndate como **ánfora** que guarda los tesoros
(Estrada, “El poema dulce”, 1925b: 72-73).

pensará en una **ánfora**
(Estrada, “Lluvia”, *Hora cero*, s.f., en Ramírez, 1976: 75).

i abrir cinéreas **ánforas**

(Estrada, “*Fatum*”, *Fatum*, s.f.,
en Ramírez, 1976: 79).

- El cofre tiene como sentido el ser depósito de cosas sagradas, valiosas tanto a nivel físico como espiritual, así los chinos guardan las nueve fuentes y, en general, en oriente a los antepasados. Asimismo, es empleada simbólicamente como metáfora de la revelación (Chevalier, 2007: 315), pues es un instrumento que esconderá el objeto de la búsqueda o parte del premio; este es el obtenido por el héroe. En este caso, va aguardarse la vida y la muerte —la ambivalencia del origen—, como en el mito de Pandora.

el **cofre** milagroso de la existencia mía

(Estrada, “La canción de la semilla”, 1925a: 18).

Si mis **cofres** de ensueño,

(Estrada, “Epístola al amado”, 1925b: 60-61).

- El cáliz —o a veces la copa, vaso o gota— es el más empleado en cuanto a número de veces. Esta constante elección, se relaciona con su simbología, la cual se centra en su constitución: «una esfera dividida en dos, donde la una es un receptáculo de la fuerza espiritual y la otra es cerrada a la tierra y la duplica» (Tello, 2008: 40), además de su empleo en la liturgia. Como se verá líneas abajo, la ritualidad de la unión sexual es elevada a «una liturgia y eucaristía casi como en la religión tántrica» (Paz: 1993: 17), pero esta alusión no debe considerarse como una mística, ya que no hay primacía del espíritu sobre el cuerpo, sino una correspondencia. Ya que solo así, el erotismo se relaciona con la vida (Paz, 1993).

Yo llevo en lo más hondo de mi nada escondida

la milagrosa **copa perenne** de la Vida;

(Estrada, “Canción de la semilla”, 1925a: 18-19).

Mi carne (...) **cáliz** fino en que palpita
(Estrada, “Divino cáliz”, 1925a: 27).

i sí también lo quieres mi **cáliz** de Poesía.
(Estrada, “Mi ruego”, 1925b: 49).

en sus manos abiertas un **cáliz** de pasión.
(Estrada, “La senda”, 1925b: 56).

tal como leve hostia,
tal como **cáliz** frágil,
era tu misma carne,
(Estrada, “Epístola al amado”, 1925b: 61).

Llora sobre mi pena tus lágrimas más puras
—tiembla en mis manos débiles **el cáliz** de la vida—
(Estrada, “Llora sobre mi vida”, 1925b: 69).

Yo me voi en la sombra. Ensueño nada mas
puse en tu **cáliz** i alma: leve llama en tu nieve!
(Estrada, “Última cita”, 1925b: 76).

En ella como en **cáliz** de amor vertí mi vino
(Estrada, “El rosal”, 1925b: 77).

En este mío verano,
del **cáliz** en los labios i la pena
más desgarrada i cierta.
(Estrada, “Estroncio 90”,
en Guerra Cáceres, 2002: 48).

Mas, deslumbrada i pura,
cáliz nuevo i erguido,
(Estrada, “Escuchando la noche”, *Fatum*, s.f.,
en Ramírez, 1976b: 81).

Esta persistencia por esta simbología tiene como fin mostrar la preferencia por la idea de perennidad, pues en estos objetos tanto por su forma como por su potencial característica de contención o atesoramiento, se encuentra todo lo misterioso, una de esas es la vida. Este es el excedente de sentido leído a partir de la comprensión de la metáfora y que genera el símbolo (Ricoeur, 2006).

En este punto, el uso del oxímoron y de la alegoría buscará jugar con la dualidad humana, pero en pro de la complementariedad –fuerzas en armonía, porque el caer en la primacía de alguna significaría la pérdida de equilibrio: el fin de la existencia–. Así en la constitución de esta como refracción del cosmos en el cuerpo, también empleará otra alegoría, que como la ciudad en otras voces poéticas es la extensión de lo humano: la casa, donde ella es una niña-anciana –tropo con el cual dialoga con el barroco–. Sin embargo, es muy diferente la relación con los otros; ese tema lo analizaré posteriormente, cuando se inicie la angustia por el devenir y el reconocimiento de la fragmentación del hombre en sociedad.

EL POEMA DE LA CASA EN RUINAS

La casa en ruinas, blanca como una **niña anciana**
que saliera a tomar el sol de esta mañana,
sobre el camino **lacio** tristemente **curvada**,
se halla como de algún largo **viaje cansada**.

(...)

En el umbral **soleado** sigue la **negra** puerta
como pupila fija i enigmática abierta...
Ascendamos, hermana, por la escala de piedra,
por la escala que adorna ya marchita la yedra.
Semejando el lamento del que se encuentra herido,
¡cómo cruje doliente el piso carcomido!
Escucha unciosamente. Corno que huyeran alas
a nuestros leves pasos por las desiertas salas.
Y ríes de mis palabras i el surtidor sonoro
de tu garganta perla como una fuente de oro.
La casa en ruinas, blanca como una niña anciana,
mi sueño sin aurora, bien cobijara hermana.

Y nos vamos al fin por la senda florida,
tú alegre i sonrosada en plenitud de vida,
yo pálida llevando mi primavera muerta
como si fuera el alma de la casa desierta.
(Estrada, “El poema de la casa en ruinas”, 1925a: 29-30).

En esta alegoría, es también resaltada la vitalidad del otro personaje en contraposición con el garante de la enunciación —entendida como una voz creada y diferente a la de la persona, pues no es una crítica psicológica—. Este recurso es similar al empleo de la naturaleza y los paisajes para cromar la escenografía, como era el estilo de Jorge Carrera Andrade. Así se presenta esa extensión entre el cuerpo y el entorno; de este con el cosmos, donde las existencias se equilibran.

En sí, el cuerpo dentro de «la senda» sin fin de la transmutación ha encontrado una de las creaciones humanas que sublimiza las sensaciones: el erotismo; este con la poesía es una metáfora de la vida y una lucha por vencer a la muerte, pues esa eterna oposición replica la relación cósmica, donde la idea de complementariedad construye el equilibrio. Como dice Paz, el erotismo «es una poética corporal y [la poesía] es una erótica verbal. Ambas están constituidas por una oposición complementaria» (1997: 10). Esa idea es la cual la voz de Aurora Estrada y Ayala ha refractado en su poética; en cada símbolo, uso lingüístico, resemantización, se plasma este deseo. Esta fuerza heredera de la imaginación, a más de corporeizar la palabra para transformar el cuerpo efímero en duradero, necesita de otro: el del deseo, el cual aviva esa llama y luego se convertirá en «el Amado».

Cuerpo del objeto erótico

Luego de interpretar cómo crea un cuerpo erótico propio, a través de las sensaciones generadas por ese deseo, por esa sexualidad trasmutada en erotismo, donde la palabra se cargó de valores metafóricos y se reconstruyeron los símbolos, que esta voz poética tejió para presentarse como un sujeto deseante; la siguiente fase es construir el objeto del deseo, donde la angustia resurge; esto se lo hace, ya que

en todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, [pues] (...), en el acto erótico intervienen siempre dos o más, nunca uno. [Claro] que uno o varios de los participantes puede ser un ente imaginario (...). Solo los hombres y las mujeres copulan con íncubos y súcubos (Paz, 1993: 15).

Por ello, esta voz crea una imagen de hombre, pues sigue el marco heterosexual, que solo con mirarlo le dará «una eclosión de vida», pues lo presenta como un ser idílico, como las estatuas griegas o los gladiadores de la Roma antigua, donde lo característico es la fuerza de su cuerpo semidesnudo «entre los andrajos su **recio pecho** miro:». El sentido de «andrajos» se analizará posteriormente.

Así el erotismo también es una metáfora social creada para dominar al sexo y, en este universo de sentidos, se inscriben oposiciones para dar consistencia a este discurso. Por ello, los actantes de este son el libertino y el casto, como bien lo ha analizado Paz (1993: 21-27). ¿Cómo entonces se proyecta esta clasificación en la presente creación de la voz poética? Este es un acto de rebeldía acogido para demostrar el derecho de usar la voz y contar su propia historia, por eso, se ha hablado de su cuerpo convirtiéndolo en un sujeto deseante, que cumple el papel de elegir y mirar. Aparentemente, estas dos acciones son banales, pero en la época cuando se creó, había ciertas formas permitidas, que definían cómo debía ser el otro, es decir, una voz femenina no podía expresar directamente su deseo sexual por un hombre, relevando su condición de cuerpo deseado; ese derecho a elegir y erotizar era permitido solo a las voces masculinas, que tenían ese poder y derecho de hablar; así como el americano no podía tener voz sobre su construcción del cuerpo en el imaginario social hasta el modernismo, cuando se definió gracias a un acto político. Leamos el siguiente poema:

EL HOMBRE QUE PASA

Es como un joven dios de la selva fragante
este **hombre hermoso** i **rudo** que va por el sendero;
en su **carne morena** se adivina pujante
de **fuerza** i de **alegría** un mágico venero.

Por entre los **andrajos** su **recio pecho** miro:
tiene **labios hambrientos** i **brazos musculosos**
i mientras extasiada su **bello cuerpo** admiro
todo el campo se llena de **trinos** armoniosos.

Yo, tan **pálida i débil** sobre el musgo tendida,
he **sentido** al mirarlo una **eclosión de vida**
i mi anémica sangre parece que va a ahogarme...

¡Formaríamos el tronco de inextinguible casa

si a mi raza caduca se juntara su raza,
pero el hombre **se aleja** sin siquiera mirarme!
(Estrada, "El hombre que pasa", 1925a: 20).

En este poema, ese objeto del deseo tiene una contextura y un actuar que obedecen a los rasgos validados en la época cuando fue concebida esta voz: la herencia de la historia en la palabra (Bajtín, 1986). De igual manera, el derecho de mirar y relevar lo representativo de ese cuerpo es una refracción de ese contexto. Ese derecho de «mirar» y declarar lo mirado; es decir de hablar, es una licencia que a la voz femenina ecuatoriana dentro de la literatura no se le había permitido en esos años. Por eso, el erotismo se convertiría en un camino de libertad, «ya que (...) [este] ha sido intelectual y revolucionario» (Paz, 1978: 119); me remonto a su etimología, distorsionada en la actualidad, pues tachar a alguien de libertino, «conecta semas que en su origen no tenía» (Paz: 1993: 21-24).

Por eso, se rescata este sentido y se muestra que a través de este reaccionar contra las reglas se está ejerciendo una actitud. No se propone encasillar a la voz poética creada en ningún marco, pero como fue concebida en la época modernista y en un espacio latinoamericano, esta combinación única hace que, en sus actos enunciativos, se entrecrucen visiones y empleos en un anacronismo solo ocurrido en este nuevo continente, que a su vez es cuerpo según la construcción de los otros (los conquistadores): «cuerpo que devora y es devorado hasta extinguir sus riquezas y sus razas autóctonas» (Jáuregui, 2008: 74-77).

Además, en este caso específico de creación, el erotismo se relaciona con la procreación y perdurabilidad de la especie. Cuestión que para Paz es disímil con la idea de erotismo, ya que, « (...) en [este], las tendencias agresivas se emancipan, quiero decir: dejan de servir a la procreación, y se vuelven fines autónomos» (1993:16).

Vea el último terceto de “El hombre que pasa”. Sin embargo, el fin último de esa energía es crear más energía. Como en la cosmovisión creada, la idea de transformación, cambio, siempre, valida ese *telos* humano de continuación de la especie, para ella este se convierte en una angustia cuando no llega. Pues, al ser el erotismo «un dador de vida y muerte, [es también un juego de antítesis y cuna de sensaciones encontradas:] una represión y una licencia, una sublimación y perversión (...), es una sed de otredad» (Paz, 1993: 17); entonces es la búsqueda de ese complemento, de ese otro perdido según la idealización platónica la cual retoma la leyenda del andrógino, el ser incompleto venido al mundo para encontrar a su otra mitad, separada en ese otro mundo.

Para guardar una constancia de estilo, ese erotismo poético usa la combinación de «opuestos», pues mientras el cuerpo deseante se relaciona con el fuego y su exterior es «fina» y «pequeñita»; esta aparente debilidad del objeto del deseo expele sensualidad en su físico e indiferencia en su exterior. Esta contradicción demuestra la relación con las otras almas, así como se lo había expresado al reconocer a los otros y a sí, como hacedora de la palabra («con mis **raras teorías**», «tengo una **alma rara**»); ahora, esa misma correspondencia ocurrirá con el otro erótico, ya que es otra alma con su cuerpo y cada paridad es un microcosmos con sus reglas. En la construcción de cada *ethos*, noto un juego de fuerzas: lo débil y lo fuerte, donde la naturaleza también va a ser refractaria tanto de la indiferencia («en el musgo tendida») como del ardor, que esta voz va a metaforizar con el florecer y la música, por eso, se lee «finos armoniosos» y «selva fragante»; donde hay leves resonancias del cuerpo infantil que explicaré posteriormente.

Líneas anteriores quedó por analizarse la carga de sentido dada a «andrajos» y cuyo empleo resuena, pues en esta voz poética este accesorio es mencionado muy pocas veces y siempre con una carga de deterioro y agonía. Como en este mundo creado, «la naturaleza del cosmos se refracta en el ser humano, en su cuerpo y en la casa» (Ricœur, 75), el mencionar causa un quiebre y provoca una «huela» (Derrida, 1971), ya que la ropa es un reconocimiento del ser humano como ser cultural y moral (debe cubrir la desnudez) (Paz,

1978); el haber escogido la palabra «andrajos» tiene una carga de sentido relacionada con la decadencia de ese marco aprendido: son destellos de lo que será la angustia por el devenir, la fragmentación y la antropofagia: es la relación del hombre con el hombre: ambos escindidos.

Asimismo, este uso tiene otra *implicatura* (Grice en Reyes, 1994), resaltar lo natural sobre lo que menosprecia el cuerpo, pues la ropa no solo cumple la función de abrigar sino de ocultar y sobreponer el no cuerpo (la cultura) al cuerpo (lo natural); es lo que llama Paz, la invasión del «materialismo abstracto» (1978: 117); es deslindarse de la naturaleza cósmica e imponer reglas a la naturaleza humana. Este empleo es una refutación a la ideología que divide el alma y el cuerpo, denigrando a este último.

Incluso, esa erótica no solo emplea lo más cercano para edificar el cuerpo del deseo sino que a través de la memoria del alma, le llegan experiencias de otras vidas pues también a este se lo relaciona con el viaje, ya que es una transformación, por eso, rememora cuerpos de otros tiempos que a través de una caricia le logran reavivar ese sentir:

VIÑETA GALANTE

Como gemas celestes de una exquisita gracia
¡Oh, divino Marqués de esta viñeta antigua!
bajo la áurea peluca de fina aristocracia
me contemplan tus ojos con expresión ambigua.

I en el tapiz oscuro flor delysado [*sic*] de oro
que presta a la gran sala prestigio casi regio
es tu fina silueta de elegante decoro
como otro i lys [*sic*] más noble de raro sortilegio.

¡Oh, divino **Marqués de peluca empolvada!**
A través de **mis vidas me dice tu mirada**
mil cosas adorables de las noches distantes

en que ponías **tus labios de abate cortesano**
sobre **la seda rosa de mi enguantada mano**
en los floridos kioscos de las Fiestas Galantes.

(Estrada, “Viñera galante”, 1925a: 25).

Estos versos, resaltan esas elucubraciones brindadas por las sensaciones y compartidas entre el alma con el cuerpo. Este desliz imaginativo no olvida el uso de las contraposiciones ni del erotismo (veamos el 13.º verso). Es un anuncio de lo que luego será la encarnación de ese deseo en un cuerpo palpable: el Amado. Además, hay una primera inserción de términos de la modernidad industrial, también usado en “Estroncio 90”. No es muy recurrente pero aparecen: «kiosko» y «bikyni».

Otro salto temporal pero con el mismo fin: elogiar la belleza masculina, no deja de filtrar huellas de ese tiempo pues tanto alma como cuerpo son similares, indirectamente, se cae en el estereotipo occidental de cosificar. En cuanto a la fotografía –si me permiten esa intromisión metodológica–, tanto el color como la ambientación –ícono visual– crean un equilibrio que a través de la palabra, los versos y la rima, pintan ese cuadro con muy acertadailocución que el intérprete ve –y actualiza– ese acontecimiento (Ricœur, 2006). La macroestructura descriptiva (Van Dijk, 2007) tiene como intención referirse al espacio y si el poema además es un lugar –por usar la palabra y un canal, el papel–, entonces es una doble exaltación de lo corporal.

HERÁLDICA

Por su **perfil de emperador nativo**
revelador de espiritual realeza,
bien merece **tu olímpica cabeza**
decorar el blasón de un conde altivo

O de un viejo tapiz en el motivo
que evoque **alguna cortesana proeza;**
llevada a cabo con sin par braveza,
ser un infante seductor i esquivo.

Para encerrar tu **busto soberano**
tallara un marco con artista mano
en el marfil de un oriental tesoro,

¡donde brillarán entre los tritones
sagrados i fantásticos dragones
los unicornios con su cuerno de oro!
(Estrada, “Heráldica”, 1925a: 28).

En cada caso el erotismo es detonado por un elemento diferente, acorde con el marco representado, por ejemplo: en “Viñeta galante”, el físico del objeto del deseo es de «fina silueta» y la amante debería ser mirada para activar sus sentidos, así como el único contacto físico imaginado era el beso; en el otro, la bravura. Este poema es uno de los pocos donde se utilizan alusiones a mundos irreales con animales fabulosos: como el unicornio, los tritones y los dragones. Estos cruces temporales son un recuerdo de esas reencarnaciones: enseña el alma al cuerpo, producto de su avatar. Igualmente, son rasgos que pueden considerarse como de los primeros modernistas, pues usan tanto la forma como la temática del retorno a mundos coloridos. Aunque Ramírez afirma que

no cantó nunca a la melancolía como negación absoluta; no cantó **nunca** ni estuvo tampoco en “paraísos” dudosos; no cantó **a divinos marqueses**, redivivos de un tiempo transcurrido; no cantó **al amado que se esfuma en la tarde violeta** (1976: 72).

A la par, este sentir tiene un escenario y una cómplice: ambas, procedentes de la naturaleza. A través de ellas, va a metaforizar las sensaciones de su interior en este momento de erotismo, cuando comparte su relación con el otro imaginario. Estas son la luna y la lluvia; a su vez, estas guardan un simbolismo erótico en muchas culturas, relacionado con lo femenino y su potencial maternidad.

Princesa vagabunda del Parque Sideral
que en el Azul paseas tu gran melancolía
i en nuestra pobre tierra como una lluvia ideal
de pétalos deshojas **tu luz serena i fría.**

En nuestras vidas tristes **la gloria del ensueño**
divinamente bordan tus dulces manos de liada;
(Estrada, “Luna hermana”, 1925a: 11).

La unión del cuerpo deseante y el deseado es una sacralización, por eso se crean dos presencias una incorpórea, cimentada en la fantasía y otra corpórea, que busca ser encontrada. Pero para llegar a esta última hay un paso: la angustia mezclada con frustración. Con respecto a la primera, lea este poema:

TRÍPTICO

El templo

El templo era de **cedro i oro puro**
con **góticas vidrieras de amatista**,
extrañas **esmeraldas en el muro**
bordaban los caprichos de un artista.

Se alzaban bellos, sobre el mármol duro,
antiguos lampadarios de idealista
i rara forma en el recinto oscuro
 fingiendo estrellas de una luz no vista.

Allí los incensarios burilados
ardían junto a los vasos consagrados
i humilde alzaba mi devota voz.

Las plegarias subían cual palomas
i entre espiras de místicos aromas
se erguía divino e indiferente el dios!

El dios

En pálido marfil fue cincelado
el dios por un artífice exquisito
que el brazo de Eros modelara armado
como aparece en el celeste mito.

Sus ojos eran de rubí dorado,
dos ojos ciegos, copas de Infinito,
en cuyo fondo hallábase encerrado
el **germen de la gloria i del delito.**

**A sus divinos pies mi alma caída
como una débil flor desfallecida**
desnuda i blanca eternamente oraba.

I era tanto mi amor, tal mi quebranto,
—en leve copa le ofrendaba el llanto—
que a mi dolor la estatua se animaba.

Eros vivo

Era su cuerpo macerado en rosas,
la sirena del vértigo en sus ojos
cantaba, i de sus manos amorosas
brotaban dalias i jazmines rojos.

Tenía un cortejo fiel de mariposas
celestes que **cubrieron los despojos**
de mis mustias corolas dolorosas
i florecieron de alas mis abrojos.

El Ensueño dormía en sus ojeras,
como en lagos de sombra las quimeras.
Era rey i señor el Eros vivo.

¡En el altar en que mi dios se alzaba
mi alma como un perfume se exhalaba i
era mi cuerpo ante él vaso votivo!

(Estrada, “Tríptico”, 1929a: 34-35).

Este conjunto de tres sonetos, cuya forma narrativa prevalece — donde se usa el imperfecto—, pero con una intención emotiva, toma como escenografía (Maingueneau, 1996): la misa, que culturalmente marca fronteras y sus respectivos actos de habla y acciones, ejecutadas por los interventores que deben demostrar su conocimiento y comportamiento propio para este ritual (comunicación). Así, en el primero, ella se enfoca en un espacio, centro del rito, en especial en los dos cuartetos, que son una puesta en escena donde prevalece la idea de iridiscencia por el empleo de «oro» —no dorado, pues hay una diferencia que se explicará luego—, «amatista», «vidrieras», «esmeraldas»; no se deslinda de lo humano-artístico:

«burilado», para indicar esa presencia. Luego recurre a los símbolos del cuerpo deseante, para conformar la iniciación erótica: «lampadarios», «incensarios». También juega con el claroscuro: donde se presenta ese «recinto», roto por la luz —artificial—. Recurre además a la sinestesia, donde «cedro» cumple con aromatizar el ambiente. De igual modo, la elección de «ardían» tiene una doble semantización: iluminar y refractar la sensación que invade al cuerpo.

En el otro, se hace una descripción del dios con una carga erótica que ya definí líneas antes, al referirme al cuerpo del deseo y donde vuelve al símbolo de contención «copas de infinito, en cuyo fondo...», pero relacionado con él, además de a sí. La indiferencia se recalca con la metáfora de «ojos ciegos»; asimismo se lo hace poseedor de lo que el cuerpo deseante quiere «el germen de la gloria i del delito». En los tercetos, la voz poética aparece como sujeto del enunciado y crea un *ethos* suplicante para ejecutar el acto de oración. Para recalcar esa contradicción entre la relación del dios y de quien pide, se crea una dicotomía que muestra el poder entre los dos —se vuelve a referencias occidentales—: amo y esclavo; esta, se acentúa con el último verso: «se erguía divino e indiferente», puesto que en la relación amorosa y en el encuentro erótico, se refractan las relaciones sociales (Jáuregui, 2008; Paz, 1978), donde prevalecen esas desigualdades, propias del hombre fragmentado. En sí, en esta cosmovisión, la indiferencia expresada por los otros, es la cual detona la angustia, que se hará intensa cuando se encarne al objeto del deseo y se lo quiera convertir en el Amado. En los últimos tercetos, se vuelve a enfocar en la suplicante y comienza la transmutación de la estatua —eros vivo—, a través de la «ofrenda», en un «rei i señor». Además, se deja claro que él es generador de luz, con lo que se alude al saber cultural impuesto.

El agradecimiento del dios transformado y sus dádivas, se metaforizan con las alusiones a las flores y todo lo que está en su cuadro paradigmático, tanto el uno como el otro comparten ese marco; esta elección tiene una gran carga erótica pues en la simbología, e incluso en algunas religiones, la rosa, en especial, es representante del útero (Chevalier, 2007). En este encuentro, es partícipe el cuerpo y el alma de la suplicante, donde sufre una transformación

relacionada con el fuego y el aroma, «perfume» y cuerpo «vaso votivo» (veamos los dos últimos tercetos): vuelven las sinestesias y la relación con la naturaleza y su brillo propio, que se contrarrestaría con la provocada del primer soneto.

Así pues, como este nivel de erotismo tiene su escenificación en la imaginación, entonces se juega con la unión del cuerpo propio y la del deseo, sublimado a un cuerpo divino, para lo cual se recurre al ofrendarse (Paz, 1978); por lo tanto, se conjuga la mayoría de símbolos ya aludidos y la voz de la enunciación crea este encuentro. En sí, en este punto, hay una voz femenina que plasma un deseo de «amor-pasión», que deja de ser el exento de contacto físico, cuyo derecho a ser dicho solo era privilegio de «ellos». Esta licencia social solo fue conseguida a partir de los años sesenta y, en el Ecuador, un poco más tarde por el grado tardío de aceptación de las rupturas; su aparición está fechada a principio de los años veinte, cuando muy pocas voces femeninas se arriesgaban a hacerlo en esos términos; una de ellas, a nivel sudamericano y de lengua española: Juana de Ibarbourou, como bien lo había relacionado Ofir Carvajal (1945).

En este clímax de conjunción, irrumpe la angustia que devela esta encarnación edificada por la imaginación, por lo tanto cuerpo con alma deben regresar de ese sueño y buscar la corporeidad real. Es cuando se hace menester convertir el cuerpo del deseo, al dios Eros, en el Amado. Es el momento cuando Psiquis ve el rostro semiluminado de su amante y se rompe el encanto de lo prohibido. Asimismo, la voz de la enunciación comienza otra vez la erranza, pero con otra angustia: «el devenir y la muerte», tratada en el siguiente acápite.

Cuerpo del Amado

El erotismo es un camino para la voz de la enunciación, como está enfocado en un objeto de construcción imaginaria, entonces debe cambiarlo a algo tangible, pues el ser humano es un cuerpo que siente, necesita enfocar ese idílico sentimiento en la carne real y palpable (Paz, 1993); por ello, pasa a cantar al amor: a esa «misteriosa inclinación pasional hacia una sola persona, es decir,

transformación del “objeto erótico” en un sujeto libre y único» (Paz, 1993: 34). Mientras en el erotismo, el fin último eran los sentidos, en el amor, el deseo hace que se busque la felicidad y la perpetuación, ya que «todos los hombres padecen una carencia: sus días están contados, son mortales. La aspiración a la inmortalidad es un rasgo que une y define a todos los hombres» (Paz, 1993: 43).

El deseo por ser perenne y eternizarse, ha sido la preocupación constante en esta voz poética. Lo ha hecho con la palabra, por eso, eligió ser poeta: «concebir con el pensamiento» (Paz, 1993: 44); falta hacerlo con el cuerpo, para que se equilibre y, así, no encontrarse con «el monstruo de la Esterilidad» (Estrada, 1925a: 4). Entonces, aparece el Amado, con el cual hay un diálogo entre almas y cuerpos. En la mística era Dios; aquí es otro humano. Este logro será un aprendizaje que le llevará por la frustración –aparece la angustia, que le había dado soslayo–, antes de su logro, ya que «los hombres aspiran a la felicidad y la quieren para siempre» (Paz, 1993: 43).

El amor y el erotismo están ligados, solo difieren por la finalidad y los partícipes (Paz, 2004). Por ello, hay que traer a escena al sujeto deseante, cuyo *ethos* se ha presentado anteriormente, pues es a partir de esta escenografía (Maingueneau, 1996) que se va a cumplir con ese acto comunicativo: el amor. Así, la voz enunciativa vuelve a un *ego* suplicante y que se da al otro: se esclaviza y pierde su poder, pasa de sujeto a objeto, porque «en el amor importa la libertad del otro y el propio suplicio» (Paz, 1993:60).

Bebe en mi boca Amado toda la humana **angustia**,
el deleite supremo como en ardiente vaso;
embriágate el aroma de mi carne que mustia
ha de nutrir mañana el terrestre regazo.

Sórbeme el alma, Amor, en un beso infinito,
como el Sol a la gota de lluvia cristalina;
inmólame a tus ansias con el fervor de un rito
secreto celebrado por voluntad divina.

(Estrada, “Ananké”, 1925b: 55).

Este cuerpo deseante es cuerpo «inmolado», carne ofrendada al Amado para alimentarlo, ya que el comer se relaciona con el sacrificio del amor. Por ejemplo, el acto de Jesucristo, el darse para la salvación de la humanidad: hay una alusión a este en las relaciones amorosas, es la suma prueba de la potencia de ese sentimiento, ya que quien ama hace «una apuesta, insensata, por la libertad (...) ajena» (Paz, 1993: 60). Esta acción recuerda a las hecatombes y a las ofrendas de carne y sangre de los antiguos celtas donde, incluso, se recurría a lo humano, como lo demuestran los restos arqueológicos encontrados en sectores aledaños a los santuarios (Discovery, 2013).

El deseo por traspasar la energía vital al otro, es una búsqueda de eternidad, ya que el cosmos recurre a este intercambio para la sinergia, por ello, un adagio popular dice «eres lo que comes», para entrar en la energía del mundo; en este caso, la muerte es un camino, un «avatar», para la consecución; mas cuando esta sirve a fines ambiciosos, de acumulación: sociales y no humanos, fragmenta el equilibrio y crea la separación de cuerpo por el logro «hambriento» del no cuerpo, donde la masa olvida el diálogo con su alma individual, ya no es persona, olvida su *telos*.

En esta lucha de poderes se crea una dicotomía, un encuentro de contrarios que están en la esencia misma de la humanidad y, por ello, ese deseo de unidad; aquella se refractan en las construcciones sociales y culturales. Es tal la euforia que ordena su propia destrucción con hipérboles; nótese que se vuelve a los símbolos eróticos: «ardiente vaso», al fuego presente en «Sol» e «inmolar»; tampoco se aleja de la naturaleza refractante de su sentir, cuya constante va a ser la metáfora de su encuentro.

Como el amor busca el alma de la otra persona a través de los cuerpos, entonces aquella puede o no recibir la ofrenda y cumplir con el deseo. En el poema “La cita”, se plasma la indiferencia y el dolor de no ser amado. A través de cinco cuartetos y un pareado, la voz poética contrapone esas dos realidades: el deseante que lleva las ofrendas y el Amado que inmutable, las desdeña:

LA CITA

Yo fui a la cita. **Amado**, como siempre llevando
la miel, la flor, el bálsamo i el agua milagrosa;
puse a tus pies la ofrenda i te besé esperando
oír de tus palabras la música amorosa.

¡Ah, nunca lo soñara! Tu voz **rasgó** el anhelo
de mi devota espera i la escuché remota!
palidecí hasta el alma i el constelado cielo
me oyó gemir doliente como una cuerda rota.

I fue esa noche dulce, primaveral, florida,
en el parque de luna, de músicas i arrullos;
hablaste... tus palabras no olvidaré en mi vida:
«Otros brazos me aguardan **más fuertes** que los tuyos».
(Estrada, “La cita”, 1925b: 67).

Esta misma escena se dio en “Tríptico” (Estrada: 34), pero en ese caso Eros le correspondió y no en este cuando escucha: «Otros brazos me aguardan **más fuertes** que los tuyos». Esta frustración se acentúa cuando reconoce que el complemento es un alma y un cuerpo; no importa su género. Esta misma sensación se cantará en “La última cita”. Pues «el otro es inaccesible e invulnerable. No somos transparentes ni para los demás ni para nosotros mismos» (Paz, 1993: 60).

Para hablar del encuentro amoroso, de nuevo recurre a la escenografía de la misa; esta metáfora es un recurso elegido para sublimar el acto. En la antigua India, la tradición había incluido el sexo ritual y público, de igual manera que los druidas (Paz, 2004). Esta elección de la voz poética también puede tomarse como un acto de herejía, donde discute con la visión judeo-cristiana y su máxima celebración. Esta imbricación de dos «tradiciones [también se lee en] Quevedo [quien] las altera y, en cierto modo, las profana (...). El poder que la anima y le infunde una terrible eternidad es el amor, el deseo» (Paz, 1993: 67).

El deseo es una consagración, (...). Se conserva así una de las nociones cardinales del amor en Occidente: la consagración de la amada. En sus dos vertientes la imagen suscita la de la sagrada

comuni3n, turbadora y sacr3lega analog3a que es asimismo una violaci3n del platonismo y del cristianismo (Paz, 65-66).

Este empleo obliga a la voz po3tica, a crear las fronteras internas y externas, donde se debe cumplir el acto de habla respectivo (Maingueneau, 1996); se escoge una temporalidad interna de la misa: la comuni3n. En este caso, son necesarios el oficiante y la hostia para la consagraci3n. ¿Pero, por qu3 se ha escogido este acto y este momento? Pues, es cuando se da la transustanciaci3n de los elementos: la transformaci3n. Como he recalcado, el cambio es una constante en esta conciencia por su conexi3n con el siempre y la erranza. Veamos “La senda”. Como el amor y el deseo, relacionado con este es eterno pero no para una vida humana sino para el cosmos, entonces, irrumpe otra vez la angustia para recordar que el ser humano no puede vivir sin el miedo. Son dos temores: el perder al Amado, por otra o por la muerte, y el no perpetuar la descendencia. En este, se vuelve a sentir el accidente –como dice Paz (1978; 2004)–, que es empleado para dominar, ya sea de manera particular o sobre la especie.

Esta permanencia es cantada en el poema, a continuaci3n, transcrito, lo que extraña es que se crea una imagen del dios cat3lico, donde se vuelve a caer en una transgresi3n de la mística cristiana. Asimismo, parcialmente reniega de su cuerpo y lo cuestiona como podemos leer en “Fleur du mal”.

MI RUEGO

Señor: llévate todos los dones que me diste:

mi juventud enferma, mi sonora alegr3a,
las alas de mi ensueño, mi primavera triste
i sí tambi3n lo quieres **mi cáliz de Poes3a**.

Marchita mis rosales, mancha mi blanca veste,

manda los buitres negros de la Desolaci3n
a que se nutran ávidos en la carne celeste
del ruiseñor que canta dentro mi coraz3n.

Haz duro el pan que coma, más negra la negrura

de mi incierto destino; dame el vasto dolor

que soporta la tierra: Toda la desventura
recibiré serena si me dejas mi amor!
(Estrada, "Mi ruego", 1925b: 49).

Extraña este cambio, pues le dedica todo un poema. El dios escogido por esta voz poética ha sido casi siempre Eros, así con todo su nombre, incluso, lo ha tratado con familiaridad, pues ha usado el posesivo y siempre con un *ethos* de bondad y consideración: recalca su cualidad de equilibrio. Mas en este poema, el dios cristiano es hiperbolizado en sus acciones y se lo convierte en un dios-caníbal, que usa el temor y busca ser saciado, como si fuese un dios pagano. Es la reencarnación de la angustia travestida de miedo. Nos recuerda a las culturas calientes como decía Levi-Strauss (1987) y guarda mucha relación con la caracterización que adoptó en América desde la colonia.

Este es el primer poema de *Bajo la mirada de Dios* y, por ello, sorprende el *ethos* dado, además de abrir una brecha entre este y el nuevo dios en el cual se convertirá el amado, tan poderoso que le ofrenda incluso su «cáliz de poesía». Este no es el «Amado» de San Juan de la Cruz, invocado por «el alma enamorada» (Paz, 2004). Sino uno humano y empáticamente complementario, que se contrapone con la mística. Veamos un fragmento, donde habla la amada

¡Señor, Dios, amado mío! Si todavía te acuerdas de mis pecados
para no hacer lo que te ando pidiendo, haz en ellos, Dios mío, tu
voluntad, que es lo yo más quiero, y ejercita tu bondad y miseri-
cordia y serás conociendo en ellos" (De la Cruz, 1958: 955).

En este momento, la felicidad tiene que compartir escena con los celos, servidores de la angustia y, metafísicamente, los imbrica con el temor al devenir, que sumirá a la voz poética en la zozobra. Aparecerán fantasmas —ya no como el espectro amante que la visitaba en sus momentos eróticos de concepción de la palabra—, que anidarán en su mente, en sus sueños, para quitarle a su Amado, incluso, el tiempo, la muerte ya no serán vistos como cómplices sino como oponentes.

CUANDO VUELVAS SIN MÍ...

*(FLOR NATURAL EN LOS PRIMEROS JUEGOS FLORALES
FEMENINOS ORGANIZADOS POR LA FEDERACIÓN
UNIVERSITARIA EN LA CAPITAL DE LA REPÚBLICA.)*

Entonces, ya no seré en la tierra
i mis alas sabrán de los espacios
eternos,
de los mundos lejanos
i de las otras almas;
mis alas, anhelantes de Azur
i de Misterio,
que se estremecen solitarias
irán —manchadas con mi sangre—
como dos velas locas,
surcando la Tiniebla.

No hará mucho tiempo...
Aun mi nombre
hará asomar a las pupilas llanto
i el Verso mío:
aroma i gracia, dolor augusto i Vida
ha de ser como un arca
celeste
flotando en el océano del Olvido...
No hará mucho tiempo!
tan poco
que aun a mi loco corazón sonoro
no llegarán las ávidas raíces
de los rosales que en mi tumba crezcan.

Como antaño
vendrás al parque amigo,
al viejo parque acogedor i bello
llena el alma de sueños...
Tu mano fina oprimirá la mano
de la dulce Elegida.

Penetrarás al parque:
la fuente clara, los floridos árboles,
el banco aquel i hasta las hojas secas

te acogerán como fraternos brazos.

La **nueva Amada** cantará a tu oído

la canción inmortal.

Tus manos

como dos barcas de marfil i rosa

o bien como dos lirios que desmayan

suavizarán su cabellera ondeante...

Su cabellera...

¿Será como la noche o como el sol?...

¿Cómo será, Adorado,

tu amada por venir? ...

¿Tendrá un nombre mui dulce?...

¿Serán sus ojos cielos o abismos para tu alma?

Ah, yo estaré bajo la tierra sola

i fría e inmóvil en mi sombra sin fin...

Derrepente,

quedarás silencioso

y casi triste sin saber por qué.

Mi sombra leve,

pálida i delicada como un sueño,

envuelta entre la seda de mis velos,

se acercará en la Noche...

I mis ojos,

tristes de amor i trágicos de angustia

alumbrarán tu olvido,

Un sollozo...una lágrima...

Acaso nada!

Nuevamente quedarás silencioso...

I ella entonces

te besará en los ojos como **a un niño.**

Tu voz tendrá la música de un arpa,

tus labios sonreirán

i tus palabras

caerán como luceros en su alma:

«Bésame, Amor, que con tus **labios unges**

mis dolientes heridas...

Bésame, Amor, para que alejes

los malos pensamientos que me asedian».

I tus manos,
dulces i puras a mi boca amante
suavizarán su cabellera ondeante.

¡Yo estaré lejos i sola bajo tierra

cuando vuelvas sin mí!

(Estrada, “Cuando vuelvas si mi”, 1925b: 52-53).

De igual modo, el temor al «monstruo de la Esterilidad» le lleva a personificar un estado, que en ella es un temor, una angustia por el devenir, ya no de su amor, sino de su «estirpe» —recuerde los últimos versos de “El hombre que pasa”—, de la raza humana: temor a la muerte, al fin, contra el cual ha tratado de luchar con la unión de opuestos y la encarnación del alma; aun es expresado en el poema anterior y cuya única salida es recurrir a la Gran Madre.

CUANDO LLUEVE

*“Il pleure dans mon cœur
comme il pleut sur la ville”.*

De una obsesión extraña mi espíritu poseso
en la noche poblada de imprecisas visiones
cuando la lluvia entona su monótono rezo
percibe dolorosas, raras lamentaciones.

I pienso en los rosales que habrán de deshojarse

como una nivea alfombra sobre el helado suelo
i en los rubios infantes que no verán alzarse
la frente de la aurora en el rosado cielo.

Tengo piedad de todo mientras afuera llora

la lluvia monorrítmica con voz inquietadora
sumergiendo mi espíritu en angustia innumerable.

**¡I sufro por los muertos que sienten bajo tierra
—ese lecho sombrío, que a nuestra Nada aterra—**

filtrarse hasta sus huesos la lluvia inevitable!

(Estrada, “Cuando llueve”, 1925a: 15).

En ese estado de angustia por el devenir: la muerte –Veamos también “La ruta” (32-33)–, hay un halo de tranquilidad pues es la tierra que le acogerá y, por lo tanto, es una renovación y resurrección, ya que «la aspiración a la inmortalidad es un rasgo que une y define a todos los hombres» (Paz: 1997: 60). No se deja de lado la naturaleza, sus símbolos y alegorías. Vea este poema, donde inclusive se vuelve al ruego dirigido al dios judeo-cristiano, con la misma caracterización ya explicada:

LA CANCIÓN DE LA SEMILLA

Desde mi pequeñez elevo al claro cielo
el beatífico incienso de mi sereno anhelo
¡ Aquel que para el hombre está ciego ¡ callado
habrá de conmoverse a mi ruego ascendrado,
porque el dolor del hombre fruto es de su maldad
el mío tiene su fuente en la eterna Bondad.

Yo ruego al dulce Padre que al madurar mi grano
cuando en **la rama triste**, del Sembrador la mano
me arranque, encuentre el seno de la **Tierra sagrada**
propicio a que yo pueda abrir regocijada
el cofre milagroso de la existencia mía
con una gracia santa hacia el divino Día.

Yo llevo en lo más hondo de mi nada escondida
la milagrosa **copa** perenne de la Vida;
mi ser diminuto duerme la melodiosa
arpa ideal de las hojas... A la brisa armoniosa
me ofrendaré en un hálito de infinito dulzor
pues yo soy una gota del **eternal Amor**.

Mi savia septiembresa habrá de ser más tarde
un áureo ¡ dulce vaso que dentro de sí guarde
para los peregrinos deliciosa ambrosía.
A la hora del crepúsculo, bajo la sombra mía,
mientras los labradores a sus hogares van,
se oirá tañer alada la flauta del dios Pan.

I cuando ya los años tornen **secas mis ramas**
 habré de darme aun en ardorosas llamas
 a cuyo amor los hombres deshojarán **las rosas**
 pálidas de sus sueños, con palabras unciosas...
 ¡Qué a la celeste Aurora que mi existencia encierra
 le sea propicio el seno de la **nodriza Tierra!**
 (Estrada, "La canción de la semilla", 1925a: 18).

En este poema de sextetos de rima abrazada, se hace un juego con el *topoi*¹⁸ de la agricultura, donde está ella como árbol –analizada anteriormente–, dios como «el Sembrador», la Tierra como acogedora y vientre para que su cuerpo se transforme en «semilla», los hijos, donde seguirá el ciclo eternamente; por ello, alude a sus símbolos: vaso, cofre, rosas,..., al instinto erótico «dios Pan» y a la presencia de su existencia transmutada en «sabia». Aquí, es cuando la Tierra adquiere su simbolización de madre dentro de esta conciencia; va a tener un sentido polivalente, pues va a ser muerte y vida. Esta unida a la lluvia, agua, le hace recalcar la idea de los opuestos ya que, en conjunto, constituyen «la milagrosa copa perenne de la Vida». Por eso, su siguiente preocupación y construcción simbólica se relaciona con la maternidad.

El cuerpo maternal

El cuerpo maternal sintetiza en esta voz poética toda la simbología empleada, porque es la única que lleva inherente la trascendencia, la eternidad, el constante cambio, el porqué del siempre. Es un *leitmotiv* empleado por muchos poetas, artistas, etc. Aunque la acción de dar vida esté relacionada socialmente con la femineidad y la mujer, no debe considerarse como determinante para uno solo, pues el acto de concebir está en potencia en ambos (Paz, 2004). Por lo tanto, en esta voz poética, el trabajo con la palabra le da uno y el de su deseo, otro; ya se vio esa elección y actitud anteriormente, al elegir el exilio, la erranza, el viaje. Son las dos maneras del ser humano para luchar contra el tiempo perecedero y lograr el siempre eternal.

18. **Topoi**: símbolos colectivos relacionados con los estereotipos culturales.

La idea de complementariedad y correspondencia ha sido una *poiesis* tanto a nivel lingüístico-metafórico como a nivel ontológico. El retomar un símbolo universal para construir alrededor de este su estética, acentúa la cosmovisión sobre la unidad y preocupación por el origen. Antes fue Eros, el dios que da equilibrio; ahora eso se plasma en la figura de la Gran Madre. Esta elección le aleja de la construcción simbólica de Gabriela Mistral, para quien la esterilidad es el camino para obtener la iluminación (Rodríguez, 1984); ella se inclina más por la mística de los ascetas (Rodríguez Monegal, 1977). Bajo esta elección, la una parecería alejarse de lo americano y la otra acercarse más, por emplear esa herencia: explicable por el grado de modernismo explorado.

El símbolo de la madre —más arquetipo— está presente en todas las culturas y está relacionado esencialmente con el mito de la creación; su actualización es una analogía de la actividad de la materia, de la naturaleza, en sí de la Tierra, del cosmos. Sus fenómenos o cambios son refractados en las representaciones humanas, en especial, la dualidad de vida-muerte. Así en la antigüedad, la Gran Madre era reconocida como la gran fecundadora, por ello, se la deificó (Rodríguez, 1984). No es raro entonces reconocer culturas telúricas, anteriores al cristianismo, donde la madre es la base de todo: Coatlicue en la de México y Pachamama en la Inca, en las cuales, la dualidad es parte de la divinidad como en las religiones denominadas paganas y cuyos rasgos fueron sincretizados en la nueva religión monoteísta, dominante en occidente (Paz, 1978). Su máxima expresión era la fecundidad, por ello, se la plasmaba en las representaciones y justifican las valoraciones dadas al cuerpo, el respeto y temor a la vida, sin olvidar que todo es ambivalente y en eterna armonía (Patricio Guerrero A, comunicación personal, 14 de septiembre, 2013). Basta observar las estatuillas de mujeres exuberantes, —Venus de Valdivia en Ecuador— cuyas zonas asociadas a lo reproductivo eran hiperbolizadas. Esto revela el valor y la conexión con esta entidad, cuya simbolización generó el motivo del origen y la idea del espiral: todo en equilibrio cósmico. Pues, así como la Tierra da vida, genera muerte. Relacionadas con esta doble presencia, nacieron conexiones y simbolizaciones, una de

ellas la serpiente, que por su cambio de piel replicaba la regeneración; de igual modo, la asociación dada a formas circulares: más que todo, las espirales que regresaban a la tierra. El calor y lo cónvaco fue empleado para aludir al vientre materno, que da vida y muerte cuando aprisiona. Ya me he referido a estos usos en esta voz poética.

Esta presencia de la madre ha estado refractada en las constantes alusiones a la naturaleza, a la tierra y a sus elementos esenciales: árbol, agua, luz. Si nota la imagen inspiradora, la musa, del primer poemario es la madre. Pero como toda simbolización requiere de un proceso de constitución, por ello es necesario interpretar cómo se ha dado de manera específica en esta voz poética. Así percibo que existe una angustia general por la pérdida de la madre, de ese poder de engendrar por siempre. Esta figura la presentará en tres variantes, cada una con la relevancia de una derivación de la angustia: temor por la esterilidad; dolor por la ausencia de una madre concreta; zozobra por la pérdida de madres ante la guerra, ante la conveniencia social, ante el olvido de los hijos.

La primera manifestación se la canta mayormente en el primer poemario, en especial, en *Como el incienso*; da origen a la maravillosa proliferación de metáforas, sinestesias y símbolos circulares y de contención ofrendados al Amado; allí se dio rienda suelta al erotismo de conjunción. Ese temor está plasmado en el soneto de rima abrazada “Fleur du mal”, perteneciente al primer poemario, donde canta a «las fuentes de la Vida», una metonimia de la maternidad, en el cual radicaliza la ausencia del hijo; note que además se vuelve a la idea de los objetos de creación y al contraste entre lo blanco de su presencia y lo colorido de la naturaleza:

(...) la **boca** infantil
tan fresca y delicada como **rosa** de Abril
de estos frutos extraños no han de **exprimir** la miel.
(Estrada, “Fleur du mal”, 1925a: 10).

Además, se recalca la acción de alimentar, de prodigar vida: el cuerpo por el otro; este sacrificarse se connota con la utilización

del infinitivo, que tiene una carga semántica de violencia. Esta angustia se trueca por una satisfacción, sacralizada en un rito, ya que el vientre es el templo de la vida. En este caso es alimento corporal y por ende espiritual, ya que se da la complementariedad y la correspondencia.

Cuando se cumple la acción de concebir y cuando se anuncia el devenir, entonces ella procreará recuerdos en el amado desde la muerte. Es una manera de resucitar. Además es un acto erótico perenne: «Un amante así puede engendrar en el alma del amado el saber, la virtud y la veneración por lo bello, lo justo y lo bueno» (Paz, 1993: 44), así como el porvenir. Veamos la cuarta estrofa de “Cuando vuelvas sin mí”, anteriormente citada. Asimismo, el Amado puede compartir este sentir y transformarle en niña y él, en la madre; como aseveré antes, este valor maternal no es innato al sexo; incluso la voz poética le presta a este sujeto la utilización de los símbolos de femineidad, pues son paridades como cuando se hablaba de Eros:

óyeme desde lo hondo de tu **entraña**,
desde el **hogar** llameante de tu **pecho**.
(Estrada, “A él”, 1925b: 64-65).

Note que la ritualidad de la entrega y el renacer de mujer como madre son asociados, en esta voz, con la arcilla y el florecer. La primera tiene una relación con el fuego y su transformación, donde interviene la mano del artífice. Lo natural son dos fuerzas: tierra, calor y agua en el sudor. Por ello, incluso una sinécdoque del amado es su «mano», usada para recalcar el valor de creador y de potencial caricia, inherente a lo erótico.

La alabanza a la maternidad es cantada en su suma presencia: la Tierra, a la cual se la representa como la Madre, la deidad a quien se le hace partícipe del cumplimiento de su «precepto». Asimismo, se le ruega –con solemnidad, por ello, los alejandrinos y la anáfora– por los hijos, que también le ofrendarán su continuidad.

EL POEMA DULCE

Tierra, celeste madre, ya puse en tus caminos
áureos bajo los soles, grises bajo las lunas,
i **brote de mi carne**: blanca albura de linos,
tierno como una rosa bajo el alba feliz.

Un día, como en los campos cae la lluvia del cielo,
cayó en mi arcilla pobre la semilla ardorosa
i la arcilla doliente extenuada de anhelo
se daba en savia i sueños nutriéndola adorante.

Yo la sentía en mi carne estremecerse igual
al corazón cautivo de un pajarillo tierno
i ponía en mis manos la levedad ideal
de un pétalo al posarlas embriagada en mi seno.

Tierra, celeste madre, de la suave fragancia
de las puras i frescas, de las más blancas rosas!
yo aromaba las galas, las sábanas, la estancia
en que había de abrirse como flor a la Vida.

En las blondas sutiles i en la tela sedosa
iba bordando mi alma un ensueño divino
en tanto que su esencia mística i luminosa
se tornaba en mi frente un destello sagrado.

Brillante me sentía de una gloria extrahumana,
había en mi voz temblores de dulzura infinita;
sentía en mí sombra densa despertar la mañana
plena de alegres trinos i claros horizontes.

I un día —epifanía de un astro milagroso—
un destino escondido entre gasas de ensueño
brotaba en rosal nuevo el cuerpo doloroso
puro **como una hostia** en su ofrenda sangrante.

I ser alma en los actos, en la voz, en el paso;
ser una dulce cuna para ese ensueño vivo,
i que las tristes manos sean en su carné raso
suave para no herirlas con la caricia trémulo.

Dar a la boca pura, rosada e inocente
con un placer divino nuestras **copas de miel**,

i ver que se prolonga en una clara fuente
nuestro ser de inquietud, de misterio i amor.

Saber que al fin del Tiempo, como río incesante,
de dos vidas ardientes irá la esencia pura;
sentir que un Verbo humano en nuestra carne amante
se ha nutrido exaltándonos a un destino sagrado!

Tierra, celeste madre: siémbrale tus caminos
de céspedes sedosos i rosales en flor,
dale tus aguas puras i embriágalo de trinos,
desnuda tu alma eterna a sus ojos en fiebre.

Pídele al sol sus oros, a la luna sus velos,
su misterio a las frondas, su música a los vientos;
ahóndate **como ánfora que** guarda los tesoros
de espléndidos ocasos i de albas florecidas.

Sean esas tus ofrendas de amada que se entrega
al profundo deseo de un amado perfecto;
de toda tu belleza su corazón anega
que él pondrá **en tus entrañas** simientes milagrosas.

Tierra, celeste madre, ya puse en tus caminos
áureos bajo los soles, grises bajo las lunas,
el brote de mi carne, blanca albura de linos,
tierno como una rosa bajo el alba feliz

¡Oh, **Tierra en tu regazo ya puedes recogerme!**

(Estrada, "El poema dulce", 1925b: 72-74).

A la par, dentro de este ruego está una alusión a la doble condición de la Tierra, la de nodriza y la del renacer a través de la muerte: una «fagia» con finalidad de resurrección. Veamos el último verso del poema anterior.

Este empleo se relaciona con lo interior, esa luz interna, por eso en esta voz, las referencias a la iridiscencia son constantes, «el blanco radiante». El «dorado» no ha tenido peso pues su preocupación ha sido el origen, así ha preferido colores fuertes y los ha añadido para complementar y acentuar la brillantez del rojo: «rubí dorado», «dorado vino». El Amado, se vuelve Adorado en pocas ocasiones: cuan-

do se aparta de ella porque tiene otra. Dentro de este campo semántico, entra «rubio», que tiene dos connotaciones: en esta conciencia poética, una positiva y otra negativa. Cuando se refiere a hijos o a la naturaleza, casi siempre es la primera y, cuando se refiere a la segunda, a los herederos del oro, un signo del capitalismo (Paz, 1978).

La segunda manifestación la enfoca en *Tiniebla* (1943), donde plasma el sentir, el corazón dolido por una pérdida maternal, que es el detonante de ese sentimiento. La orfandad es el estado de desarraigo que eleva el amor maternal más allá de lo corporal y humano; lo acerca a lo ultraterreno, pues es el estado de la muerte previo al renacer. La presencia de la madre propia ha sido un interlocutor invisible, testigo de su concepción de la palabra; no ha tenido voz propia pero se le ha construido como compañía o presencia constante; ha sido el ideal de ese «deseo maternal», al cual ha querido imitar esta voz poética. Diálogo directo con ella está en la dedicatoria del primer poemario. Tenga en cuenta que muchas de las cualidades de bondad son trasladadas a la otra madre: la maestra (Vea “La madre” de *Cometas al viento* y “Poema a la maestra” de *Justicia a una labor*), cuyo actuar tiene una doble función: la de progenitora y la de heroína.

En el poemario de 1943, la simbolización de madre es sublimada pues, si antes esas alusiones se referían a su cuerpo, estas ahora son trasladadas al de la madre.

Para vivir cuando tu **lámpara** ya estaba extinguida:

¡**Arcilla** de luceros que robó de Muerte!

(Estrada, “III treno”, 1943).

Incluso, el juego del claroscuro es descriptivo de un estado anímico pues la voz de la enunciación, en yo, se coloca en la obscuridad mientras anhela la luminosidad de ese ser ausente. En este poema, hay una utilización del *nostos* como fondo y la estructura ha tomado el treno, que es un poema corto de lamento triste y reflexión moral (DRAE, 2013).

En este momento de tristeza, la muerte y la vida son entendidas como dos fuerzas disímiles, causantes del dolor, pues mientras la

una arrebatada, la otra continúa inmutable su existencia. Encontré una ruptura de la concepción creada pero no por mucho.

Está **muerta** i es como si no hubiera sido nunca en la tierra.

¡Hai sol i fragancias i música de viento i de canciones

aquí afuera. I ella está ciega i sorda e inmóvil

para siempre, dentro del nicho frío, vestida de **tinieblas**!

(Estrada, "I treno", 1943).

Con esa angustia, se opera en la voz poética un acto de «procreación», ya que la imagen creada de madre propia —su musa— ha dejado el mundo físico, entonces, ella la transforma en recuerdo que vive en su interior. Esta transmutación de un plano físico a uno abstracto, es un acto de regeneración y de antropofagia; es la concepción en la palabra, cuyo poder la corrobora como parte del mito de la Gran Madre, pues duplica el atributo de la naturaleza, donde la relación vida-muerte vuelve a ser complementaria. El amor seguirá dando vida a esta ánima o espectro en el cual la ha transformado. En ese plano —muy visitado por la voz de la enunciación— continuará un diálogo.

(...)

PERDÓNNAME, por llevarte en el aliento de mis labios,

por **hacerte vivir en el cauce** pálido de mi sangre

(...)

PERDÓNNAME, si no puedo **renunciar a tu presencia**,

si mi angustia materializa tu perfume,

(...)

PERDÓNNAME, por **hacerte vivir en el impuro vaso de mi**

[carne,

a ti de azúcares divinos, de silencios astrales,

(...)

(Estrada, "IV treno", 1943).

Esa energía de la madre es iluminación ingerida; en el interior regenera y devuelve a la naturaleza. Vuelve la voz poética a relacio-

Como su *ethos* no puede deslindarse de lo erótico, hace un juego donde se reaviva esa conexión con el cuerpo para demostrar lo afectivo. Si ese treno se lo sacara de contexto, pasaría como la voz del amado que canta a la amada y ella, prisionera espera su palabra. Esto se debe al deseo por la vida, el «cause», que es su característica simbólica y entraría en lo que Paz, llama el «amor cortés» (1993: 65).

¡QUÉ no daría por alzarte de la sombra!
¡QUÉ, por echarme una vez junto a tu cuerpo santo
i por ceñirme el cuello con tu brazo,
sintiendo el puro río de tu sangre!

¡QUÉ, por **sentirte el dulce aliento** de niño nutrido de leches y [de mieles

(Estrada, "X treno", 1943).

En esa hibridez de sentimientos, la culpa y la añoranza buscan a la musa perdida, pero prevalece la angustia del pensamiento por lo que pudo ser y no fue. Un tiempo ficcional creado para increparse: necesario para aumentar y justificar el dolor, en sí, su *pathos* constante. Asimismo, la resignación devuelve a la tierra su poder regenerador y de acunar.

Este poemario cierra con uno, titulado “Canción de Cuna”, donde puede darse una doble lectura pues en esta, la madre se vuelve hija y la hija madre. Este traslado de funciones recalca esa potencialidad y presencia constante del equilibrio, propio de todo lo relacionado con la naturaleza. También aparece esa intención de devorar, que se ha llamado parricidio en el arte: crear un nuevo orden abandonando el anterior, quitándole valor, poder, voz y presencia para tomar su lugar y ejercer esa función. En las sociedades modernas, «ese apropiarse de la energía del otro» (Jáuregui, 2008), ha sido la táctica: el infantilizar es matarlo sin derecho a surgir, es una agresión al cuerpo por un no cuerpo, como dice Paz (1978). Es propio de las sociedades capitalistas y comunistas, que viven de la carne de los pueblos y crean dicotomías irreconciliables (Paz, 1978). Es un inicio de la preocupación que dará pie al último momento de la palabra en esta voz.

La tercera manifestación nace de la comprensión de la escisión humana a partir del predominio de intereses no corporales, generadores de una antropofagia y un desequilibrio; estos sumen a las sociedades en luchas sin objetivos trascendentes, donde lo excrementicio, el oro, ese no cuerpo masifica a los seres y los hace dependientes de la guerra, del Estado, del dinero; estos impiden el diálogo del alma social con el cuerpo social (Paz, 1978). Los transforman en cuerpos sin vida dependientes de una idea: siguen un «alma falsa»; sobreviven sin madre, son huérfanos (Rodríguez, 1984; Paz, 1978). En sí, es el olvido del mito de la Gran madre que en realidad es el fin de «las religiones paganas, donde la relación con la tierra era fundamental, donde se defendía el equilibrio, por el advenimiento de la religión patriarcal» (Paz, 1978: 110); allí, se somete el cuerpo al no cuerpo.

En el génesis, se evidencia este «asesinar» pues, aunque, Eva significa vida, se la categorizó como la progenitora de la culpa, el pe-

cado. Pero en ese sincretismo utilitario, hay todavía analogías de la naturaleza (el árbol, la serpiente, la manzana). Este trastrocamiento de los símbolos —en su plano experiencial— comenzó en la Edad de Hierro, cuando se reconstituyeron los mitos y se dio valor, ya no a la tierra, sino a los guerreros o dioses masculinos, que desmitificaron la imagen femenina (Soní, 2009); supuestamente reivindicada en el Nuevo Testamento. No es un hecho en los tiempos actuales, totalmente dicotómicos y negados a la complementariedad de fuerzas: equilibrio en el interior y en las relaciones con los otros. Por ello, en esta voz poética, esa muerte simbólica de la tierra, se la concretiza con nombre y apellido en la figura de la mujer-madre. Veamos este poema, de estrofas y versos libres, donde hay un predominio de un acto de habla emotivo, por el gran uso de interrogaciones y exclamaciones, no muy empleadas en los poemarios anteriores pero que se acentuarán con la **intención de arengar** a los sujetos heroicos: cuerpos que interpretaré al final.

LILIO HERMAN...

Lilio Herman... Lilio Herman...

Un resplandor azul brotaba de tu frente.

La estrella de tus sueños echaba luz sobre el lirio de la cara.

Tenías suave i queda la palabra, como agua viva de arroyo.

Como una flor se abría en tu pecho la esperanza en un día futuro
i eras todo blancura en el alma i en la carne.

¿Por qué naciste allí donde un signo de hierro destroza la carne
[de los hombres?

¿Por **qué tu corazón**, paloma de la paz, violín de la ternura,
palpitó allí donde Hitler manda sus aviones de muerte sobre
[España?

Lilio Herman, Compañera!

¿Qué **heroicas tus pequeñas manos** golpeando el apocalíptico
[¡jinete que va a
lanzarse sobre el mundo!

¿Qué bella tu figura irguiéndose frente a la guerra que amenaza a
[los trabajadores!

Tenías la luz en el cerebro,
la gracia en la presencia juvenil
i el amor era en tus brazos cálidos la dulzura de un niño!
¡Qué cosa inmensa he dicho, Compañera ausente!
Es para todas las madres del mundo que hablo este momento:
Tenías un hijo en el regazo tibio...

¿Era por él más fuerte **tu amor para la Vida?**
¿Por él querías la aurora sobre los surcos,
manteles blancos en las mesas de los trabajadores,
el pan caliente i áureo para las bocas hambrientas
i la sonrisa, otra vez, en las gentes de tu Patria?

Mas, ¿cómo podía ser eso allá donde día i noche se prepara la
[Guerra,

donde para alimentar al monstruo
no hay fuego en los hogares pobres,
i las madres quisieran abrirse las venas
para nutrir a sus hijos hambrientos?

Lilio Herman, Lilio Herman...
Para tu juventud gloriosa fue la cárcel a cuya puerta aúlla la
[Muerte.

Para tu blancura el negro antro al que el sol no llega!
I para tu cuello suave
—**al que los brazos de un niño hacían guirnalda dulce**—
hacha del verdugo,
el hacha del verdugo!

Es un huérfano más el tuyo compañera!
pero desde los cuatro puntos del mundo,
enseñamos nuestros puños cerrados al Führer
heridas en la entraña,
nosotras las madres!

(Estrada, "Lilio Herman...", *Nuestro canto*, s.f.,
en Ramírez, 1976: 47-48).

En sí, se recalca la representación de una madre que sufre por el aniquilamiento de la naturaleza, la humanidad, los hijos. Refracta esta angustia-odio en la tierra. Este sentimiento nace y lo personifica como a un hijo, por eso lo analizaré posteriormente. Aunque,

el sujeto del enunciado (Lilio) aparentemente es construido como voz propia, no es así, pues se siente la voz de la enunciación como un *ego*, que ha sido la constancia y la presencia de esta voz poética.

Así, la tierra siente el dominio del no cuerpo, porque le agrede: desea dominarla. El ser humano masificado ya no es su hijo sino su verdugo y asesino; como en el mito, en el cual la vida se fecundaba con la carne de la madre y la sangre del hijo: el nieto era quien hacía este sacrificio-creación de la vida (Soní, 2009). En este «verano», este la llena de sangre de sus hermanos, en especial, la «rubia hermana del norte» (poema “Chaco”). La voz de la enunciación como es coherente con su conexión con la Madre, siente y canta el sentimiento de la Tierra. A nivel estético, la presentación muestra una libertad versal que alterna arte mayor con menor; lo que demuestra una réplica a lo canónico: un no cuerpo que trata de copiar el orden natural, pero falla y mata la poesía, entonces, con sus congelamientos la sume en la nada.

TIERRA

Tierra:

huelas a sol,

a higuera en llamas.

Estás como mis **ojos sin llanto,**

como mi **corazón con este odio recién nacido.**

Como el **jardín sin aire** donde me cobijo cada instante.

Tierra,

con el **canto muerto,**

eres un solo grito,

el mío.

Hueles a Mar Muerto bajo un cielo de acero.

I te miro oscura como la piel de una mulata.

Lejos

el tiempo de la lluvia i de los pájaros.

Tu amargo sol me quema.

Tu hoguera ardiente me desgarrá toda.

Yo soy en ti:

pequeño corazón sin lágrimas,

latiendo
porque sí.

(Estrada, *Hora cero*, s.f.
en Ramírez, 1976b: 74).

Además noté que la voz poética o garante transfiere las cualidades de la madre a la patria. Son formas de contrarrestar la dominación del cuerpo social, pero se cae en lo mismo pues esa es una idea creada, dependiente de los juegos de los signos (no conectado con lo sensible) pero no de las simbologías, la cual acerca al ser humano a la naturaleza, por el plano mítico. Indirectamente construye una diferenciación entre las Américas –metonimia–, donde el devorador transforma a la tierra del norte en asesina; mientras la del sur busca la armonía. Vuelve a esa dicotomía irreconciliable defendida por el cuerpo fragmentado; es tan fuerte que hace dudar a la voz poética: es persuadida por esta herencia histórica y, así, incluye una visión lineal (futuro) a sus presupuestos en favor del siempre, de lo espiral. Aun encontré «un pensamiento trágico», que difiere de «la mística pan-teísta», como bien lo explica Goldmann cuando analiza esta relación en la obra de Pascal (1985: 84) y con cuyo calificativo la mayoría de críticos la ha catalogado. Claro que es evidente un diálogo entre ambas, donde la conciencia social de ese tiempo se convierte en sentido (acontecimiento). En este caso, concuerdo con lo aseverado por Morayma Ofir Carvajal: esta es otra etapa en la poética de Aurora Estrada, una más social (1945) y más parecida a Martí y Darío, cuando lo político fue recurrencia en su poesía y en la de otros que le secundaron, lo que generó otra forma de expresión, que simultáneamente al vanguardismo, se produjo en Latinoamérica.

DÍA DE LAS AMÉRICAS

Este día es como aguja de oro que señala el Cielo.

Este día es como el zigzag del rayo aclarando la noche.

Este día es el cáliz lleno de vino rojo en que beben dos razas:

la de vosotros, **rubios hombres del norte**,

i la ardiente i morena del austro nuestro.

Este día es un propósito de amor.
Es una ventana que se abre sobre un mundo crujiente.
Es un blanco jazmín, estrella de las sombras,
que **anuncia la Gran Patria, la América Única!**

América semeja una gran ave con las alas abiertas al Futuro.

Las dos Américas son las alas inmensas de esta ave.
Lleva como diadema las aguas del Caribe
i el corazón ardiendo en llama fraternal.

Este gran día de las Américas
hace que el continente palpita como un seno,
i que desde el seno que estremece un anhelo
broten flores i frutos, canten ríos i yerbas!
I mientras el Amazonas i el Missisipi dicen himnos,
todo el verde de bosques,
todo el azul del cielo,
palpita i está tenso como cuerda de un arco!

Palpitan i están tensas también las grandes alas;
pero la nuestra sangra por una herida inmensa.
I es así que (*sic*) al impulso fraternal que las une,
se suma **el gran dolor de la América nuestra,**
de la América herida en su raíz hispana,
de América ultrajada en el dolor de España.

América sajona: Rubia hermana del Norte!

El Sur te habla en las bocas de sus hijos,
de sus obreros, de sus niños i de sus mujeres.
Nuestra carne gime en la carne de la Madre.

Lloramos luto por **nuestra España crucificada.**
Por la España Eterna en cuyo corazón están los Siete Puñales
que le clavaron hijos traidores!

Lloramos luto por la **España leal** donde aviones extranjeros
[asesinan niños;
donde las venas de los hombres se abren
en ríos de carmín sobre el suelo inocente,

donde las mujeres olvidan la caricia para empuñar el fusil,
comprando así el derecho a la muerte por defender el Futuro!

¡América Sajona, **rubia hermana del Norte!**

Así nos encuentras en este día, índice de la ternura,
en que el espíritu quiere comprenderse para amarse.

¡Qué esta alba blanca encuentre a tus trabajadores, a tus obreros,
[a tus maestros
junto a nosotros en el amor de España!

¡Qué vuestros telares tejan el lino que cubra las carnes de los
[infantes sin abrigo!

¡Qué **vuestros hombres alcen los puños amenazantes frente al**
[invasor!

¡Que la bandera estrellada cobije a los niños huérfanos!
¡Qué las madres del Norte pongan su corazón desnudo frente al
[mundo
como protesta por el asesinato **de esa otra Madre, España!**

España es la raíz de nuestra vida.

Que este día, flecha de luz hacia el Futuro,
este día, fuente de amor sobre el odio de los hombres,
encuentre vibrando al mismo anhelo las dos alas de América,
de esta América patria de la Democracia i el Amor.

(Estrada, *Nuestro canto*, s.f.,
en Ramírez, 1976b: 44-46).

Este poema tiene una carga fraterna hacia la madre patria: España, pero no es de sumisión o aversión a la herencia indígena, más bien, devela la construcción de cierto discurso que defiende el mestizaje: cosa que no era muy acentuada en los escritores de esa época y menos en el Ecuador, cuando lo diatópico¹⁹ ha sido diferencial en todos los dispositivos (Foucault) y más aún en los textos —defender a los conquistadores en pos de un «blanqueamiento» (Walsh, 2012)—; recuérdese a uno de nuestros barrocos jesuitas, Juan Bautista Aguirre (1725-1786), cuando hace esos poemas irónicos,

19. **Diatópico**: referente al registro determinado por un lugar (Nota del autor).

llenos de intención sardónica contra Quito y de extrema hiperbolicización para Guayaquil como ya lo había mencionado. En la presente voz, desde su poema “El hombre que pasa” hasta los últimos, noto una defensa de la nueva raza, pero no es el centro de su *poiesis* el apoyar disputas internas, sino refractar la complementariedad y correspondencia: equilibrio.

Entonces, a una herencia, la tacha de «caduca» y a la otra, como acallada pero como la dadora de «pujanza», por eso, está el poema de “Invocación al dios Shiris”, que rescata el lado indígena —por eso no hace segregaciones étnicas y todos los pueblos ocupan un mismo sintagma—, vivo en la nueva América: la mestiza, «morena», que produjo ese sujeto del deseo del erotismo.

En sí, en esta increpación a la «América sajona», además de denotar su «deseo antropofágico», le reclama el quitar los hijos a sus madres, que dentro de la mitología son la devolución hecha a la tierra luego de la muerte; es decir, aquella rompe con el ciclo de vida: con el orden cósmico de regeneración; no hay que confundir este principio de reciprocidad —como lo especifican las culturas andinas— con el acto insaciable de los no cuerpos, que usan la muerte escindida de la vida. Por eso, se dedicará un acápite exclusivo a la construcción de este.

El cuerpo infantil

En esta construcción encontré tres simbolizaciones. La primera donde este es abstracto, una imagen potencial, por ello, se emplea «infantes». Luego pasa a tener una semipresencia, donde adquiere color, brillo, claridad, entonces, se usa «rubio» pues se lo asemeja a la tierra fructífera, donde los trigales y el maíz, infunden vida. En este punto, la conexión con la naturaleza y toda su carga simbólica lo ubica en el vientre materno. Así, para referirse a este cuerpo emplea mucho la «rosa», incluso la muerta, pues es una potencial presencia. Igualmente se recurre a todo lo que se relaciona con el florecer y su marco semántico dependiente, cuya imbricación une el macromundo: el cosmos (la Tierra) y el micromundo: la mujer.

I la más **pequeña**
Un búcaro lleno
De **marchitas rosas**.
(Estrada, “La altísima gracia”, *Poemas Varios*, s.f.,
en Ramírez, 1976b: 118).

Este paralelismo, he analizado en el cuerpo propio. En su concreción con un cuerpo en unión con un alma propia; esta conjunción, da al hijo la simbolización de ser el «centro de todas las [energías, pero también es] un *ego* que se libera y es conciencia propia» (Soní, 2009: 178). Por ello, se une todo lo vivo, la musicalidad ambientada, lo aromático con lo gustativo, con lo táctil. Esta sensación al unísono –sinestesia– le da una isotopía (Bajtín, 1986) del mundo, por ello, incluso siente vida y muerte. De igual modo, su voz canta otras realidades, más humanas, más concretas, más nacionales. El verso se hace ligero y recurre a las rondas, al igual que la Mistral.

ES LA VIDA I ACASO...

Una simiente extraña **en mi vida germina**,
se asombra mi tristeza de sentirla crecer...
Cuando aromó mis sueños la imaginé divina
señal que de la Gracia iba en mi noche a caer.

La presentí en un alba, en el ala de un verso,
palpé la blanca seda de su veste sutil
i al sentirla en mis manos el lírico universo
de mi alma miré pobre para su dulce Abril.

Hoi mi ser estremece su palpar inquieto
i sintiendo la angustia del que esconde un secreto
como la hoja a la brisa yo me doi a la Suerte.

I la **simiente crece bajo una estrella incierta**,
está por recibirla mi ternura despierta,
es la vida i acaso me conduzca a la Muerte!
(Estrada, “Es la vida i acaso”, 1925b: 70).

Aquí entran casi todos los poemas de *Cometas al viento* como bien las había clasificado Ramírez. En esta parte, se acerca mucho a

lo visual de Jorge Carrera Andrade, en especial, al sentir expresado en los microgramas. De igual forma, experimenta la estrofa corta, con metáforas oracionales muy dependientes de lo referencial y descriptivo, en especial, en: “El trigo”, “Gota de agua”, “Niña, niña garza”, incluso exigen la elocución para sentir la rima tanto interna como versal.

Gotita de encanto
diamante de reina
bailando en las hojas
su **ronda** de estrellas.
(Estrada, “La gota de agua”, *Cometas al viento*, s.f.,
en Ramírez, 1976b: 65).

En una tercera simbolización, el cuerpo infantil pierde su dulzura, al volverse social: adquiere otra caracterización. Un *ethos* que lo relacionará con el abandono, sentido por parte de los otros, así reconoció que cada unión de cuerpo con conciencia es particular. Entonces, rompe esa unicidad y nuevamente muestra la angustia. Ese reconocimiento lo enuncia en “Canción del niño malo” y en poemarios inéditos posteriores: *Fatum* y *Hora cero*, donde cada conciencia es un microcosmos que ve por sí.

Nada saben los que de mi nacieron,
planetas girando en **sus propias** órbitas.
(Estrada, “Lluvia”, *Fatum*, s.f.,
en Ramírez, 1976b: 47).

Otros cuerpos infantiles, remplazan al de la conjunción, cuando la madre es invadida por el no cuerpo de lo social, entonces arrulla y gesta: cuerpos no físicos: el odio.

como mi corazón son **este odio recién** nacido.
Tierra,
Llevo en los **brazos mi propia pena**
como a un **niño dormido**.
(Estrada, “Lluvia”, *Fatum*, s.f.,
en Ramírez, 1976b: 75).

Asimismo, el niño es abandonado; la madre adquiere ese actuar, porque eso exige el capital, el no cuerpo imperante en las sociedades modernas; estas escinden al ser humano, niegan a la madre y le quitan su *telos*, por cumplir con una obligación que la sume en la vacuidad.

LA CANCIÓN DEL NIÑO MALO

Se me trisó la carne en cantos
i el **alma fue una herida inmensa para recibirte...**
Blancos silencios me florecían a menudo en la garganta
i mis **manos eran a veces: raso, terciopelo, pétalo.**

La alegría me crecía dentro el pecho
como una yerba temblorosa.
Mi sangre en su cauce cantante arrastraba cosas leves:
luces, estrellas, sueños...
No te nutrías sólo de mis cales.
Si a veces el amanecer se mecía en mis brazos
o el crepúsculo exprimía sus violetas en mi carne
para envolverte a ti que dormías en mi tiniebla!

Hasta que tu pequeña vida estuvo fuera de mí,
ante el asombro de mi ser que te llevaba siempre dentro.
Tus miradas nuevas fueron echando raíces en mis días
I tu voz pobló de pájaros mi soledad!

Ahora tu rostro se multiplica en todos mis horizontes,
i tu llanto i tu risa han afinado mis sentidos.
I nunca más la voz de un niño me deja indiferente
por que [*sic*] la tuya está enraizada en todo grito infantil!

¡Cómo quisiera que sólo tú fueses el círculo de mi existencia!
I no es así.

El cotidiano pan no llega a nuestra mesa como la clara risa de un niño.
I el techo que nos alberga debe pagarse vendiendo nuestras fuerzas.
Hay que ser menos para el hijo que para el trabajo imperativo.

Restarle el cuidado i la ternura;
las palabras de las que nacen los caminos blancos,
dejar la casa humilde donde todo es nuestro
i donde cada cosa tiene para nosotros una sonrisa.

Despertamos con el amanecer
no para ver los jardines esmaltados de flores
ni el cielo donde brilla el sol,
sino **para marcharnos de prisa,**
hacia donde espera la diaria labor;
donde rebosamos el alma en el deber, bello en sí,
pero triste para nuestros corazones maternos.

Sólo la noche vuelve a reunirnos cada día.
La caricia viva más en mis ojos que en mis manos lacias,
—el abrigo, el anhelo i la pena están en ellos—
I tú también me miras ¡oh pequeño adorado!

Hablas...,
Tus palabras no son las que aprendiste en mi regazo...
Fermenta en tu alma un mundo extraño...
No han prosperado en ella las simientes que yo puse con temblor de
[emoción.

Sólo me queda tu sonrisa fresca
i el eco de tu voz igual a un río sonoro.
Cuando me dices madre se encienden lámparas azules en mi tristeza;
pero la calle ha tatuado sus imágenes odiosas en tu pecho
i el gusano negro que se arrastra al pie de los hogares humildes
ha posado sobre mi rosa blanca **sus “cien pies” impuros!**

I cuando duermes, mi eterno niño, sobre tu lecho miserable,
no es sólo el viento de los páramos el que **arrulla tu pequeña muerte:**
Es mi angustia silenciosa, es el río del llanto que se desborda
entre las sombras,
la música que te envuelve cada noche!
Así pagamos las mujeres del trabajo el privilegio de haber nacido en este
[instante!

**¡Ah, si no supiéramos que un día vendrá en que los niños sean niños,
con ternura, con luz y con belleza!**
renegaríamos de la dura lucha
i abrazados a nuestros hijos nos tenderíamos en la tierra
para dormir el sueño donde todo es blanco!

Pero nuestra vida está hecha de todas las renunciaciones,

¡La dicha de otros se alimenta de nuestro dolor de hoy!
Canción de mi carne,
delicada flor de mi ternura,
yo te lacté con las esencias más puras de mi ser...
Tienes música en la garganta nueva i estrellas en los ojos,
pero eres niño malo,
pero eres **niño malo**,
pero eres niño malo!

(Estrada, "La canción del niño malo", *Nuestro canto*,
s.f., en Ramírez, 1976b: 49-51).

Como este cuerpo infantil adquiere las características del abandono, del hombre escindido, entonces, se convierte en huérfano no solo de la madre próxima sino de la Gran Madre, la tierra, y recalca su estado de «niño malo», en el cual «fermenta un mundo extraño»: es el hombre social.

Cuerpo fragmentado: el del ser humano social

El tratamiento del cuerpo social parte de la comprensión del otro, que constituye una paridad (cada uno es una relación de un cuerpo con su alma) con las cuales se busca dialogar y encontrar una empatía (Patricio Guerrero A, comunicación personal, 14 de septiembre, 2013). En el primer momento, se reconocía a los otros como los que abandonan y marginan, motivadores de esa soledad necesaria para la concepción poética; luego se encontró la paridad del Amado, con quien se cumplió con la vida. Ahora esta nueva comprensión de los otros, la lleva a cantar el predominio de los no cuerpos, que subsumen el cuerpo humano, lo clasifican y encasillan para «controlarlo y someterlo» (Foucault, 1976: 139; Paz,

1978; Jáuregui, 2008). La labor del cosmos y la naturaleza, que es transformar la vida, está a cargo de las sociedades modernas que en vez de ello, asesinan. Entonces, es cuando «los nacionalismos latinoamericanos y la idea misma de América Latina como relato identitario surgen en el contexto de las contiendas (neo) coloniales del imperialismo moderno» (Jáuregui, 2008: 314).

Este tercer momento es iniciado en “Clarinada” del primer poemario (1925a) y continuado someramente en algunos poemas de *Cometas al viento* (“Soy pescador”, “Ronda del sanjuanito”, “Ronda del rondador”) y llega a su apogeo máximo en *Nuestro Canto*. Aquí, la angustia que ha sido su *pathos* constante, se convierte en dolor y odio (rebeldía), porque reconoce a las sociedades modernas como enemigas de la armonía del símbolo cuerpo con el alma, que tanto defendió en su primer poemario –aunque algo se presumió cuando presentó ese odio de los otros para ella–.

El canto, en sí, la poesía se va a convertir en un cronotopo (Bajtín, 1986), donde se va a dar un diálogo de *estesis*, afinidades y en el cual se va a discutir «eróticamente» contra este orden imperante de la modernidad, creador de un ser humano escindido. Hay un diálogo con la voz de Martí, que se alzaba contra el imperialismo norteamericano en los comienzos del siglo XX. El verso es discutido pues no se sigue ningún canon y el ritmo se ciñe a lo íntimo; el carácter ilocutivo cambia de expresivo a enunciativo, por ello, el *ego* pasa a remplazarse por un **nosotros**: esto demuestra que la voz poética es iniciada en esa escisión.

Para comprender la gran diferencia que en esta voz de la enunciación toma la construcción del cuerpo propio y el cuerpo social, así como su respectiva simbología es necesario hacer varias aclaraciones metafísicas tanto sobre lo cósmico como lo antropológico, ya que son imbricadas de manera particular y bajo un sentido único que merece detallarse.

Así, desde los albores de la humanidad, la preocupación por el orden cósmico, la vida, ha sido un deseo por plasmar –o imponer– la relación cuerpo y no cuerpo, llamados diferentemente en cada civilización. Bajo esta idea, ha imperado la ejemplificación a través de dos grandes polos –como la fuerzas de vida-muerte: equi-

librio-desequilibrio—, que a su vez reflejan dos tipos de relación: lucha y *dianoia*.

En el primer caso, la sublimación del cuerpo o lo propio con el no cuerpo (Paz, 1978); en la segunda, aun con dos formas: la armonía de fuerzas, que tiende a la reproducción, a la conjugación muerte-vida, característico del siempre, rescatado por esta voz en su concepción general del cuerpo, analizado en los anteriores acápites y que le acerca a las culturas paganas y andinas, con una determinación de erotismo, próximo a lo ritual. La otra, el caos, donde las fuerzas se repelen y se rebelan al orden, lo que en sí es una pasividad porque no hay renovación. Una variante de este caos es la falsa armonía, donde se propaga la «conversión» (Paz, 1978: 107), pero en realidad es la aniquilación de uno por el otro y cuya imposición la vivió América desde la Conquista y Evangelización.

Esta última va a ser la más usada por la voz creada por Aurora Estrada, para describir al ser humano social, propio de la modernidad. Vea “Días de las Américas”, anteriormente transcrito. Este se plasmará especialmente en *Nuestro canto*, donde las nacionalidades, las profesiones son las formas de escisión empleadas por los sistemas homogenizantes, que imponen un no cuerpo al cuerpo y lo usan para alimentarse y alimentar sus instituciones, plasmando una suerte de erotismo de instinto destructor, donde se pondera y transmuta esos semas, hasta tal punto que «ni siquiera provocan ya la respuesta del cuerpo: se han deslizado en él y, como un vampiro, le chupan la sangre» (Paz, 1978: 113).

Esta reacción ante la situación vivida por la humanidad, fue un detonante para algunos escritores anteriores como Martí, Darío, Rodó, Vargas Vila, cuya reacción contra el imperialismo, se refractó en sus voces poéticas y en su creación misma (Jáuregui, 2008; Rodríguez Monegal, 1977). Por eso, en este poemario, la versificación es libre, donde las estrofas y las líneas versales siguen la angustia de ese nuevo sujeto del enunciado, los seres humanos explotados, cuyos cuerpos son abatidos para construir el progreso. Así, el garante usa el «nosotros» o «ustedes», entonces la metaforización se construye dentro de un marco semántico, que alude a la modernidad y a la instrumentalización; ya los objetos no tienen esa *poiesis* de los

primeros poemarios, sino que tienen un fin negativo de explotación y sangre. Eso sí, cuando se integra el «yo», las metáforas que aluden a la naturaleza aún van a contrarrestar con ese otro mundo de máquinas. Esa angustia por asir el espacio, el cuerpo, también se plasma en la superficie del papel, donde se desea jugar con la ubicación de las líneas versales, pues el ritmo deja actuar al silencio: es el protagonista levantado y refractor del sentir de la Naturaleza. Veamos el poema “URSS”.

En el ritmo múltiple de los días,
donde las grandes voces del mundo;
los bosques, los mares, las montañas,
se hacen mínimos ante el **estruendo de las fábricas,**
en que los obreros hambrientos ayudan a mover con sus
brazos débiles **el instrumento férreo de la esclavitud**
que los doblega!

(Estrada, “Canción de la sangre”, 1938, *Nuestro canto*, s.f.,
en Ramírez, 1976a: 18).

Ese monstruo devorador de la tierra y de la carne de América hispana, es el no cuerpo del dinero y ha transformado en caníbal a la América del Norte, pues ansía atesorarlo; lo ambiciona (Paz, 1978).

J . G. White & Co. Ltd.
Los **obreros cavan la tierra**
y abren las zanjas para tender los tubos
—pero la pavimentación no llegará nunca hasta el suburbio—.
Después no habrá más zanjas,
¿qué harán entonces los hombres semidesnudos
que hoy empuñan las palas?

(Estrada, “J . G. White & Co. Ltd”,
Nuestro canto, en Cáceres, 2000: 19).

Además esa ola de no cuerpo con características antropofágicas resurge en la América del Sur —la patria—, a través de «otro» devorador de su hermano, que a la par que el del norte ataca con saña y sir-

ve a la guerra (referencia histórica nacional al tiempo cuando la voz poética se ubicaba: parte de la cosmovisión aprendida y actualizada).

¡Oh, dulce tierra orense!

I era el **Caín del Sur**,

el viejo enemigo de nuestra patria libre,

el primero que en este Nuevo Mundo esgrimió las armas **totalitarias**
contra **nuestro pequeño pueblo inerme**.

¡No lo olvidéis, Pioneros!

(Estrada, "Pioneros", 1943, *Justicia a una labor*, s.f.,
en Ramírez, 1976b: 85-89).

Asimismo, otros que sufren serán sus sujetos del enunciado:

Trabajadores de América,

cargadores de los muelles, estibadores, lancheros,

obreros de nuestros puertos múltiples;

hombres semidesnudos i hambrientos de la United Fruit Co.

carpinteros, albañiles, mecánicos

de nuestras ciudades nuevas,

que con madera, cemento i hierro orquestáis la sinfonía del trabajo
aprendiendo recién a levantar rascacielos!

(Estrada, "Chaco", *Nuestro canto*, s.f.,
en Ramírez, 1976: 52-53).

(...)

Carcajada del bronce, sobre el lomo de los ecos!

Restallar de la **metralla sobre ejércitos que huyen**,

más allá de Europa... más allá de Europa, ensangrentada!

Golpear de un látigo gigante sobre la grupa de la **bestia nazi**...

Fuera de la URSS.

Fuera de la URSS.

Fuera de la URSS,

la tierra de los trabajadores del mundo,

dice cien veces,

i mil veces,

i millones de veces

el látigo que restalla!

con el **canto de las hélices de acero**,

con el bramar de los cañones gigantes,
con el trueno de los tanques,
con el alalí de las gargantas de los **fieros hombres rusos!**
Fuera de la URSS.
Fuera de la URSS.
Fuera de la URSS.
(Estrada, "URSS", *Nuestro canto*, s.f.,
en Cáceres, 2002: 37).

Este «materialismo abstracto» como dice Paz (1978:113) por el predominio del no cuerpo, se contrapone a la creación del cuerpo propio, interpretado antes. Este último, como ya analicé, tiende un puente entre el cosmos y el microcosmos, pues actualiza los mitos del origen con su simbología, plasmada en las ritualidades y en las religiones, donde se entablaba un diálogo; por eso esta conciencia ha recuperado estas visiones del mundo y la creación de la simbología del cuerpo —en especial en *Como el incienso y Bajo la mirada de dios—*, ya que, en el arte predomina la obsesión de crear mitos, pues el

(...) símbolo es característico del universo sagrado; más bien lo presupone. La interpretación de un simbolismo no puede siquiera vislumbrarse sin su trabajo de mediación no fuese legitimado por una unión inmediata entre la aparición y el sentido de la hierofanía²⁰ en consideración. La sacralidad de la naturaleza se revela a sí misma al decirse a sí misma, de manera simbólica (Ricoeur, 2006: 76).

Por eso el poeta como parte de esa sociedad, prefiere los símbolos y refracta en la poesía, el llamado del orden entendido como equilibrio; lo busca en sí, en el arte, cuya relación amorosa —entendida como vida y muerte: complementación y «salvación, predilecta de los románticos» (Paz, 1993: 68)— es el deseo de reproducir la armonía cósmica engendradora de la vida. Bajo esta perspectiva, antiguamente, los presocráticos daban valor a los cuatro elementos

20. **Hierofanía:** el término fue acuñado por Mircea Eliade en su obra *Tratado de Historia de las Religiones* para referirse a una toma de conciencia de la existencia de lo sagrado cuando este se manifiesta a través de los objetos de nuestro cosmos habitual como algo completamente opuesto al mundo profano (Nota del autor).

de la tierra, algo más cerca del orden cósmico, donde la paridad era la perfección, al igual que lo hacen las culturas andinas, por eso, en mi lectura, esta voz coadyuva estas cosmovisiones en su creación.

Entonces, ella canta en contra de los modelos que escinden al ser humano como microcosmos en equilibrio: sigue una «línea de denuncia» en: «Navidad Campesina», «Esperanza», «Compañera», «Bandera», «Nuestra Canción», «Día de las Américas», «Propósito», «Lilio Hermann», «Vosotros que lloráis a vuestros muertos», etc.» (Ramírez, 1976a: 24). Arenga a las masas a no dejarse llevar por los no cuerpos y descubrir primero la correspondencia en sí, para luego refractarla a las sociedades; consecuentemente, en este poemario, el acto de habla preferido es el de animar, alzar la voz e incentivar la rebelión, pero no la usada por el sistema —que fractura—, sino una que transforme al ser humano como complementariedad. Es cuando se requerirá del cuerpo heroico que interpretaré posteriormente. En ese deseo de luchar contra los no cuerpos, da valores antropomorfos a los objetos y los metaforiza.

¡Hay que luchar para destruir la noche.

Nuestras manos tienen que levantar **un mundo nuevo!**

Nuestro amor, nuestros huesos, nuestra dicha sacrificada,

serán el hierro i el granito de sus bases:

¡Labrada en piedra de silencios

levanto mi promesa frente al tiempo!

(Estrada, “A Francis Laguado Jaime”, *Nuestro canto*, 1929,
en Ramírez, 1976b: 43).

El gran problema del ser humano de la modernidad es el desequilibrio y el equívoco al haber escindido los cuatro elementos vitales y las dos fuerzas de sinergia (Patricio Guerrero A, comunicación personal, 14 de septiembre de 2013), asimismo haber particionado el siempre, donde se vive la aniquilación del presente por el futuro, heredado desde el imperialismo colonial. En estas sociedades, se rompe la armonía de lo existente: irse contra el mito del origen pues al negar el equilibrio, eliminan el núcleo de todos los procesos de vida, en los cuales persiste la muerte como comple-

mentariedad; por eso el cuerpo de la madre fue el símbolo regente de la vida en esta voz poética. En esta «rencarnación» más del ser humano —por es la idea de avatar—, se dio valía a las dicotomías irreconciliables. Se creó una historia y una forma de ver, que categorizaba a las sociedades como de oriente y occidente (espacialmente) y de antiguas y modernas (temporalmente) (Paz, 1978). En apariencia, su propósito era imitar el orden natural —con su política de la razón—, pero no es así, pues valida desequilibrios y genera enfermedades. Entonces, no es de extrañar que «en las visiones de Baudelaire triunfe el mal, con su cortejo de vampiros y demonios. No es fácil saber si esas imágenes son hijas de un espíritu enfermo o las formas del remordimiento» (Paz, 1993: 68), que sumen a los poetas en la angustia y en la zozobra.

Hermanos de la Lira: que nuestro azul Corcel
siga la ruta sacra de un mágico **Dioscuro!**
(...)

Viene un hálito **frío del Norte amenazante**,
llena el alma de América una agorera pena,
se proyecta la sombra de una águila rampante
avizorando **ansiosa nuestra dulce Colmena**.

Nuestros Andes soberbios parecen más erguidos
como que si buscaran refugio en el espacio
y **del viejo Amazonas los cristales heridos**
huyen inquietamente hacia el mar de topacio.
(...)

Que floten nuestras túnicas de armoniosos rebeldes
a los vientos hostiles corno **rojas banderas**;
sean látigos coléricos nuestros nobles laureles
que hagan sangrar heridas la faz de sus quimeras!
(Estrada, “Clarinada”, 1925a: 21).

Tus hijos son como veinte corderos frente al lobo,
como veinte palomas bajo los ojos del halcón.
La otra vela de América, la del Norte,

no se tiende al mañana en son de paz.

La otra vela del Norte **es amenaza**

en nuestro cielo azul!

(Estrada, "España y Ecuador", 1929,

en Ramírez, 1976a: 116).

Este no cuerpo se autogenera aniquilando al pueblo, su cuerpo, haciéndole olvidar su origen, por falsas promesas de equilibrio: el imperialismo, el capitalismo, el comunismo, el estado, la ciencia, el futuro, la utopía (Paz, 1978). Son ese Eros al cual se intenta alcanzar o a esa Madre, a la cual se desea llegar, ese cambio de humanidad prometido por las religiones (Paz, 1978). Asimismo, la conversión es el arma de la modernidad y el progreso: ha hecho que el cuerpo se transforme en no cuerpo (Paz, 1978), porque ha invalidado el símbolo —con su excedente de sentido— por el signo, que se desplaza a las ideas (Ricoeur, 2006), luego a la ideología y la política, generadora de inequidades; por lo tanto, gracias al cristianismo católico, la naturaleza y «el cuerpo es conquistado, sometido, colonizado —como América bajo los españoles—» (Paz, 1978: 110-123; Jáuregui, 2006). Se vive la negación de la tierra, por ello, la culpa es el signo para emprender «el cambio del mundo como juicio y práctica, [es decir, como caos. Así,] el sentimiento de culpa refuerza nuestras tendencias agresivas» (Paz, 1978: 113).

Ese asesinar a la madre, al cuerpo como totalidad, crea la angustia por la orfandad, que, en sí, es la búsqueda del origen, presente en el arquetipo de la madre, analizado tan prolijamente en la poesía de Vallejo por Soní (2009: 167-187) y en el mito de la Malinche por Paz (*El laberinto de la soledad*, 2006). Por ello, en esta voz, la tierra llora y siente el dolor de ese desequilibrio; así los símbolos empleados en el primer momento, se transmutan y adquieren adjectivaciones negativas. Por ejemplo, las nubes se vuelven rojas (indirectamente aluden a sangre profanamente derramada), el Sol se vuelve asesino; entonces, se escoge como frontera temporal externa: el verano porque recuerda a la carencia de agua y lo sofocante de la temperatura que aniquila o erosiona tanto la tierra como los cuerpos. El cuerpo mismo se mata en figura de la madre, pues ya no es la creadora. Hay una ola «gris» que invade su cromática, donde un

elemento del progreso aparece: «plomo». Sin embargo, no se sume en la «lobreguez», como lo había aludido Hugo Alemán (1949), ya que, a través del yo, su simbología lucha por emerger: es la idea de cambio, del tiempo-espacio que fluye en espiral. Encontré, además, en este momento y, en especial, en este poemario palabras con carga histórica, pertenecientes a la civilización industrializada, lo que evidencia esa relación con el momento de creación poética.

En este **mío verano**
i digo **mío** —pero es de todos—
por ser el de **mi pena**
más **desgarrada** i cierta
(...).

En este **mío verano**,
no estación con el canto de los pájaros
ni **mariposas** de oro entre las rosas,
sino estación de latigueantes soles
i de **plomo fundido en las espaldas**
yo me doblego, “triste hasta la muerte”
sobre **el dolor inmenso de la tierra.**

La toco con mis manos
i **no es la maternal que nos acuna!**
Ella sufre
en su entraña golpeada.
La vieja madre me traspasa toda
en mi leve caricia.
Este nuevo verano en que vivimos
con los antiguos nombres en sus meses
desde junio a diciembre.
Los mismos nombres, pero son distintos!
Fantasmas de lejanas estaciones...
Gris el azul i cárdenas las nubes...
(...).

(Estrada, “Estroncio 90”, *Nuestro canto*, s.f.,
en Ramírez, 1976b: 57-60).

En esta no vida, el hombre aniquila al hombre, en especial, el hombre «rubio» —el águila en contra del cóndor en Darío—, que bajo sus signos, no cuerpos, defienden la escisión. Arrebatan a la Gran Madre el poder de dar vida y muerte, como se lo interpretó anteriormente. En las manos del ser humano, estas dos dimensiones rompen su orden cósmico, ya no absorben y reconstruyen, sino que aniquilan sin el porqué del siempre; no es una «fagia» creadora, propia de la tierra. Ese sometimiento de la naturaleza, por el no cuerpo de la razón, el poder, la política, el dinero, produce luchas encarnizadas —violentas— de ideologías, que fragmentan y mantienen la vacuidad de las sociedades, en contraposición con aquellas que replicaban el equilibrio cósmico (las amerindias andinas) (Patricio Guerrero A, comunicación personal, 14 de septiembre, 2013). Estas —las occidentales de la modernidad— emplean el «accidente» para infundir miedo a los homogenizados, sumen a la muerte a ser un instrumento e idealizan la violencia y la guerra, para esa conversión (Paz, 1978:111-125)

Desde un fuerte cubano,
negra torre de Crimen sobre el himno del mar,
manos de hombres lanzaron tu cuerpo hacia las olas...
Negros monstruos cebaron sus fauces en tus carnes...

Al Mar Caribe, cantante, azul i verde,
sepulcro de tantas víctimas de la Tiranía,
se unió tu sangre roja,
se unió tu sangre joven...

(Estrada, "A Francis Laguado Jaime", *Nuestro canto*,
en Ramírez, 1976: 43).

En este caos, la voz poética en su deseo por resucitar la armonía del cuerpo escindido del hombre social, y por ser la única que escucha los clamores de la naturaleza, recurre a la figura de los héroes, una labor épica, donde serían vencidos los no cuerpos. Sin embargo, este resurgir no es una defensa la Gran Madre, como lo ejemplificaré en el último acápite, sino un triunfo de esos, los «otros» (devoradores) en decremento de los «otros» sus hermanos de dolor y de tragedia.

El cuerpo heroico

La preocupación de esta voz poética por las figuras heroicas, a la cuales ha dedicada un periodo de creación y un texto, *Justicia a una labor* (inédito, pero dentro de la antología de Ramírez), nos lleva a cuestionarnos el porqué de su recurrencia. Dentro de su cosmovisión, el arengar a las masas se convierte en un acto de seducción (Austin, 1962) y aun político —este con un sentido diferente al de Paz: menos negativo—, por ser la expresión para cambiar el contexto, en un acto que el poeta adquiere al engendrar con la palabra, porque a nivel temático, la preocupación pasa del macrocosmos (el origen) al microcosmos (la continuidad, el ser humano). Así, «los artistas y poetas de la edad moderna coincidieron con los revolucionarios en la empresa de destrucción de las viejas imágenes» (Paz, 1978: 125). Por eso, la denuncia social se convierte en un tema en la época modernista y crean un tipo de literatura, donde lo intimista metafísico se mezcla con lo reaccionario. En este acto, hay intención surrealista. Como decía Paz, «el erotismo y la rebelión tienen un paralelismo en nuestro tiempo» (1978: 125).

Frente al ser humano escindido, que analicé antes, se presentan cada cierto tiempo deseos de lograr un diálogo entre el cuerpo y el no cuerpo a nivel social: estos son las revoluciones: intentos por buscar esa armonía con el cosmos y rebelarse contra esa antropofagia. Para ello, aparecen figuras que conciben ideas y reaccionan contra el predominio del falso equilibrio o la supuesta conversión (Paz, 1978), cuyo juego recurre a este uso de «mártires», pero estos son otros que defienden la partición. Los héroes en general conciben ideas e inmolan su cuerpo por una permanencia común (la patria) —sería el mismo rito de la amada ante el cuerpo del dios Eros—, en sí, recuerda a la figura de «Jesús [que] agonizará hasta el fin del mundo; mientras tanto no hay que dormir» (Pascal, fórmula del «Misterio de Jesús», en Goldmann, 1985: 86). Bajo esta intención, está “Canto a González Suárez” (1944), “Montalvo” (Soneto, 1932), “El grito” (1947), dedicado a Eloy Alfaro, donde hay un predominio de la descripción a través de prosopografías y etopeyas, y donde no se evita la rima, debido

a su potencial memorización y declamación; en sí, son retratos de los personajes, donde se combina el verso tanto corto como libre en estrofas de diferente simetría, en las cuales además se emplean las preguntas retóricas y las exclamaciones que dan un tono reflexivo a lo lírico.

EL GRITO

(Poema dramatizado en la velada que
presentó el Colegio Nacional MEJÍA, con
motivo de sus Bodas de Oro).

El tiempo es una mole con raíces de sombra,
pero también con raíces de crispada luz,
como de heléchos pétreos que hundieron en la tierra
cataclismos prehistóricos.
I sin embargo vivas, palpitantes i ardientes,
red de arterias monstruosas de un titán,
donde la sangre asciende al cielo como un oculto surtidor,
donde desciende roja al abismo i la noche,
tendiendo un puente arcano entre el Ayer i el Hoy.

Erguida antena, pirámide infinita,
yo con temblor extraño i esotérica angustia
con mi pequeña sombra trémula me acerco..
I de pie en el silencio germinado en preguntas
junto a tu sombra inmensa mi viril sombra inquieta,
para que me hagan presa tus palpos gigantescos,
para que me cñan tus millones de serpientes
i ser una contigo en la savia i la vida,
escucharte la voz, entenderte el idioma
i luego de tu verbo, crucificadas hostias
hacer, para una nueva comunión.

Sobre mi tierra viven más de tres millones de hombres
formando una colmena de múltiples rumores:
el amor, el trabajo, el canto, la protesta,
la rabia, la alegría,
el ímpetu de avance i el amasar de auroras.

Hay ciudades i campos sobre esta tierra mía,
en ellas hombres dentro las fábricas,
hombres que se doblan sobre los surcos grises,
i hombres frente a los libros i en los laboratorios.
No sólo están marcados por los días que vivieron,
millares y millones son jóvenes i fuertes!

Debieran sonreír, hablar alto, luchar.
Mas, el silencio sobre sus frentes pende
una lápida oscura que ni los sismos mueven!
I sobre la miseria i el dolor de mi tierra
hasta la esperanza parece que está muerta.,
El viejo sol Shiry es el ojo de Dios
que mira con asombro nuestra heredad...
¡No es vuestro el Amazonas!

Bolívar nos pregunta ¿Por qué olvidamos el lindero que trazó
[su espada?

**Sobre el solar mínimo, tan mínimo que apenas
alcanza a sostener nuestra bandera,
el viento entona un largo miserere...**

I he aquí que de la noche
con raíces de sombra i crispada luz,
no salió la palabra de flamígero arcángel
sino la grave voz con que hablan los abuelos,
que es lírica i que es dulce,
como la mano disipadora de la noche
al encender la clara lámpara de la leyenda...
I era como un canto que acunaba mi angustia,
como si floreciera la Selva de la Gesta
la palabra que oí...

Fue cerca al mar de Balboa,
hace más de cien años,
se abrieron dos ojos suaves
de infante privilegiado.
Cerca al mar i en Montecristi,
tronco hispano-ecuadoriano,
abrió sus ojos un niño,
se llamaba Eloy Alfaro.

Bajo el teogónico sol
de los Shiris legendarios,
entre el mar i la montaña
vivió sus primeros años.
**Cuéntase que adolescente
i sin ayuda ni amparo
a un ágil tigre abatió
su corazón i su brazo.**

Que amor endulzó su oído
con el oro de su canto,
pero él vivía de una estrella
en alma i sangre abrasado.
La pasión de libertad
era en sus venas amor
i el anhelo de justicia
le golpeaba el pecho bravo.

**Tenía al empezar la lucha,
veintidós años contados.**

I alzó la bandera roja
que nunca arriaron sus manos.
Su vida de guerrillero
está grabada en los campos
de la Sierra i de la Costa
i en el pecho ecuatoriano.

El la comenzó venciendo,
él con ánimo esforzado
fue su nombre de rebelde
en las conciencias izando.
Sembraba nuevos ideales
para un porvenir más claro.
Por su corazón magnánimo
lo adoraban sus soldados.

Los campesinos costeños
i los del agro serrano
cantando alegre seguíanle

por los campos i los llanos.
Por él la copla espontánea
les brotaba de los labios
i en el vivac se escuchaban
canciones a Eloy Alfaro.

Es que en su vida de lucha
Alfaro fue democrático.
Soñaba en la igualdad
libertadora de esclavos.
Del arco tenso de su alma
flechas de luz se elevaron
a los cielos del futuro,
clavándose entre los astros.

**Vencedor en cien combates,
como un héroe sobrehumano**

en Jaramijó tornóse
el Capitán legendario.
En el heroico Alhajuela,
entre el incendio i las balas,
él, más bravo que el océano,
ciñó sus sienes de lauros.

I este caudillo del pueblo,
como Jefe del Estado,
creó leyes amparadoras
de los hombres del trabajo.
De la Cultura i el Arte
fue el impulsador magnánimo.
Están allí los Normales
bajo el estandarte laico.

La Escuela de Bellas Artes
i el Conservatorio,
creados por él, son de los artistas
los dos encendidos faros.
El Instituto Mejía
es una antorcha brillando

sobre los nuevos senderos
del futuro ecuatoriano.

Escuelas que ennoblecieron
la carrera del soldado,
haciendo para el ejército
obra cierta de adelanto.
La mujer del Ecuador
hoy se emociona al nombrarlo
pues emancipó su espíritu
i le dio derecho humano.

El Ferrocarril del Sur
es la obra cumbre de Alfaro,
él anudó Sierra i Costa
con un efectivo lazo.
Sus paralelas de acero
van cantando, van cantando,
desde Quito a Guayaquil
el nombre de Eloy Alfaro.

**Del Libertador el sueño
en su mente estaba claro.**

Pensaba en la Gran Colombia
i en su destino sagrado,
su visión continental
fue de panamericano,
i en su palabra i acción
ese idealismo encarnaron.

Lo reconocen los pueblos
centro i sur americanos,
donde hay estatuas i bronce
que son sus mejores lauros.
Norteamérica lo admira
como apóstol democrático,
como adalid del progreso
i patriota ciudadano.

Una vez allá en el Sur,
voces de reto se alzaron.

**Alfaro con ira cívica
organizó a sus soldados.**

Su jipijapa famoso
cibió al cabello nevado,
rojo pañuelo en el cuello
i marchó al lindero patrio.

**Era el Viejo Luchador
las tropas encabezando**
i habría habido un nuevo Tarqui
para los ecuatorianos!
¡Hoy no es nuestro el Amazonas!
¡Nuestro iris está enlutado!
¿Dónde, dónde está el caudillo
a quien seguirle confiados?

**El niño de Montecristl,
el Rebelde sobrehumano,**
cambió el curso de la Historia
roturando nuevos campos.
¿Que tuvo en su vida errores?
El era un hombre preclaro
i el error fue siempre precio
que la grandeza ha pagado.

Pero el soñador de ideales,
**el valiente doctrinario
sufrió en su Patria el martirio**
i viles lo traicionaron.
Mas... ¿A qué hablar de esa página
de dolor, de sangre i llanto?
I la voz grave de Gesta
se fue apagando, apagando...

Ahora frente al silencio,
en el Hoy, que es torvo, torvo,
ante la piedra inmensa, con raíces de sombra i de crispada luz,

alzo mi voz que interroga
i mirando a un pretérito junio
donde clavó su grímpola roja el Héroe,
 en mi voz, donde vibran mil voces juveniles,
 por los nuevos caminos que abriremos nosotros.
Por el porvenir que espera nuestros pasos,
mi grito dice, solamente, PADRE!

(Estrada, "El grito", 1947,
 en Ramírez, 1976b, 107-113).

En este caso, se reconoce a la humanidad como un «hombre trágico, situado entre un mundo mudo y un Dios oculto. [Por ello, el camino electo es] esta consciencia (...), dominada simultáneamente por el temor y la esperanza, será temblor continuo y confianza perpetua» (Goldmann, 1985: 87); por ello vivirá en una tensión ininterrumpida sin conocer ni admitir un instante de reposo. En este momento, la voz poética usa una expresión donde abundan las aliteraciones, las anáforas, las enumeraciones que refractan esa tensión. Además, hay una inserción completa de lo histórico y un reconocimiento de ese americanismo, donde proliferan poemas exclusivos y alusiones a elementos geográficos reconocibles, así como se recuperan mitos incaicos, que la acercan a nuestra herencia precolombina y a un nacionalismo, mencionado cuando hablé de la recuperación del **mestizo** como identidad, por eso los imbrica —en enumeraciones— sin diferencia étnica: «los Shyris, los Quitus y los Incas».

(...)
 ¡Inmenso sol de los **abuelos de mi raza!**
 Rojo sol de los Shyris,
 antiguos señores de mi solar nativo!
 Sol creador de las espigas y de las flores!
 Sol teogónico,
 sol fecundador,
 sol Shyri,
 surge de las distancias y los abismos de milenios
 otra vez ardiente,
 eterno y majestuoso frente a esta arcilla morena que me sustenta!
 Sol Shyri,

(Estrada, "Invocación al sol Shyri", s.f.,
en Guerra Cáceres, 2002: 34).

153

MONTALVO

RETRATO

(Poema que obtuvo el Primer Premio
en Torneo Literario Femenino promovido
por el Círculo Atalaya, con motivo del
centenario de Montalvo, en Ambato).

Pudo llevar la **clámide romana**
sobre sus hombros **de patricio augusto**,
pues del noble don Juan fue sobrehumana
la majestad del continente augusto.

Su talla era imponente **i soberana**
como un tribuno antiguo **erguía el busto**,
sellando su elegancia **byroniana**
el fuego de su espíritu robusto.

Su rostro varonil, altivo i grave
tuvo de melancolía el tinte suave
que pone el sol en el paisaje andino.

I en su rebelde testa pensadora,
sobre la frente que engendró una aurora
se vio brillar el signo de su sino!

(Estrada, "Montalvo", 1932,
en Ramírez, 1976b, 116).

En sí, la proliferación de los héroes es el resultado del acto de menguar el poder de la Gran Madre. Ellos le arrebatan el poder de engendrar (Soní, 2009): lo hacen con las ideas –no cuerpos– que someten la vida de los pueblos. En estos poemas, noto la proliferación de alusiones a la naturaleza: una propia de América, del Ecuador, donde el nacionalismo construye su identidad en contraposición con los otros, los foráneos, los del norte, los no mestizos. Ya los semas de carácter simbólico dejan su fuerza de doble sentido para ser solamente signos denotativos, que cumplen una función escenográfica. Mas, el constante, siempre va a ser la representación del símbolo cuerpo, pues persiste la conexión con la poesía, por

eso, en sus últimos versos vuelve a la tensión exaltada en “Avatar”, así da la idea de un continuo «reencarnar».

Dentro de estos héroes entra la figura de la maestra que cumple una doble función: progenitora y heroína. En la primera ser releva la simbología de mujer-madre y, en la segunda, el de engendradora de no cuerpos-destructora. En cada uno de esos roles, se recurre a sentidos, en exclusivo, en este poema, la voz poética crea un sujeto de la enunciación para cantarle y así definirlo.

Al referirse a la primera forma, reaparecen los motivos eróticos pero no como predominio: están «oscura veste», que alude al color de la tierra y «fontana», donde agua se implica para relevar lo sensual; pero lo más potenciado es la segunda, la de engendradora de ideas, la de «jardinera»: término muy próximo al de «sembrador», arraigado en el imaginario ecuatoriano y religioso. Esto corroboraría la aproximación dada a la idea de los no cuerpos, pues ese sujeto del enunciado trabajará para persuadir a la juventud con esa versión de erotismo, la «rebeldía» de los héroes: ese actuar reforzador del sistema, de la Patria (arquetipo). Incluso, la voz de la enunciación cambia de rol y se acerca más a una hija-alumna, que ve con admiración a este sujeto-héroe.

EL POEMA DE LA MAESTRA

A Maris, Angélica

Maestra, para cantarte tengo en el labio aromas,
la canción es ingenua i es blanca la palabra,
i suave como el tibio pecho de las palomas,
i dúctil cual la cera que la apís rubia labra.

Tú, **cuyo nombre evoca** la inmateria celeste,
los coros que interpretan las músicas astrales.
Tú, jardinera de almas, que con tu oscura veste,
pasas por nuestra tierra, nimbada de ideales.

I los alzas temblando, frente a los corazones,
de **las niñas que abrevan en tu clara fontana.**
Maestra como Gabriela, la que dice canciones,
“listadas con su sangre” en tierra americana.

Eres cauce pequeño para el caudal del océano
de tu espíritu erguido frente a los aludes.
O pones a la sombra el brillo soberano
de tu existencia, toda florecida en virtudes.

Rebelde, te hemos visto detener la mesnada
de la reacción cobarde i del odio sectario,
con sólo el magnetismo de tu limpia mirada
i con la inmaculada prestancia de' (*sic*) tu ideario.

Adoras la belleza del poema i de la nota,
como la que palpita en los paisajes nuestros.
I con fervor te inclinas delante la que brota
polícroma i divina de los pinceles maestros.

Tu corazón escucha la voz de la campiña
en la que el monte reza i en la que el agua canta.
I te cautiva el sol como la nieve niña
aquí donde naciste i se arraigó tu planta.

Tu sed de amor humano dentro el aula fulgura,
santifica los muros i el techo que cobija
a las futuras maestras, bajo tu égida pura,
pues en tu apostolado es cada una tu hija.

Fuera **las hienas rugen i el mundo se ensombrece**

pero en el huerto amado tus manos afanosas,
bajo los soles de oro i el viento que estremece
con la mirada en alto, sigues sembrando rosas.
(Estrada, "El poema de la maestra", *Justicia a una labor*,
1944, en Ramírez, 1976b: 95-96).

Una manera de despertar a esa masa crédula es el acto ilocutivo de arengar, unas veces con la promesa del futuro otras veces con el llamado a la acción a la lucha y participación. Ahí se imbrican las formas de creencias orientales y occidentales, del tiempo y las autóctonas, del ritmo. El cuestionamiento metafísico que tanto preocupó en los primeros poemas, es suplido por la angustia de

la humanidad, pero con una recurrencia del espacio propio. En su poesía, busca este diálogo, aunque la temática de denuncia parezca más fuerte, aún se trasluce esa erótica, característica de los anteriores momentos; incluso imbrica referencias foráneas para plasmar esa universalidad y cosmopolitismo (Alsacia y Lorena), con lo cual retoma el modernismo en sus primeros momentos y se aleja un tanto de la vanguardia —con esta última aún dialoga con lo visual pues se retoma la ubicación espacial de las palabras en el poema—, sin embargo, continúa con sus simbolizaciones del cuerpo.

(...)

¡No será tarde jamás para que en vuestros corazones crezca la rabia!

¡Para que se agrande en nuestras venas el ímpetu **heroico**!

¡Para que prenda en vuestras venas el fuego que arrolla todo!

¡Hoy es la espera, Pioneros!

El silencio donde se incubaba el destino...

ALSACIA...

LORENA...

NUESTRO ORIENTE....

EL AMAZONAS NUESTRO, DESDE CUATROCIENTOS

[AÑOS...

¡No lo olvidéis Pioneros!

(Estrada, "Pioneros", 1943, *Justicia a una labor*,

s.f., en Ramírez, 1976b: 89).

Esa ilocución construye un *ethos* para la juventud de un tiempo histórico preciso, pues se reconoce al otro contra el cual se opone; así se infunde un espíritu heroico que debe inmolarsse ante la pira del Estado —es la misma situación del cuerpo ofrendado a un superior—. Asombra en este poetizar que la función de la madre esté en la maestra y no en la patria, como la mayoría de estas arengas convencen (Maingueneau, 1996). Mas está el futuro y la perennidad de la especie, que cumplen con ese marco persuasivo y de dominación del momento histórico. Así,

la función del escritor es definida como *imperio* y se usan los mismos tropos con que el *occidentalismo* y el imperialismo norteameri-

cano definía a los pueblos tropicales del sur, supuestamente exóticos e incapaces de conducirse, sometidos a “tiranías bozales y grotescas” y necesitados de un agente civilizador (Jáuregui, 2008: 353-354).

Como bien lo ha dicho este autor, hay un cambio de la figura del poeta cuando se relaciona con la política y se convierte en la voz de los luchadores de la libertad de los Otros, pero lo único que logran es hacer de la poesía panfletaria y dejar de innovar, además de manejar un doble discurso, pues aceptaban las nominaciones de los extranjeros y hacían de la figura del poeta, un purificador y un profeta.

PROFÉTICA

(A la juventud ecuatoriana, baluarte de la Patria)

Bajo el **plafond** turquí de nuestro cielo
pasa un bélico viento de tormenta,
i como el toque de un clarín inmenso,
se sienten despertar ansias guerreras.

De nuevo el aire azul hienden altivas
las legendarias águilas salvajes
que de las blancas cúspides andinas
contemplan los abismos siderales.

El viejo sol, al envolver al mundo
con sus soberbios oros refulgentes
en nuestros regios montes armoniosos finge
un extraño florecer de sangre.

Llegan los que han de guiarnos **al Futuro**
a una expandente (*sic*) siega de laureles;
sus signos aparecen; ved como arde
la milagrosa hoguera de las almas.
Oíd la tempestad como galopa
de Norte a Sur en tumultuosas marchas,
más cerca a desatarse a cada hora.

¡Hombres que conducís a nuestro pueblo,
jóvenes maestros de energías profundas,
venced a los espíritus que aún dudan
con el vigor triunfal de vuestro verbo!

El instante es solemne: la mirada
volved prócera raza al Amazonas,
que **el nuevo Caín** su traicionera aljaba
prepara ya escudándose en las sombras!

Poned heroica valla a sus antojos
con vuestros nobles pechos atrevidos.
¡De pie raza viril! Bronces sonoros,
tambores fuertes, épicos clarines,
dad la señal! Espadas de áureos filos
haced brotar cascadas de rubíes.

Saludad la **Hora roja** que se acerca,
marchad serenos a la augusta hazaña
que, al apagarse la **sagrada hoguera**
de sus ardientes i postreras **rosas**,
sobre **la tierra en sangre fecundada**,
han de brillar magníficas auroras!

(Estrada, “Profética”, en *Poemas varios*, s. f.,
en Ramírez, 1976b: 119-120).

Con esta intención épica, también están los cantos que se hace a las ciudades y a los países, donde la construcción del cuerpo y la naturaleza, imbrica lo moral y lo terrestre: “Canto a Guayaquil” y “Saludo lírico”, dedicado a México. Es claro que el cuerpo tiene su analogía con las ciudades y las casas (Ricoeur, 2006). También, al arraigarlo con nombres autóctonos (vuelve a la referencialidad del lenguaje –lo mimético–), procura un reconocimiento de la identidad del mestizaje, pues América toma lo dado –devora– por Europa y lo recrea (Jáuregui, 2008).

SALUDO LÍRICO

Homenaje a Méjico-Marzo 3 de 1944

Desde el Pichincha, vigía pétreo de Quito en nuestro Continente.
Yo te saludo, **Méjico** con temblor de emoción!
Frente a tu Popocatepetl alzo mi corazón
i es como si una hostia alzara reverente,
frente a los dioses mayas i a los dioses aztecas!

Menos no puede darte mi tierra ecuatoriana
de deuda hecha de espíritu i de fraterno amor!
porque en la hora del cáliz i del supremo dolor
tu voz vibró gigante, como homérica diana,
rompiendo el frío silencio con su ardiente protesta.

Por eso iporque en ti empieza la América **Indohispana**,
la de la roja sangre i piel como de arcilla,
de nuestra tierra, donde el milagro canta i vive en maravilla
perenne, el ojo que se enciende de pasión sobrehumana
para captar el alma de nuestra raza eterna!

Porque tus montes tienen los nombres aborígenes
en que arde la sintaxis de las lenguas sagradas,
i cuyo polvo nutre la raíz de los orígenes
de estas patrias sureñas del pífono i la quena!

Por tus chinampas móviles i **tus mitos arcanos**,
por tus bosques i lagos i tus piedras con signos,
tus nopales simbólicos i el clamor de los himnos
que dicen los millones de labios mejicanos
para expresar el hondo fervor para su tierra!

I por los hombres símbolo de la raza nuestra:
Netzahualcóyotl i Juárez, **Moctezuma i Moretes**,
Guatimozín e Hidalgo... I Nervo que en los vuelos
magníficos i alados de su místico estro (*sic*)
sembró rosas de paz i ternura serena!

I más que todo por la altiva arrogancia
de tu espíritu que enciende el fuego de la casta,
llama de nuestras venas que puede alzarse hasta
las cumbres últimas, azules de distancias,
que con el cielo riman un mágico poema!

Debiera saludarte con grito de **Huracanes**
i de las tempestades que estremecen mis montes.

I pedirle debiera a nuestros horizontes
la luz en que perfilan sus testas los volcanes
del Ande ecuatoriano en gigante cadena!

I poner en mi voz erguidos **Chimborazos**
i sereno raudal del Guayas rumoroso,
tomar del **Amazonas**, inmenso i prodigioso,
la estrofa que hoy me duele, para decirte: Pasa!
Como ante un dios o el Héroe de una epopeya inmensa!

Eso debiera hacer, al saludarte plena
de orgullo i emoción, Méjico de mi canto.
Pero emoción i orgullo se deshacen en llanto
i el laurel i la nota gigante, son apenas,
temblor de corazón, que mi palabra quiebra!

(Estrada, "Saludo lírico", *Justicia a una labor*,
1944, en Ramírez, 1976b: 97-98).

Así, el ser humano de las culturas modernas ha generado signos y la masa social, que homogenizada quiere reconstituir las dos dimensiones principales del cosmos, pero siempre dentro de un no cuerpo, pues se piensa como humanidad, que «es una abstracción, una idea» (Paz: 1978: 110); lo que acentúa más el desequilibrio, una aniquilación de todo lo relacionado con la naturaleza. Es la constante repetición del mito hebreo donde dios crea sin la madre; por eso, todo lo correspondiente a su marco semántico se cataloga como causante de la culpa y del castigo (Soní, 2009). Así, la violencia y la guerra son signos de otro signo: la política, la racionalización del cuerpo, cuya erótica es autodestructiva y antropófaga como dice Paz (2004). El símbolo que está relacionado con lo mí-

tico es olvidado (Gadamer, 1997) y suplantado por los no cuerpos, cuyos signos funcionales reiteran dicotomías (pensamiento «logocéntrico», Derrida, 1971).

En conclusión, como lo ha leído en este trabajo, he optado por una interpretación donde me he enfocado en la representación del cuerpo como un símbolo –conjetura– y he hecho su seguimiento en toda la lírica de esta voz ecuatoriana, que vivió bajo los presupuestos usados entre el modernismo y la vanguardia e hizo uso de los rasgos estéticos de ambos.

Frente a la escasa bibliografía que a ella se había dedicado y a la necesidad de realizar un estudio crítico con metodología, opté por tomar los presupuestos de Paul Ricœur, con respecto a la interpretación, donde se defiende la relación comunicativa del lector y el creador, gracias a la actualización del discurso escrito, a través de la lectura y convierte a lo dicho en acontecimiento (cosmovisión o experiencia), pues se entabla una relación de sentidos, un diálogo.

La representación del cuerpo como símbolo tanto en la literatura como en el arte pictórico, en América, ha estado presente desde la Colonia (cuerpo arbitrario) y se consolidó como propio (cuerpo liberto) a partir del modernismo. En el Ecuador, también fue una preocupación y en la voz poética interpretada, construyó grupos de sentidos dignos de ser indagados y explicados para validar la comprensión de este empleo en exclusivo; de ese modo, mostrar una relación con el lenguaje y con la *poiesis*, que ha sido mi presente interpretación.

Así, descubrí que la voz de la enunciación, presentada como garante de un discurso, partía de un sentimiento, la angustia representada en tres variantes según una relación con la autorreferencialidad de su lírica: en una primera refracción, esta se enfocaba en la vida, en el deseo de amor, para lo cual, simbolizó representaciones del cuerpo muy diferentes. Por eso, partí desde la comprensión de la imbricación cuerpo con alma, pues según esta voz ambas cumplían con un diálogo; este no concordaba con los aprendizajes del tiempo histórico, cuando se generó el texto. Entonces, su concepción la hizo ser revolucionaria y ha sido el motivo por el cual la han tachado de panteísta –por la reticencia de la naturaleza, sí acepto–,

sin embargo su relación con dios y el cristianismo no se da, aunque tome recursos más conectados con este último, como lo hacían los barrocos y a los cuales los modernistas (José Martí y Rubén Darío, primero, luego Lugones y Herrera o Rodó, en parte) lo actualizaron, pero como dialogismo; no con una intención mística.

En este primer momento del símbolo, se metaforizó el cuerpo como deseante que está bajo el título de cuerpo propio; solo luego de esta creación pasó al cuerpo del objeto erótico, donde la voz poética, construyó su paridad y dijo sin desenfado cómo sería ese Otro. Algo, que muy pocas poetisas ecuatorianas habrían usado como tema de poetizar en ese tiempo, pero aceptable en ese logro de la definición del ser americano: rechazo del cuerpo arbitrario impuesto en los años coloniales. Este momento concluye, según mi interpretación, con el cuerpo maternal y el cuerpo infantil, así asevero que la preocupación por el origen, por la vida es reconocible en este.

En un segundo estadio, la angustia se relacionó con el temor de perder al Amado; en este caso, se hizo una sacralización de lo profano, pues se convirtió a este en el centro de la adoración, lo que le hace transgredir el marco de la mística, pues el «dios» es el Amado, objeto del deseo con el cual encarnizó el erotismo. Asimismo, la angustia por la pérdida, la expresó además en referencia a otros sujetos como la madre, los hijos, los amigos; lo que generó un tipo de poesía, donde se dio más libertad al verso y al *pathos*.

En un tercer momento, como lo he validado para comprenderlo, se dio la angustia por los otros; estos eran los iguales que sufrían por ser parte de un sistema, que los convertía en fragmentos para ser utilizados por una economía, por una guerra; estos no cuerpos hacían de su cuerpo carne para ser devorada, donde la naturaleza lloraba esta situación. En este, hubo un olvido completo de lo formal canónico; fue el apogeo de la libertad del verso y se asemejó más al segundo Darío en su idea panfletaria de la poesía, ya que lo político se imbricó con esa angustia por lo social. Es decir, el cuerpo americano descubierto estaba escindido y, aunque se quiso unificarlo, no se lo logró pues persisten los sistemas vampíricos. Incluso, se recurrió a lo heroico que cambió la tierra por la patria y le dio el valor de madre, pero cayó en el servicio de los no cuerpos.

En sí, he cumplido con la interpretación del símbolo y he encontrado explicación a muchas conjeturas, así como he discutido con algunas comprensiones anteriores. Así, con esta lectura, una de muchas, debe recuperarse una voz relegada de la herencia nacional y por qué no, recordársela en el resto de Latinoamérica. La labor de los críticos actuales es esa.

Quito, agosto-septiembre de 2013.

REFERENCIAS

- (2001). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. Madrid: Espasa Calpe.
- (2010). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Disponible en: www.rae.es
- Alba, Alexandra (septiembre-diciembre 2009). “*El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetas venezolanas*”, en *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. N.º 17. Pp. 63-91.
- A'Lmea, Rosario (2007). “Lectura hermenéutica de dos autores: Luis Cernuda y César Dávila”. *Revista Universitat*. N.º 9. (Año VI). Cuenca-Ecuador: Abya-Yala.
- Alemán, Hugo (1949). *Presencia del pasado: 29 semblanzas y un paisaje*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Balseca Franco, Fernando (2009). *Llenaba todo de poesía: Medardo Ángel Silva y la modernidad*. Ecuador: Taurus.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá: Fondo de Cultura Económico.
- Becker, Udo (2008). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Swing.
- Carvajal, Morayma Ofir (1945). *Semblanzas femeninas*. Quito: Moderna.
- Cernuda, Luis (2002). “Noche de Luna”. *Las Nubes-Desolación de la Quimera*. Barcelona: Cátedra.
- Chevalier, Jean (2007). *Diccionario de símbolos*. España: Herder.
- Dávila Andrade, César (1984). “Poemas menores” y “En un lugar no identificado”. *Obras Completas: Poesía*, Cuenca: Universidad Católica del Ecuador y Banco Central del Ecuador.
- De la Cruz, San Juan (1958). *Vida y obras*. Madrid: Católica.
- Domínguez Caparós, José (1999). *Diccionario de métrica española*. Madrid. Alianza Editorial.
- Estrada y Ayala, Aurora (1925). *Como el Incienso*. Guayaquil: Imprenta Municipal.
- (1943). *Tiniebla*. Quito: s.e.
- (1947). *El Grito*. Quito: Publicación del Colegio Manuela Cañizares.
- (s.f.). *Justicia a una Labor*. Quito: Publicación del Colegio Manuela Cañizares.

- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI.
- Gadamer, H. (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.
- Gallegos Lara, Joaquín (1989). *Fisonomía de 6 poetas Ecuatorianas del Momento* En Humberto Robles. *La Noción de Vanguardia en el Ecuador*. Guayaquil: Editorial Casa de la Cultura Núcleo del Guayas.
- Goldmann, L. (1985). “La visión trágica: el hombre”. *El hombre y el absoluto*. Barcelona, España: Península.
- (Bombal, 1984a: 11-12)
- Guerra Cáceres, Alejandro (2002). *Aurora Estrada y Ayala*. Quito: Casa de la Cultura Benjamín Carrión.
- Guerrero Arias, Patricio (septiembre, 2013). Entrevista sobre las culturas andinas.
- Jauregui, Carlos (2008). *Canibalia*. España: Vervuert.
- Levi-Strauss, Cl. (1987). *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI.
- Mandoki, Katya (2006). *Estética y comunicación*. Bogotá: Norma.
- Mayo, Hugo (1976). *Poemas*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas.
- Paz Octavio (1978). *Convergencia y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz / Planeta.
- (1979). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2004). *La llama doble*. México: Seix Barral.
- Pesántez Rodas, Rodrigo (1960). *Presencia de la mujer ecuatoriana en la poesía*. Ecuador: Universidad de Guayaquil.
- (1969). *Siete poetas del Ecuador*. Cuenca: Ed. Atlántica.
- (1995). *Modernismo y Postmodernismo en la Poesía ecuatoriana*, Azogues: Casa del Cultura Ecuatoriana, núcleo del Cañar.
- Ramírez Estrada, Isabel (1976). *Aurora Estrada y Ayala: estudio biográfico-literario y antología*, Vol. 2. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Guayas.
- Reyes, Graciela (1994). *Pragmática lingüística*. Barcelona: Montecosinos.
- Ricœur, Paul (1977). *La metáfora viva*. Argentina: La aurora y megápolis.
- (2006). *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XX y Universidad Iberoamericana.

- Rodríguez Castelo, Hernán (2004). *Antología Esencial Ecuatoriana Siglo XX*. Quito: Eskéletra.
- Rodríguez Monegal (1977). En *historia universal de la Literatura*. S.c. Orbis.
- Rodríguez Santamaría, Juan José (2012). *Imágenes del cuerpo en la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Ecuador: Tesis PUCE.
- Van Dijk, T. (2007). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- Viñas Piquer, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona, España: Ariel.
- Walsh, Catherine (2012). *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad*. Ecuador: Abya- Yala.
- Yurkievich, Saul (1997). *Suma crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2002). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Edhasa.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- Discovery Communication. *Sacrificios humanos*. Tim Evans, director. Vincent lopez, productor. Flight 33 Production, LLC. MMIX. Consultado el 05 de septiembre de 2013. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=hhkLpDwFly0>
- Aurora Estrada y Ayala, una poeta en la vanguardia. Revista electrónica del diario Hoy. Consultado el 11 de octubre de 2012. Recuperado de: <http://www.hoy.com.ec/dominus/0071/libros.htm>
- Alba, Alexandra (septiembre-diciembre 2009). "El cuerpo propio. Materialidad múltiple en tres poetisas venezolanas". *Voz y Escritura*. Revista de Estudios Literarios. N.º 17. Venezuela: 63-91. Consultado el 12 de septiembre de 2013. Recuperado de: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/30725/1/articulo5.pdf>
- Juarroz, Roberto (1994) *Poesía vertical*. Consultado el 22 de febrero de 2013. Recuperado de: http://www.paginadepoesia.com.ar/escritos_pdf/juarroz_poesiavertical.pdf

- Maingueneau, Dominique en Alvarado, Ramón (1996). *El ethos y la voz de lo escrito*. Revista *Versión* 6. México: 79-92. Consultado en línea: 27 de octubre de 2013. Recuperado de: [http://bidi.xoc.uam.mx/resumen_articulo.php?id=2004&archivo=7-135-2004rqb.pdf&titulo_articulo=El%20ethos%20y%20la%20voz%20de%20lo%20escrito%20\(traducci%20F3n%20de%20Ram%20F3n%20Alvarado\)](http://bidi.xoc.uam.mx/resumen_articulo.php?id=2004&archivo=7-135-2004rqb.pdf&titulo_articulo=El%20ethos%20y%20la%20voz%20de%20lo%20escrito%20(traducci%20F3n%20de%20Ram%20F3n%20Alvarado))
- De Man, Paul (1989). «Lírica y modernidad». *Visión y ceguera*. Universidad de Puerto Rico. Consultado en marzo de 2013. Recuperado de http://books.google.com.ec/books?id=UkXZlur-fXsAC&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Paz Octavio (1990). «La modernidad y romanticismo». *Rupturas y convergencias* en La otra voz. En *Obras completas*. La casa de la presencia. Recuperado de <http://es.scribd.com/doc/32097561/28/I-RUPTURA-Y-CONVERGENCIA>
- Porchia, Antonio (1952). *Voces*. Texto en audio. Consultado en línea, marzo 2013. Recuperado de: <http://www.antonioporchia.com.ar/nueva/voces.php>
- Rodríguez, Mario (abril, 1984). *Lenguaje del cuerpo en la poesía de Gabriel Mistral*. Revista Chilena de Literatura. N.º 23. Universidad de Chile: Chile. Consultado el 20 de agosto de 2013. Recuperado de: www.gabrielamistral.uchile.cl/estudios/mrodriguez.html
- Soní Soto, Araceli (may./ago. 2009). “La figura de la madre en la poética vallejana en *Trilce*”. *Argumentos* (V.22). (N.º 60). ISSN 0187-5795. Consultado el 22 de septiembre de 2013. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v22n60/v22n60a9.pdf>

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
-------------------	----

PRIMERA PARTE

La voz de Aurora Estrada y Ayala	
en la crítica literaria ecuatoriana	17
La crítica como preocupación estética.....	17
Críticas históricas.....	19
Críticas biográficas.....	23
Críticas impresionistas	26
Crítica con intención de periodicidad.....	31
Crítica formalista.....	33

SEGUNDA PARTE

Lectura interpretativa del cuerpo como símbolo	37
Representación del símbolo cuerpo	
en América Latina y en el Ecuador.....	45
El cuerpo como representación y símbolo	
en la voz de Aurora Estrada y Ayala	50
El cuerpo y la angustia.....	51
Imbricación alma-cuerpo.....	57
El eros: camino de vitalidad y muerte	70
Cuerpo propio	78
Cuerpo del objeto erótico	93
Cuerpo del Amado	103
El cuerpo maternal	113
El cuerpo infantil.....	129
Cuerpo fragmentado: el del ser humano social	134
El cuerpo heroico.....	145

REFERENCIAS	165
-------------------	-----

Este libro se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2015, bajo el sistema de evaluación de pares académicos (uno interno y otro externo a la PUCE) y mediante la modalidad de «doble ciego», que garantiza la confidencialidad de autores y de árbitros.

Aurora Estrada y Ayala (1903-1967), escritora modernista y de vanguardia, cuya expresión se potenció en la lírica, principalmente en los textos *Cómo el incienso*, *Bajo la mirada de dios*, *Tinieblas*, *Hora cero*, *Fatum*, *Justicia a una labor*, *Nuestro canto*.

En esta interpretación, la investigadora Rosario A'Lmea lee la voz poética de la autora ecuatoriana como un espacio de creación, donde se hace uso del símbolo para consolidar su escritura.

Así, la representación del cuerpo es la *poiesis* para este garante enunciativo, para ello, parte de un sentimiento de angustia: por la vida y el deseo de amor, entonces, aparecen reflexiones sobre la interrelación cuerpo con alma; un deseo que le da el poder de hablar con su propia semiosis sobre el cuerpo propio y el de los otros: aquel del objeto erótico, del Amado, de la madre, del infantil, entre algunos citados.

Le invitamos a seguir esta lectura –una de tantas posibles– realizada al material poético para sentir cómo a través de la metáfora y el símbolo, los afectos son avivados para adquirir sentido y dialogar con nosotros como lectores, con presupuestos de Paul Ricœur y Octavio Paz e, incluso, con aprendizajes ancestrales andinos.



Publicaciones Centro de
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

