



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Facultad de Humanidades y Artes
Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

La ruptura de la botella: metapoética sobre la (re)creación del lenguaje en *Jonás, líneas en una botella o al fin del mundo* (1980) de Edilberto Cardona Bulnes



Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

MIGUEL ÁNGEL ACOSTA FLORES

CONCEPCIÓN-CHILE

2020

Profesora guía:

Dra. Clara Parra Triana

Dpto. de Español, Facultad de Humanidades y Artes

Universidad de Concepción

Índice

Introducción	4
Propuesta de trabajo	9
Marco teórico	12

Capítulo I

1.1 Las transformaciones directas en <i>Jonás</i>...: el poemario como hipertexto. Oposición entre realidad e ideal. La ruptura del Nínive/ventre del pez como destrucción de lo real.....	20
1.2 Intertextualidad bíblica en <i>Jonás</i>: despersonalización y enmascaramiento del “yo” poético en profeta. Uso de citas y plagios bíblicos como método para explicar la disonancia moderna	37
1.2.1 Relación entre seres humanos y ninivitas: la intertextualidad bíblica como descripción de la condición humana en la realidad moderna.....	39
1.2.2 El amor absoluto en la unión de heterogéneos: relación entre la luz, el ideal y la transformación. Los intertextos bíblicos en función de la ruptura de la realidad....	47

1.2.3 Disonancia entre inspiración y creación: la despersonalización del “yo” poético y su reconstrucción en profeta de la palabra poética	53
---	-----------

Capítulo II

Función de las alusiones grecolatinas: transformación e intercambio de sentidos a través de la palabra poética; concepción de la música como aspiración ideal de la palabra	68
--	-----------

Capítulo III

El poema como agente liberador de los sentidos habituales en las palabras: reflexiones sobre poética en <i>Jonás</i>... según las formas de construcción de la lírica moderna....	96
Conclusiones.....	122
Referencias bibliográficas.....	126

Introducción

De los autores hondureños del siglo pasado, Edilberto Cardona Bulnes (1935-1991) resulta, sin duda, uno de los más enigmáticos, herméticos y difíciles de leer. Con solo tres libros publicados -*Interiores* (1973) y *Jonás, líneas en una botella o al fin del mundo* (1980), además de algunos ensayos y poemas sueltos en la revista universitaria *18-Conejo* (1990) y un ensayo sobre el símbolo del prócer indígena Lempira *¿Quién miente sobre Lempira?* (1999)– se erigió como leyenda dentro del reducido ámbito literario del país, pues su imagen se definió por la dificultad interpretativa de sus textos y el recelo de sus contemporáneos frente a los reconocimientos que recibiera en el extranjero. Sin embargo, el enigma que rodeó al autor y a sus textos no solo radica en su ininteligibilidad, sino en la falta de lecturas especializadas que aporten interpretaciones suficientes y no solo especulaciones apologéticas o despreciativas.

En particular, la falta de comprensión que ha suscitado *Jonás, líneas en una botella o al fin del mundo* puede resumirse desde dos problemáticas: la poca receptividad del texto gracias a las complicaciones de su difusión y la insuficiencia de estudios que interpreten o analicen sus sentidos. Ambas problemáticas coinciden con la tendencia política y amorosa de la poesía hondureña que, en cierta medida, dificulta la comprensión de textos poéticos con características distintas a las tradicionales -entre ellas, algunos poemas de José Antonio Domínguez (1869-1903) y Antonio José Rivas (1925-1995)- y que, por otra parte, condiciona el panorama crítico a la interpretación de estos textos. En consecuencia, la escisión que provocó la escritura de autores como Cardona Bulnes con respecto a la tradición poética hondureña marginó sus textos a la incompreensión y al posterior aislamiento generacional del autor. Sumado a esto, la desaparición de los ejemplares

publicados por EDUCA¹ del aeropuerto de Tegucigalpa², Honduras³; el acceso limitado al poemario condicionó la posibilidad de lecturas interpretativas que generaran un discurso académico alrededor del texto.

Como consecuencia de lo anterior, las interpretaciones realizadas sobre el autor y sobre el texto soslayaban la complejidad y riqueza del poemario, pues: 1) al asumir al autor lejos de su generación poética se le aisló del discurso literario de la época y se le posicionó como un *outsider*⁴, y 2) en tanto sus constantes alusiones bíblicas fueron leídas como reelaboraciones de la poesía mística renacentista -a pesar de que en el texto no existe ningún arrobamiento ni éxtasis que acerque al hablante poético⁵ con la divinidad católica- se le encasilló dentro de una tendencia literaria inadecuada, que más bien reduce el poemario dentro de parámetros arcaístas o, al menos, extemporáneos. Cabe resaltar que, para revertir estas percepciones sobre *Jonás...* se necesita de interpretaciones más rigurosas sobre el sentido y la función que adquieren esas alusiones en el texto.

A pesar de este panorama, existen algunos estudios académicos sobre la obra de Cardona Bulnes, específicamente sobre *Jonás...* que se han hecho cargo de las problemáticas poéticas de manera más eficiente, tal es el caso del quinto capítulo de *Bulnes, el memorioso* de Leonel Alvarado, algunas reseñas periodísticas aisladas y diversos

¹ La Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) es un órgano de la Confederación Universitaria Centroamericana (CSUCA) cuya sede actual se encuentra en Guatemala.

² La edición que se analizará -y la única que existe hasta hoy- consta de 5000 ejemplares en rústico y 100 numerados.

³ Esta exposición puede verse con mayor claridad en el segundo capítulo de la tesis de grado *Bulnes, el memorioso* de Leonel Alvarado.

⁴ Según Alvarado, “la crítica lo calificó de un ‘caso aislado’ en la literatura hondureña” (p. 11).

⁵ Al respecto, Helen Umaña (2006) afirma: “(...) juzgamos que tal designación no es pertinente. En todos los casos, las anotaciones bíblicas son de tipo expositivo o conminativo y carecen del sentido de unidad amorosa con la divinidad” (p. 468).

proyectos aún en realización.⁶ Estos esfuerzos demuestran que el interés por el estudio de la obra de Cardona Bulnes es reciente, ya que se le está intentando validar dentro del discurso poético hondureño, siendo así que Leonel Alvarado le inscribe dentro de un grupo de poetas hondureños *extra regula*, más cercanos a la búsqueda de una expresión ontológica propia⁷, donde predomina la perspectiva subjetiva ante la realidad y, al mismo tiempo, posiciona al autor dentro de la poesía pura y el discurso neobarroco.

Sin embargo, las problemáticas hasta hoy abordadas no dan cuenta de lecturas interpretativas capaces de revelar el sentido (o alguno de ellos) de *Jonás....* : hasta ahora, la crítica se ha preocupado más por hacerle un lugar dentro del discurso poético, tanto hondureño como “universal”, y explicar la obra de Cardona Bulnes en relación con la vida del autor⁸, su amplio conocimiento de referencias bíblicas, artísticas, científicas y míticas, y cómo estos elementos se conjugan en la obra para dar cuenta de su hermetismo y del aislamiento del poeta. A pesar de que en esta crítica se resalte la problemática del lenguaje en el texto y en la obra de Cardona Bulnes, predomina el parangón tanto con los autores que también experimentan con nuevas formas poéticas en Honduras como con una tradición poética más amplia -la poesía pura- y una reflexión sobre la filosofía del lenguaje. Sin embargo, aunque estos aspectos sean válidos para extender la discusión sobre este autor, no interpretan la especificidad del poema, lo cual, si se sigue los planteamientos de

⁶ Estos proyectos pertenecen a Linda Ordóñez que actualmente trabaja su tesis doctoral sobre *Jonás*, y a dos estudiantes de Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH) sobre las figuras literarias en el texto de Cardona Bulnes.

⁷ Alvarado inscribe a Cardona Bulnes dentro de una tradición poética particular en Honduras, afirma que en ella “la esencia del poema total se encuentra en el hombre y el lenguaje, siendo este último el vehículo para la expresión del mundo interior del primero” (p. 42).

⁸ Cardona Bulnes vivió la mayor parte de su vida en Comayagua, Honduras. Esta decisión de vivir en los márgenes de las ciudades con mayor incidencia cultural, Tegucigalpa y parte de la Costa Norte de Honduras, influyó para hacer mayor el desconocimiento de su obra.

Umberto Eco (1979, 1992) sobre la pragmática del texto, estaría limitándose a un “uso” del texto que, para su interpretación, recurre a elementos externos que lo validen⁹.

A manera de descripción general del texto y su problemática, *Jonás...* presenta una disyunción paratextual que dificulta la elección de una lectura posible desde donde el lector pueda hacer inferencias; de esta manera, independientemente el título que el lector escoja, el poemario constantemente evadirá la posibilidad de un sentido fijo. Junto con esta dificultad paratextual, aparecen otros signos que hacen más complejo el enigma interpretativo, entre ellos, dos imágenes que sugieren, a primera vista, un infinito y una especie de matraz aforado, pero que podrían representar una botella de Klein y una cinta de Moebius: representaciones de lo constantemente novedoso e irrepetible. A su vez, el texto presenta una foto del autor y en la subsiguiente página una breve semblanza donde este se identifica con distintos seudónimos que -por lo que se puede deducir de *Interiores* donde el autor se presenta como Zósimo Zara- bien podrían funcionar como heterónimos de Cardona Bulnes.

El resto del libro consta de 44 fragmentos poéticos que, conjuntamente, hacen 3862 versos. Cada uno de estos fragmentos tiene una particularidad: la mayoría de ellos están titulados con números arábigos y números romanos (v.g. 26-III), según el orden en que son presentados a excepción de “19-25-11” y “29-11”. Aparentemente, no existe una relación entre cada uno de estos apartados, pero siguiendo la sucesión con que aparecen los números romanos (III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X), considero que podría existir una conexión entre esta sucesión y el sentido de cada apartado.

⁹ Se entiende por uso de un texto (Eco, 1992) aquella interpretación que no se hace en base a la *intento operis*, sino con base a elementos externos que expliquen la obra, v.g.: usar el texto para explicar la vida del autor.

A nivel morfosintáctico, algunos poemas presentan severas rupturas del orden lógico oracional y en algunos casos –el más representativo podría ser 26-III- la ausencia de conjugaciones verbales produce la sensación de que el “yo” poético catalogara, a través de la *acumulatio*, objetos y características. Por su parte, la inclusión de versículos bíblicos enteros se presenta como una ruptura de la sintaxis habitual, pues irrumpe el discurso del “yo” poético y la reiterada descomposición de palabras, que afecta principalmente a la afijación y sufijación, altera el sentido habitual de los términos y genera mayor ambigüedad que la usual en el discurso poético, a tal punto que la palabra, aparte de asumir múltiples sentidos, adquiere distintas formas gracias a su descomposición:

La palabra es posición del hombre,
pre-posición del Ángel,
pro-posición de Dios,
inter-posición del sueño,
com-posición de todo (cursiva mía) (p. 120).

Por otra parte, a nivel léxico semántico la gran cantidad de alusiones a la ciencia, la cultura grecolatina y hebrea, el arte moderno, la filosofía del lenguaje, la centralidad que asume la constante transformación de la palabra, el diálogo del “yo” poético con la muerte y la suma inestabilidad del lenguaje poético, permiten generar diversas hipótesis interpretativas sobre el texto:

- 1) Las referencias culturales, científico-filosóficas y artísticas que *Jonás* incorpora funcionan como coordenadas que permiten un asidero de sentido.
- 2) El diálogo con la muerte implica el abandono de un mundo anterior, el acercamiento a la nada y el tránsito hacia un espacio nuevo y desconocido.

3) El texto presupone un lector capaz de comprender e integrar cada uno de los intertextos culturales, así como de actualizar y percibir las transformaciones que estos adquieren en el poemario.

A su vez, se presenta la incógnita respecto del lugar de enunciación del “yo” poético. En el texto, la referencialidad al espacio y al tiempo es constante, pero caótica e inconexa. Tampoco existe una enunciación directa y concreta del espacio donde el “yo” poético se ubica, lo que permite suponer la posibilidad de que el lugar de enunciación es un espacio primigenio fundado en la relación entre la palabra y la muerte. Como último punto, surge la problemática de ubicar a Cardona Bulnes en una tendencia poética. Aunque se han generado distintas posturas, desde aquellas que leen al poeta como místico, hasta la de Leonel Alvarado que lo inscribe dentro de las tendencias de la poesía pura y el neobarroco, parece más pertinente considerar a *Jonás...* como un texto de lírica moderna por sus características estructurales, sus marcas paratextuales clásicas y modernas, y la forma en que las palabras rechazan los sentidos habituales y pretenden demostrar una autonomía del poeta frente al mundo que lo rodea y los códigos que lo rigen.

Propuesta de trabajo

En general, la problemática hasta ahora descrita demuestra la complejidad de *Jonás...* y, a su vez, permite vislumbrar una amplia gama de posibles estudios sobre el poemario y sobre la obra de Cardona Bulnes en general. Es por eso por lo que, con base en las distintas hipótesis que surgen del texto, esta investigación se centrará únicamente en interpretar el poemario a partir de las funciones de los distintos intertextos utilizados en *Jonás...* Como se ha señalado, debido a la abundancia de alusiones, la cooperación y

actualización lectora se dificulta, pues se requiere de amplias competencias para interpretar los intertextos que, una vez adquiridas, posibilitan la comprensión del poemario.

De esta manera, se propone como hipótesis que la “transtextualidad” (Genette, 1989) en *Jonás...* (intertexto, metatexto e hipertexto) permite interpretar los sentidos herméticos y la estructuración caótica del texto y que, a través de su función en el poemario, se manifiesta una oposición entre el lenguaje convencional y el lenguaje poético que permite asumir este último como un espacio de libertad creadora y transformadora absoluta; esto permite asumir que en *Jonás...* se expresa una serie de planteamientos metapoéticos equiparables a las reflexiones que hicieran los líricos modernos (Friedrich, 1959) sobre la creación mediante la palabra. Por otra parte, a partir de esta hipótesis se pretende conocer el sentido y la función de los elementos transtextuales en *Jonás...* y establecer un *topic* (Eco, 1979) de lectura sobre la reflexión metapoética presente en el texto, que regula la inmensidad de sentidos enciclopédicos del poemario y que relaciona a Cardona Bulnes con los líricos modernos.

Este objetivo se alcanzará en la medida que cada tradición cultural se estudie bajo una serie de perspectivas específicas, entre ellas:

- 1) las transformaciones y la función de la hipertextualidad e intertextualidad bíblica como metáforas que muestran las limitaciones del lenguaje convencional y exaltan la plenitud y libertad del lenguaje poético.
- 2) las alusiones grecolatinas como metáforas de la palabra poética que se presenta desde un espacio primigenio, original y de constante transformación.
- 3) las alusiones a la modernidad como una reflexión íntima del “yo” poético sobre la palabra poética, sus mecanismos de creación y su impacto en el lenguaje/realidad habitual.

Con base en estos objetivos específicos, el presente trabajo se dividirá en tres capítulos donde se procurará demostrar cada argumento. De esta manera, en el capítulo uno se presentará el hipertexto de *Jonás...* como una figuración de dos espacios: uno cerrado representado a través del confinamiento del “yo” poético en el vientre del pez y Nínive, y otro ilimitado que manifiesta la añoranza por alcanzar un espacio ideal; por su parte, también se mostrará que, aunque ambas posturas estén contrapuestas, representan una dualidad que está en constante tensión, y que el espacio ideal depende del espacio limitado para poder renovarlo; por último, se estudiará cómo las alusiones bíblicas, en general, se refieren a dos condiciones humanas relacionadas ambas con el espacio cerrado o el ilimitado; estas condiciones manifestarán la consciencia que el ser humano tenga sobre su capacidad de autodeterminarse y definirse, o la inconsciencia desde la que sería determinado y definido por fuerzas externas.

En el segundo capítulo se estudiará las particularidades del lenguaje poético a través de las alusiones grecolatinas; en específico, se ahondará sobre las transformaciones que sufre el lenguaje convencional, la consideración de lo poético como un lenguaje primigenio que se asocia directamente con la música y el silencio; y la constante renovación de sentidos de las palabras al contacto con el lenguaje poético.

En el último capítulo se vincula a Cardona Bulnes y *Jonás...* con algunas características de la lírica moderna; en específico, se aborda la oposición entre el lenguaje convencional relacionado con la comunicación cotidiana y el lenguaje poético que se presenta como una revitalización de la perspectiva íntima del poeta que transforma y redefine la realidad. De esta manera, se pretende demostrar que la construcción del lenguaje poético comienza con la introspección del poeta que se aleja del lenguaje convencional y que busca un lenguaje inédito desde donde reconstruirse, lejos de las predeterminaciones

sociales, científicas y culturales. Gracias a esta introspección y al acercamiento a lo poético, *Jonás...* reivindica la *autopoeisis* del ser humano y su potencial capacidad creativa.

Marco teórico

En cuanto a la serie de conceptos con los que se interpretará el poemario de Cardona Bulnes, resulta de gran utilidad la perspectiva de Gerard Genette (1979) sobre “transtextualidad” pues, a partir de esta, se hace posible conocer un sentido posible de los elementos intertextuales y, también, explorar el sentido que adquieren en el contexto del poemario. En específico, según la forma en que estos elementos aparezcan enunciados, se estudiarán bajo el concepto de “hipertextualidad” (si es que *Jonás...* coincide y transforma el libro bíblico), “intertextualidad” (cuando aparezcan alusiones, citas o plagios y se requiera comprender su función en *Jonás...*), y “metatextualidad” (cuando el “yo” poético reflexione sobre la poesía o las formas de creación poética).

A grandes rasgos, la transtextualidad implica la relación de presencia de un texto en otro que, según su incidencia, puede definirse como intertextualidad, architextualidad, metatextualidad e hiperterxtualidad¹⁰.

Específicamente, se entiende por intertextualidad la presencia directa o indirecta de un texto en otro que puede realizarse a través de la cita, el plagio y la alusión. Por presencia se entiende que un fragmento o un elemento textual A aparece enunciado en un texto B de distintas maneras. De este modo, se habla de “cita” cuando el fragmento de un texto se presenta de forma explícita y literal, usualmente entre comillas y con referencial al autor;

¹⁰ Para el presente estudio se dejará de lado el concepto de *architextualidad* pues, por su estructura y contenido, es evidente que *Jonás...* se inscribe dentro del género lírico.

en cambio, en el “plagio”, el texto fuente aparece de forma literal, pero se elide cualquier referencia al texto o al autor, con lo que Genette sugiere que esta es una forma no canónica de citación, es decir, no respeta reglas académicas ni formales. Por último, con la “alusión” no se remite a fragmento alguno ni se extrae directamente, sino que simplemente se menciona un elemento específico y aislado, sea el nombre de algún personaje, un lugar, el nombre de un libro, lo que lleva a la consideración de que esta manifestación intertextual es indirecta y requiere de una mayor colaboración lectora.

Por su parte, la “hipertextualidad” se presenta como la transformación de un texto A (el hipotexto) en un texto B (hipertexto) que, si bien puede guardar relación entre la forma o el contenido, la importancia recae en los cambios del hipertexto respecto a su texto fuente. En algunos casos, cuando el hipertexto asume personajes, intenciones y tramas del texto base, se sostiene que la transformación es directa y que el tono del hipertexto es paródico; en cambio, cuando en el hipertexto se encuentra una forma estructural similar al texto A, se habla de una transformación indirecta, como señala Genette con respecto a la relación hipertextual entre *La Eneida* de Virgilio y *La Odisea*, donde la transformación sería imitativa.

Por último, Genette presenta la “metatextualidad” como el comentario que se hace de otro texto sin citarlo “e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (p. 13). Generalmente, el comentario adquiere la forma de un discurso especializado, como es el caso de la crítica literaria, que, a manera de interpretación o explicación, realiza un discurso sobre otras manifestaciones textuales. Sin embargo, esta modalidad de transtextualidad no es privativa de la crítica literaria, sino que se presenta cuando un texto habla y reflexiona sobre sí mismo.

Cabe aclarar que los conceptos de intertextualidad e hipertextualidad se tomarán en cuenta para analizar el poemario y así comprender las transformaciones que otros textos sufren en *Jonás...*, también se debe mencionar que, junto a ellos, se procurará establecer una línea de lectura que, a su vez, reduce todos aquellos sentidos potenciales de poemario; para ello, se recurrirá a la teoría interpretativa de Umberto Eco (1979) y, en específico, a los conceptos de “topic y enciclopedia”.

En primer lugar, el concepto de *topic* (Eco, 1979) se basa en la teoría de la semiosis ilimitada de Charles Peirce (1910), según la cual un término puede tener un entramado infinito -o indeterminado- de interpretantes¹¹. De esta manera, con la finalidad de tener una respuesta interpretativa que reduzca la multiplicidad de implicaciones de cada término, la cooperación del lector se vuelve fundamental pues este selecciona una serie de sentidos apropiados para cierta relación contextual¹², de esta manera, el lector decide “(...) dónde extender y dónde bloquear el proceso de interpretabilidad ilimitada” (Eco, 1979, p. 25). Como el texto responde a una estrategia específica, no se pueden presentar todas las posibilidades que los términos desencadenan, sino que se elige una posibilidad a partir de una hipótesis interpretativa que el lector genera con preguntas que hace al texto. En

¹¹ Según la teoría pierceana, un signo puede ser equivalente y definible mediante otro signo, y así sucesivamente hasta el infinito. “El objeto de la representación sólo puede ser una representación cuyo interpretante es la primera representación. Pero una serie ilimitada de representaciones, cada una de las cuales representa a la precedente, puede concebirse de modo tal que tenga como límite un objeto absoluto. **El significado de una representación sólo puede ser una representación.** En realidad, es la misma representación despojada de su revestimiento no pertinente. Pero este revestimiento nunca puede quitarse totalmente: sólo se lo puede reemplazar por uno más transparente. De este modo se produce una regresión infinita. Por último, el interpretante no es más que otra representación a la que se le entrega la antorcha de la verdad: como representación tiene, a su vez, su propio interpretante. Surge, así, otra serie infinita” (resaltado mío) (Peirce citado por Eco, p. 57).

¹² Aunque en este marco teórico no se incluye el concepto de *selección contextual* es de suma importancia a la hora de hablar de interpretación. Umberto Eco (1979) diferencia la selección contextual de la selección circunstancial. Define la primera como: “(...) la posibilidad abstracta registrada por el código, de que determinado término aparezca en conexión con otros términos pertenecientes al mismo sistema semiótico” (p. 28).

palabras de Eco, este proceso de selección corresponde al *topic* que lo define como: “(...) un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector (...)” (p. 126). Es metatextual porque depende de una reconstrucción que el lector realiza a partir de las relaciones que el texto establece entre el contexto donde se enuncia y los conocimientos enciclopédicos que el lector muestra; es abductivo pues el mismo texto presenta ciertas regularidades que, bien observadas por el lector, le llevan a generar sus hipótesis interpretativas.

Cabe aclarar que el *topic* se puede rescatar de varias marcas presentes dentro de un texto. Estas pueden ser explícitas, como cuando aparecen en el título o en ciertas expresiones que manifiestan la intención del texto. En otras ocasiones, el *topic* se encuentra en las palabras clave que consisten en la repetición de términos. Al final, el *topic* contendría las preguntas que el lector se hace sobre el propósito y el contenido del texto. Como resumen de todo el planteamiento que Eco hace sobre el *topic*, se presenta esta definición:

El *topic* es una hipótesis que depende de la iniciativa del lector, quien la formula de un modo un poco rudimentario, en forma de pregunta (...), que se traduce como propuesta de un título tentativo (...). Por consiguiente, es un instrumento metatextual que el texto puede presuponer, o bien contener de modo explícito en forma de marcadores de *topic*, títulos, subtítulos, expresiones guía (p. 131).

En cuanto al concepto de “enciclopedia” este se corresponde con la semiosis ilimitada y, en un plano de las selecciones contextuales, con el concepto de *topic*. Aquí se entiende por enciclopedia todos los rasgos semémicos que pueda tener una palabra. Con esto me refiero a los contenidos culturales, connotativos y denotativos que un término adquiere a lo largo del tiempo y que se encuentran siempre presentes en el mismo, pero que el lector decide obviarlos o actualizarlos según el contexto de enunciación.

Umberto Eco (1975) opone este concepto al Modelo KF que está relacionado con definiciones o concepciones de diccionario por el carácter ideal en que se presentan las realizaciones de los términos. Para sustentar la modificación del Modelo KF hacia una postura más enciclopédica, Eco se basa en una afirmación de Wilson de 1967, quien proponía considerar la diversidad de hechos culturales que inciden sobre la configuración de un término. Aunque la inclusión en los términos de todos los hechos culturales y la experiencia de los hablantes resulta demasiado basta, Eco formula que, antes de esa inclusión, se hace necesario que la sociedad codifique e institucionalice todas las opciones que un término pueda adquirir desde el exterior. En consecuencia, cada término puede contener un texto virtual donde se vuelve necesaria la inclusión de las selecciones contextuales y la introducción del *topic* como regulador de la semiosis ilimitada.

Por último, a partir del *topic* de lectura se demostrará la cercanía que *Jonás...* tiene con la lírica moderna tanto por predominancia de la reflexión poética como por el rechazo hacia una tradición que la determine. En este sentido, las características que Hugo Friedrich (1959) estudia sobre la construcción poética de los líricos modernos devienen herramientas fundamentales para reconocer en el poemario por sus diversos elementos metatextuales que, junto con los intertextos e hipertextos, manifiestan la oposición entre lenguaje convencional y lenguaje poético que se correspondería con el rechazo de la realidad y la tendencia hacia una fantasía dictadora mediante la que se inaugura un nuevo lenguaje que tendría por finalidad

(...) un supremo intento de salvar, gracias a la expresión anormal y a la dictadura de la imaginación, la libertad espiritual, en medio de una situación histórica en la que los descubrimientos científicos y el poderoso aparato de la civilización, de la técnica y de la economía, organizan y colectivizan la libertad, o sea, destruyen lo que tiene de esencial (p. 139).

Entre las características de la estructura de la lírica moderna que Friedrich identifica, cabe destacar la posición de rechazo y admiración que los poetas expresan hacia ciertas tendencias de la modernidad, las profundas reflexiones sobre la creación poética, el trabajo obsesivo y deconstructivo sobre la palabra, la creación de un “nuevo lenguaje” válido solo dentro de los esquemas del poeta, el aislamiento de toda determinación social, la búsqueda de un espacio indeterminado libre para la creación de contenidos novedosos, el rechazo de la realidad y la predominancia de la imaginación (Friedrich, 1959). En este sentido, los poetas utilizarían elementos modernos con sentidos nuevos para renunciar a las categorías de belleza y estilo de poéticas anteriores; a su vez, el trabajo sobre la palabra manifestaba el rechazo al concepto de inspiración y, así, el poeta se posicionaba como creador absoluto; a partir de esta ruptura con lo predeterminado, se buscaba una creación libre que revitalizara, en una especie de trabajo ontológico, tanto la realidad mecanizada de occidente así como la consciencia de los sujetos sobre su potencia creadora.

Junto a esta línea estructural estudiada por Friedrich, las reflexiones de Gottfried Benn (1977, 1999) sobre el papel del poeta y su reacción ante la realidad resultan iluminadoras para comprender la postura de los líricos modernos frente a la verdades científicas y sociales de la modernidad; en específico, mediante la conferencia de “El Yo lírico”, Benn establece un posicionamiento contrario a la verdades científicas y sociales de occidente, a las que considera plenas de corrupción y superficialidad, y que, por otra parte, adormecen la espiritualidad humana. Ante este panorama, Benn propone una reconstrucción de la realidad que destruya los esquemas establecidos para crear lo novedoso; sin embargo, como se puede apreciar en la siguiente cita, esta reconstrucción no podría lograrse sin la plena consciencia de las limitaciones que la realidad impone al poeta

(...) me han fecundado, me han enseñado a ver con absoluta claridad (...) este “centro” nos pone en peligro (...). Nosotros, los últimos residuos de un hombre que todavía cree en lo absoluto y vive en él. Estos analíticos de la gente media quieren quitárnoslo (...). El lírico (...) debe estar en contacto inmediato con todo, debe saber hacerse una idea del punto en que está hoy el mundo (...). Nada puede ser casual en una poesía (...) de todo viene la poesía (pp. 28, 38).

Por otra parte, para ahondar en este nuevo lenguaje que se crea fuera de los límites de lo habitual, se dialogará con George Steiner (2003) y, en específico, con su texto *El silencio y el poeta*, donde el autor alemán aborda los distintos tipos de límites que los líricos modernos buscaban en función de crear una poesía original, pues

El poeta es hacedor de nuevos dioses y perpetuador de hombres (...) porque el poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido (...) y como nuestras lenguas tienen un tiempo futuro (...) los hombres en quienes el lenguaje es una vicisitud de vitalidad extrema, son capaces de ver más allá, de hacer de la palabra algo que se prolonga allende la muerte (p. 55).

Entre estos límites desde donde se pretende fundar lo novedoso, los que más interesan en esta discusión son aquellos que acercan al poeta al silencio, a la luz y a la música por estar directamente relacionados en *Jonás...* con la obliteración del lenguaje convencional, la constante mención a espacios luminosos y la identificación del “yo” poético con Orfeo.

Por último, y para cerrar el posicionamiento de *Jonás...* como texto perteneciente a la lírica moderna, se vinculará el poemario de Cardona Bulnes a la poética latinoamericana con similares características, a partir de las reflexiones sobre creación poética de Octavio Paz (1998, 2008); gracias a esta reflexión se estudiará la palabra poética del texto como una capacidad inherente al ser humano que, según sus características particulares (lenguaje, ritmo e imagen), configuran un tiempo primordial y original donde la palabra (y el ser humano) se renuevan constantemente:

[E]n la creación poética (...) palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una trasmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de comunicación, se convierten en 'otra cosa'. Ese cambio (...) no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser 'otra cosa' quiere decir ser la 'misma cosa', aquello que real y positivamente son (p. 48).

De esta manera, la capacidad de convertirse siempre en algo alterno, demostrará que la palabra poética en *Jonás...* rechaza la fijeza y la determinación, y que, al momento de que el lenguaje convencional se encuentra con lo poético, regresa a un estado immaculado desde donde se comienza a decir algo totalmente nuevo.



Capítulo I

1.1 Las transformaciones directas en *Jonás*...: el poemario como hipertexto. Oposición entre realidad e ideal. La ruptura del Nínive/vientre del pez como destrucción de lo real

En *Jonás*... son diversas las ocasiones en que el texto bíblico aparece dentro del poemario, una de ellas, la más evidente, se encuentra en el título; otra aparece en forma de semblanza donde el autor, mediante una aposición, se autocalifica como *Jonás*, relación que, por lo demás, permite interpretar que, entre el autor del texto y la función de Jonás como profeta, se establece una estrecha relación de identificación¹³. Sumado a esto, gran parte del texto bíblico es localizable en el poemario, tanto en la forma de escritura como en los acontecimientos que le suceden al profeta desde que abandona el puerto de Jope hasta que Yahvé seca un ricino que proveía sombra a Jonás, por lo cual, y siguiendo a Genette, se puede afirmar que entre el texto de Cardona Bulnes y el Jonás bíblico existe una relación de *hipertextualidad* en la medida que se replican diversos acontecimientos pero estos toman un sentido distinto en el poemario¹⁴, en la medida en que estos ya no se refieren a la gracia y

¹³ La semblanza a la que se alude aparece como una inscripción paratextual que el autor utiliza a manera de presentación. En esta, de manera ilocutiva, muestra las distintas voces que asume como poeta, su lugar de procedencia y su origen. En la semblanza, el autor manifiesta: “EDILBERTO CARDONA BULNES (1935) -Zósimo-Zara, Yo, Barbarobruno, Jonás (1976). Comayagua, Honduras, A. C.-, nacido de Rosaura, simple en la realidad, que es el espejo de la nada, viva sobre el genio de mis ruinas, de las ruinas del tiempo, de la bondad y la verdad de la belleza; y de Rafael, en tierra extraña, vivo en la tierra mítica, la tierra santa de la Muerte, él, hasta sí, en los santos misterios de la Muerte; resido -resisto- hasta mi última muerte, hasta mi ex-terminio, aquí, donde la palabra desencarnándose sagrada, re-asumiéndose santa se vuelve insignificable a dárseme sacra, sacrosanta, a darme por el ser, que es su espejo, a lo de El Verbo se restituye” (s.p). Como se puede notar, el poeta se identifica con el profeta bíblico.

¹⁴ Para este estudio, me baso en el análisis mitocrítico que José Figueroa (2018) hace del *Jonás*. En este, el autor reconstruye el poemario a partir de los acontecimientos bíblicos relativos al profeta desde su escape a Tarsis hasta la muerte del ricino. Por mi parte, aparte de la reconstrucción del texto bíblico en *Jonás*, me enfocaré en las transformaciones y los sentidos que estas aportan al poemario.

Cabe resaltar que el trabajo de Figueroa aún no ha sido publicado, solo presentado en un evento de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras.

bienaventuranza divina, sino a una profunda tensión entre la realidad de la que el “yo” poético pretende escapar y la añoranza por un ideal que le resulta inalcanzable. A continuación, se comprobará cómo se manifiesta esta tensión en el poemario y cómo la relación *hipertextual* permite interpretar el texto como un deseo de destruir la realidad y alcanzar un lugar *otro* que revela en *Jonás...* una vinculación profunda con la lírica moderna (Friedrich, 1959).

En cuanto al *hipotexto* del poemario, Jonás es el libro trigésimo noveno que según la Biblia de Jerusalén¹⁵ consta de cuatro capítulos breves. Este libro cuenta la historia de la desobediencia del profeta y el arrepentimiento de Nínive (Nelson, 1998, p. 171): en pocas palabras, el objetivo del relato recae en mostrar la misericordia divina. Yahvé hace un llamado a Jonás y le ordena que predique la destrucción de esta capital del imperio asirio bajo el mandato de Senaquerib alrededor del año 700 a. n. e¹⁶. Sin embargo, Jonás rechaza el mandato divino e intenta escapar. Se embarca desde el puerto de Jope hacia Tarsis donde una borrasca -castigo divino- azota la embarcación hasta hacerla zozobrar ante el pavor de los marineros que desconocían que Jonás era la causa de su infortunio. El profeta admite la culpa y recomienda a los marineros que lo arrojen al mar y se salven de la ira de Dios (Jonás 1, Biblia de Jerusalén). Un pez -dispuesto por Dios¹⁷- se traga al profeta en

¹⁵ Aunque se usará como base esta edición de la Biblia (por la ortodoxia del texto), este no será restrictivo. Más adelante, cuando se compare las citas que el autor usa en el texto con la Biblia, se priorizará otras ediciones para comprender mejor los cambios que en *Jonás...* adquieren los textos bíblicos.

¹⁶ Según el tiempo en que Jonás, el profeta, vivió, su predicación en Nínive no pudo haberse realizado, pues, para cuando Jonás predicó, otra era la capital de Asiria. A este respecto, Asimov (1998) menciona: “(...) el auténtico Jonás estaba en activo el 780 a.C. (sic.), y en esa época Asiria se encontraba en una etapa de decadencia y no constituía amenaza para nadie (...) en el tiempo de Jonás, la capital de Asiria era Calaj, tal como había sido durante cinco siglos, desde el reinado de Salmanasar I, en el 1270 a.C. (sic.)” (p. 592).

¹⁷ Es arraigada la creencia de que a Jonás se lo tragó una ballena. Sin embargo, el texto bíblico no hace una mención específica del monstruo marino que se tragó al profeta y se limita a decir “pez muy grande” (Jonás 2:1, Biblia de Jerusalén). Se considera a este animal marino como un cetáceo por la mención que

represalia a su desobediencia. Este ora por perdón y, después de tres días (con sus noches) es arrojado a las orillas de Nínive (Jonás 2, Biblia de Jerusalén). Jonás predica alrededor de la enorme ciudad y, ante el terror que sus palabras provocan, todo Nínive se arrepiente de sus felonías y Yahvé pospone el anatema (Jonás 3, Biblia de Jerusalén). Airado por la nueva postura divina, Jonás reclama y cuestiona la decisión de Dios. Este siembra un ricino que da sombra al profeta -quien espera la destrucción de Nínive-, pero lo seca ante la frustración de Jonás que aprende la lección del libro:

10 Y Yahvé dijo: ‘Tu tienes lástima de un ricino por el que nada te fatigaste, que tú no hiciste crecer, que en el término de una noche fue y en el término de una noche feneció.

11 ¿Y no voy a tener lástima yo de Nínive, la gran ciudad, en la que hay más de ciento veinte mil personas que no distinguen su derecha de su izquierda, y una gran cantidad de animales? (Jonás 4, Biblia de Jerusalén)¹⁸.

En base a este resumen, se pueden reconocer cinco acontecimientos del texto bíblico en *Jonás...*, específicamente, estos se encuentran distribuidos en diferentes apartados del poemario que pueden dividirse bajo la siguiente categorización: 1) el deseo de escape lejos de algún destino manifiesto (9-VI, 22-V), 2) el descenso y estadía en el pez (15-V, 2-III), 3) el resurgimiento del profeta (2-III, 15-V), 4) la llegada y predicación en Nínive (15-V, 23-VI, 4-VI), y 5) la frustración del profeta por el arrepentimiento de Dios y la destrucción del ricino (23-VI). Como *hipertexto*, el poemario manifiesta una intención distinta del texto bíblico, pues, si bien este se refiere al arrepentimiento por la desobediencia y a la misericordia divina, *Jonás...* utiliza los acontecimientos bíblicos para manifestar la

aparece en Mateo 12:40 “(...) como estuvo Jonás en el vientre del cetáceo tres días y tres noches (...)” (Biblia de Jerusalén).

¹⁸ Este comportamiento divino es ambiguo. Por ejemplo, es famoso el caso de Sodoma y Gomorra cuando la furia divina no contempla animales ni niños (Génesis 19, Biblia de Jerusalén). Sin embargo, en el libro de Jonás, la postura de Yahvé es mucho más piadosa. Sobre este respecto, Asimov (1998) menciona que la doctrina de Jonás creía en un dios cuya gracia se repartía para todo el mundo, no sólo para los israelitas (p. 596).

polaridad y tensión del “yo” poético ante una realidad que desprecia y rechaza, y sus intentos por alcanzar un ideal añorado. Como se verá en el análisis que sigue, los cinco acontecimientos describen la realidad de la que el poeta pretende escapar y señalan su anhelo por un sitio “otro” que se establece entre aquello que está fuera de los límites y se encuentra en una altura inalcanzable, simbolizada por la luz.

En primer lugar, la realidad que el “yo” poético desprecia se relaciona con dos espacios que, en el poemario, resultan análogos: Nínive y el vientre del pez; en este sentido, el poema dispone contenidos similares donde ambos sitios están descritos bajo términos que expresan desconsuelo, horror y desesperanza. Esta asociación no es casual si se piensa en el sentido que estos sitios adquieren para el profeta bíblico, pues ambos representan lugares de expiación donde Jonás sufre castigo, desolación y decepción, y de los cuales pretende escapar como se manifiesta en el texto bíblico cuando el profeta huye del mandato divino (Jonás, 1: 3, Biblia Nácar-Colunga), ora por salir del pez (Jonás, 2, Biblia Nácar Colunga) o se aísla de Nínive ante la frustración por el perdón divino (Jonás, 4, Biblia Nácar-Colunga); si bien es cierto, se puede establecer una relación de comparación entre el desprecio que Jonás y el “yo” poético sienten por estos sitios, la diferencia entre ellos radica en que la figura del dios carece de centralidad y el “yo” poético no discrimina entre el vientre del pez o Nínive, sino que los asume como sitios indistintos donde se muestra limitado, oprimido y encerrado.

Esta particularidad que diferencia el texto bíblico de *Jonás* radica en la ausencia del escape del profeta hacia Tarsis, pues, en todo momento, el “yo” poético se posiciona dentro del vientre del pez/Nínive, como se comprueba en el poema 2-III cuando se menciona: “Aquí se está en un saco (...) en el mar, y dentro de la ballena” (p. 35) o, en el fragmento

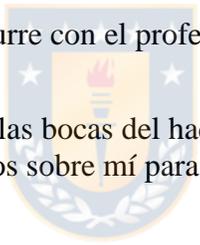
de 9-IV, donde el espacio se define mediante la condena a la ciclicidad que mencioné en párrafos anteriores. Ambos fragmentos describen el sitio donde se encuentra el poeta y lo muestran como un espacio cerrado pues, para describirlo, se mencionan tres términos contenedores en 2-III (saco, mar, ballena) y se relaciona la estadía del “yo” poético con actitudes autofágicas (9-IV) que muestran una conducta repetitiva, a través de un proceso cíclico y cerrado en sí mismo como se muestra en el siguiente fragmento: “Aquí hay que comerse las propias manos/ ya descarnadas por los perros; /aquí hay que beberse la propia sangre amarga/ donde se bañan ladrones y asesinos” (p. 61). La construcción anafórica y el paralelismo vuelven aun más patente la repetición, junto con los verbos reflexivos (“comerse” y “beberse”) que, aparte de mostrar lo redundante de la acción, forman la figura del uruboro que refuerza la idea de ciclicidad; por otra parte, ambos verbos remiten a la eucaristía cristiana (Marcos 14: 22-24, Biblia de Jerusalén) que refuerza en el poemario la sensación de ciclicidad propia de los ritos.

Esta misma condición de encierro se encuentra en la alusión que el “yo” poético hace de Nínive donde, en diversas ocasiones, describe la capital Asiria y a sus habitantes desde la iteratividad y el espacio cerrado como aparece en 23-VI cuando menciona la vacuidad y superficialidad del espacio:

Oh, ninivitas, ninivitas (...)
De caja, de cajas salís para viajar
en cajas, trabajar, entrar a éstas
estar en caja siempre (...)
Eres vacío, Nínive,
Enorme vacuidad, vacía caja oscura
que no ha sido destruida,
vacío cajón denso pleno de vanas cajas,
vanas, cajas, cajas, que no fuiste destruido (p. 133)

Un poco más específico que el fragmento de 9-IV, el anterior describe la situación de los ninivitas bajo parámetros de trivialidad donde la actividad pareciera tener dinámica, pero el espacio en que se circunscribe no se modifica; más bien, la oscuridad y vacuidad de este espacio homogeneiza cualquier actividad a tal punto de que la realidad anula las diferencias.

La coincidencia entre la ciclicidad y el encierro con que se describe el espacio de Nínive y del vientre del pez, permite vincularlos de tal manera que si se tratara de un mismo sitio, ahora bien, la coincidencia que mejor permite establecer esta relación se extrae directamente del poema 15-V donde el “yo” poético describe el momento en que, como Jonás, es engullido por el pez y es arrojado “a las orillas de la ciudad del cetáceo” (p. 112) solo para entrar nuevamente como ocurre con el profeta que llega a Nínive



Ayer, 7 había bajado a las bocas del hades,
La región cuyos cerrojos sobre mí para siempre;
a lo profundo,
al seno de los mares;
envolviéronme las corrientes:
las aguas me estrecharon hasta el alma,
el abismo me envolvió,
las algas se enredaron a mi cabeza
(Jonás)
Hoy,
se des-hace la noche en la memoria.
No hubo puerta
si no fue para ir a lo mismo (...)
Aquí, hoy, a las orillas de la ciudad
del cetáceo, a las murallas
de las afueras de esta ciudad enorme,
de tres o más días de andadura,
-esta ciudad termina donde empieza-
estamos fuera del Animal.
Aquí: un sitio. Hoy: un día (p. 112).

El fragmento anterior admite varios análisis: en primer lugar, existe una fuerte relación hipertextual, pues las palabras del “yo” poético son réplicas exactas de los versículos 4, 6 y 7 del segundo capítulo del texto profético en el que se describe el descenso hacia el vientre del pez. Aunque la disposición no sea similar, hay ciertas marcas que permiten establecer con mayor fidelidad la relación hipertextual: el número siete y el nombre del profeta entre paréntesis representan indicaciones precisas que aluden al texto bíblico; a pesar de ello, la diferencia con el texto bíblico resalta tanto en la disposición de los versículos como en la marca temporal que el “yo” poético agrega y que hace suponer que el encierro en el vientre del pez ha culminado o al menos eso puede interpretarse de los versos 34 y 35 donde el poeta afirma: “Hoy, /se des-hace la noche en la memoria” (p. 112).

A propósito de la “noche”, y como segundo análisis, se puede afirmar que esta representa una de las características con las que el “yo” poético describiera la realidad del vientre del pez/ Nínive, por lo cual el verso anterior implica una especie de liberación del espacio opresor; sin embargo, el verso se vuelve ambiguo en la medida que el verbo “deshacer” adquiere una doble lectura: aunque pareciera que la oscuridad del espacio se disipa, la (de)construcción del verbo indica que este esclarecimiento es momentáneo: el “yo” poético vuelve a la oscuridad. Así como el profeta Jonás resurge del vientre del pez y entra a Nínive a cumplir su penitencia, el poeta de *Jonás...* adquiere un instante de liberación solo para volver al espacio que abandonara; afirma que “no hubo puerta/ si no para ir a lo mismo” (p. 112); más relevante aun: gracias al verso “a las orillas de la ciudad del cetáceo”, se comprueba que Nínive y el vientre del pez representan un mismo espacio, pues el “yo” poético fusiona el destino de Jonás con su lugar de castigo al combinar la descripción bíblica de Nínive y trasponerla como caracterización de la ballena.

Aparte de la constatación de la unidad entre el espacio “Nínive/vientre del pez”, el poema 15-V permite dilucidar la existencia de un espacio *otro* que, aunque efímero, posee características contrarias a la realidad que habita el “yo” poético; la primera de ellas está relacionada con la luz y la segunda sugiere un espacio más abierto caracterizado por lo que está afuera de los límites. Para analizar este espacio *otro* se debe tener en cuenta la relación hipertextual entre el libro bíblico y el poemario, pues a partir de la intención de escape o añoranza de refugio de Jonás, presente en la huida a Tarsis o en el episodio del ricino, se puede analizar la predominancia de un espacio diferente asociado a lo abierto y a lo luminoso.

En principio, en *Jonás...* este espacio se representa como algo añorado contrapuesto a lo limitado y a lo oscuro; en relación con el texto bíblico, este espacio se condensa en las alusiones a Tarsis, las orillas de Nínive y el ricino, espacios que en Jonás representan momentos de alivio o evasión para el profeta, pues Tarsis, aunque inalcanzada, se posiciona como lugar de ideal de escape; la orilla de Nínive sugiere el escape del vientre del pez y el ricino provee descanso y sombra en el momento de mayor desesperanza. Aunque a estos episodios corresponden espacios distintos en el texto bíblico, el poemario los condensa en uno solo caracterizado por lo exterior y lo lumínico, pero también por lo intangible, como se muestra en los siguientes fragmentos de 9-IV y 22-V:

(...) estar aquí. -Costa de La Luz,
Costa de la Luz, Tarsia (sic.) Tarsis,
¿dónde, dónde, pero dónde estás? -
Esto de estar aquí, así, no tiene nombre (p. 61).
(...)
Yo no he querido esto. Quería otra costa,
Otra orilla de luz (p. 120).

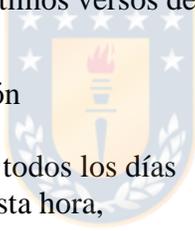
A simple vista, el fragmento anterior manifiesta la existencia de dos espacios: uno impuesto y el otro añorado; estructuralmente la contraposición entre ambos espacios se presenta como una irrupción que, visualmente, bien puede interpretarse como una ruptura que, momentánea, surge del espacio opresor para retornar a este. Como ya se manifestó, el espacio opresor se identifica con el vientre del pez y Nínive; para el caso del espacio otro, la alusión apunta a Tarsis en tanto que, en el imaginario hebreo y en la antigüedad, este sitio se define como un puerto donde abundaban los minerales y piedras preciosas, y que según Wilton Nelson (1998):

(...) es una ciudad que resulta imposible de identificar a ciencia cierta, y que vino a ser símbolo de tierra distante e *ideal*. En Jonás 1.3 se nos dice que el profeta se embarcó hacia Tarsis con el propósito de “huir de la presencia de Jehová”. Puesto que embarcó en Jope, es de suponerse que Tarsis era un puerto que se encontraba en el Mediterráneo, a gran distancia de Palestina (cursiva mía) (p. 1595).

La argumentación de Nelson sugiere que Tarsis también era asociado a valores ideales que no solo se encuentran en Jonás sino en distintos pasajes bíblicos donde se asociaba a una refinería de abundantes piedras preciosas (I Reyes 10:22; I Reyes 22:49, Biblia de Jerusalén) con las que, incluso, se ornó el reino de Salomón de “oro, plata, marfil, monos y pavos reales” (I Reyes 10:22; I Reyes 22:49, Biblia de Jerusalén). El lujo, la idea de plenitud y poderío, junto con las connotaciones de comodidad de Tarsis, sugieren que esta ciudad era un referente del modelo a alcanzar; en el caso de Jonás, Tarsis responde a la intención del profeta de buscar refugio al margen de la imposición divina.

En consonancia con el hipotexto, este carácter de refugio ideal se mantiene en *Jonás...*, aunque la idealización en este caso corresponda más a un sitio predominantemente imaginario e intangible -como cabe pensar de la construcción “Costa de luz”- que de un

sitio geográficamente ubicable. Ahora bien, este sitio no representa un lugar tangible para el “yo” poético sino que se manifiesta a través de la añoranza (9-VI: vv. 24-27) y la contraposición respecto a la realidad (22-V: vv. 4-5). Al no tener más contenidos nominales que “costa” y “luz”, solo resta analizarlo como un sitio abstracto contrario a la realidad descrita hasta ahora por el “yo” poético, pues la costa sugiere la posibilidad de transitar de un espacio a otro -abandonar el espacio cerrado-, y la luz provee la capacidad de distinguir *más allá* de las formas homogeneizadas que, en su cotidianeidad, se oscurecen y trivializan. A partir de lo anterior, se puede afirmar que “costa” y “luz” adquieren sentidos similares si se los piensa como elementos que permiten acceder hacia nuevas posibilidades; este argumento se sustenta a través de la vinculación que se hace de la luz con la fundación de una nueva realidad, expuesta en los últimos versos del poema 4-IV:



Hay un día sin invención
Sin velo.
Ese día despunta como todos los días
pero lleva la hora, la justa hora,
la hora justa.
De luz. Luz. La luz.
Ah luz de fundición,
De des-integración,
de soldadura.
Resistir esa luz, ninivitas
es tener ojo, claro, libre, limpio.
Quien no resista podrá saber
de muertos y de vivos, pero no sabría
si está con uno o entre unos,
si está en estos
o habrá estado ante estos (p. 132).

Como puede observarse, el concepto “luz”, en tanto aposición de Tarsis, no solo adquiere el sentido de disipar la oscuridad con que se caracteriza al vientre/Nínive, sino que sus connotaciones se relacionan con lo novedoso que rompe con la ciclicidad que se

describiera en 23-VI. Es interesante que este espacio inédito se encuentre latente en la misma realidad que el “yo” poético desprecia; su función radica en revelar lo novedoso u otra perspectiva preexistente en la realidad trivial; su forma es el movimiento perpetuo, como si se tratara de un caos primordial y constante, caracterizado por la unión y desintegración simultáneas; de esta manera, la revelación resulta inalcanzable en tanto la luz impide acceder al momento inédito, pues este se describe en constante destrucción y formación. Si este atributo de la luz se conjuga con Tarsis, se puede afirmar que el puerto existe únicamente como posibilidad imaginativa, pues aunque se admite como algo preexistente y pulsional en la realidad, se torna inalcanzable por la misma tensión y oposición que los términos “costa de luz” generan, y que, en tanto términos tangibles e intangibles, representan su negación. A pesar de ello, el “yo” poético admite la posibilidad de alcanzar este sitio en la medida que provee indicaciones de “alguien” capaz “resistir” la luz; ahora bien, ese alguien también es ideal en la medida que se concibe desde la luz misma pues, según los atributos con que se describe: “ojo”, “claro”, “libre”, “limpio”, estos existen en tanto no son obstáculo para la luz, sino que esta los atraviesa¹⁹.

Según lo anterior, se puede constatar que la luz asume dos funciones dentro del texto, 1) como pulsión preexistente en la realidad permite romper la realidad misma y 2) como sitio ideal se revela como algo inalcanzable. Los fragmentos hipertextuales que coinciden con estas funciones se refieren al momento en que el profeta emerge desde la ballena y se posiciona a las afueras de Nínive, y al momento en que Yahvé destruye el

¹⁹ En la segunda parte de este capítulo se abordará la posibilidad de que este “alguien” capaz de alcanzar el espacio de lo novedoso se conjugue en la figura del profeta/poeta. Son diversos los momentos en que, en el poemario, el “yo” poético se asocia con distintas figuras proféticas, en base a esto, uno de los análisis de este capítulo argumentará sobre la capacidad del profeta para resistir y soportar la destrucción/construcción con que se caracteriza el espacio ideal.

ricino, con la diferencia de que, en el texto bíblico, estos se muestran como momentos propicios para la redención y en *Jonás...* ambos momentos se caracterizan por el acercamiento a la luz y, a la vez, la imposibilidad de alcanzarla, como se muestra en la serie de poemas que va desde 2-III, 8-IV y 15-V donde, a través de la luz, el “yo” poético logra abandonar el encierro, vislumbrar aquello que está fuera de los límites para luego ser rechazado y devuelto a la realidad

(...) Todo está en descocer el gallo -el saco-,
deshacerse del saco -el gallo-,
del gato y el mono. Y entrar de lleno
hasta el píloro, quizás al cardias,
más no, arriba no. Prohibido. Sagrado.
La salida es por el culo (p. 35).

En el fragmento anterior, se enuncia desde el vientre del pez donde el profeta Jonás recibe el castigo por su desobediencia y desde donde vuelve a la vida, mediante la oración, para predicar en Nínive; en *Jonás...*, en cambio, el proceso de “volver a la vida” se produce con mayor violencia, pues se utilizan palabras como descocer y deshacer; a su vez la idea de “renacer” está presente en la palabra saco, que puede funcionar como sinónimo de vientre en algunos mamíferos, y gallo que según Chevalier (1986, pp. 520-522) representa un símbolo solar de renacimiento. La violencia de la ruptura con la realidad se replica en 8-IV donde, a través de la luz, se rompe con espacios que oprimen al “yo” poético:

¿Qué fuera esto, di, constreñido
en puño oscuro, de no saltar
por oculta fuerza
de entre estas falanges apretándose,
cerrándonos?
¿qué de la maldición que se hizo caer
de nosotros a la tierra
si en ser de polvo y ante el volver al polvo
enciendíamos esto a fucilazos? (...) (p. 59).

El espacio que se describe en el fragmento anterior coincide con el vientre de la ballena en tanto se muestra como un sitio cerrado (casi asfixiante) y oscuro; otro criterio que permite vincular este fragmento con la realidad de *Jonás*... radica en el sentido repetitivo y desgastante de la sentencia “en ser de polvo y ante el volver al polvo” que alude a Génesis 3:19 y que se asocia con la condena a muerte con que Yahvé sentenció a Adán al expulsarlo del Edén. Así como ocurre con el vientre del pez, la ruptura de este sitio se produce mediante un acto violento que conlleva el tránsito hacia un ideal distinto a la realidad; en este caso, el quiebre se produce a través de la luz implícita en la palabra *fucilazo* reforzado en la homofonía que relaciona la fuerza del relámpago con el acto del fusilamiento; según lo anterior, la nueva realidad a la que el “yo” poético pretende acceder se vincula con la luz enceguedora y con otro tipo de vida contraria a la cíclica, que se manifiesta como instantánea e irrepetible.

A través de esta ruptura, el “yo” poético logra escapar del encierro con que había descrito su realidad, a pesar de eso, nunca accede al nuevo sitio que a través de la luz anuncia, sino que, solo se mantiene en los límites; esta situación puede corroborarse en los últimos versos de 2-III pues, para salir del pez, el “yo” poético toma una dirección opuesta a la del profeta Jonás, cuando anuncia: “la salida es por el culo” (p. 35) y así muestra la negación del espacio sagrado/ideal que solo se percibe como un espacio sin límites

Aquí, hoy, a las orillas de la ciudad
del cetáceo,
a las murallas
en las afueras de esta ciudad enorme,
de tres o más días de andadura,
-esta ciudad termina donde empieza-
estamos fuera del Animal.
Aquí: un sitio. Hoy: un día (p 112).

Si la marca con que se identificó la realidad radicaba en el espacio limitado, cerrado y trivial, la característica bajo la cual se asume el espacio ideal se condice con lo que está fuera del límite, con lo desconocido que en el fragmento anterior se asocia a lo indeterminado, pues el “aquí” y el “hoy” donde el “yo” poético se posiciona puede representar cualquier sitio y cualquier día: algo nunca visto. Aunque en el fragmento se muestre la existencia de este espacio otro, la falta de descripción de éste permite suponer que el contacto entre éste y el “yo” poético nunca se establece; es más, la correlación entre el texto bíblico y el poemario sugiere que el “yo” poético, como Jonás, entra en Nínive, lugar que se corresponde con la realidad que el poeta abandonara en los fragmentos anteriores, aunque allí, este espacio ahora pareciera describirse desde afuera.

Este argumento se refuerza con el análisis del último elemento hipertextual que se replica en el poemario: la aparición y negación del ricino que, en la Biblia, representa la lección sobre misericordia divina, pero en *Jonás...* representa un lamento por la negación del territorio ideal:

Ay.
Seco mi ricino,
seco tú, ricino. ¿qué me queda?
¿Qué me quedo, herido de sol,
en el solano, solo, viendo esta caja?
No has sido mío nunca,
No fuiste mío nunca,
Pero, eras, eres todo lo mío,
muerta rama mía,
cortada raíz mía,
marchita luz yacente,
sana sombra caída,
podrida rosa
pura (pp. 133-134).

Aunque la pérdida del ricino se replica en ambos textos, en *Jonás*... el valor que asume se relaciona con el objeto ideal que se añora pero que, a la vez, se niega; la luz se percibe como una escisión dolorosa que es ajena al “yo” poético pero que le revela lo vano de la realidad que habita; aunque el poeta considera este ideal como inalcanzable, no deja de percibirlo como algo profundamente propio que subyace como potencia de vida en el entorno mortecino con que califica los sustantivos “rama”, “raíz”, “luz” y “rosa”.

Del análisis anterior surge la evidencia de que en *Jonás*... existe una oposición entre la realidad que el “yo” poético rechaza y el ideal que pretende y no logra alcanzar; esta oposición representa una tensión disonante, pues el ideal solo es concebible en tanto existe la realidad que se rechaza y destruye en virtud de una trascendencia vacua²⁰. Cabe notar que los elementos anteriores no son particulares del discurso de Cardona Bulnes, sino que tienen fuerte resonancia con algunas características de la lírica moderna, particularmente con la desobjetivación y misteriosidad, el juego con el lenguaje y la necesidad de alcanzar un ideal vacuo a través de la fantasía absoluta.

A su vez, el uso y rescate de elementos bíblicos desarticulados de su contexto de enunciación y resignificados en *Jonás*..., se corresponde con características netamente modernas, en tanto predomina una “tensión disonante” en la que “ciertos rasgos de origen arcaico, místico y ocultista se dan en contraste con un agudo intelectualismo (...)” (Friedrich, 1986, p. 22). Particularmente en *Jonás*..., el contraste se manifiesta en la

²⁰ Hugo Friedrich (1986) define “tensión disonante” como dos elementos irreconciliables que se pretende armonizar en un mismo espacio. Según este autor, la oscuridad del lenguaje produce una especie de rechazo y fascinación en el lector, a tal punto que la magia del lenguaje (esto es, el trabajo técnico y sugestivo de la palabra) lo subyuga, aunque no logre comprenderla (p. 21). En el caso de *Jonás*, la disonancia se presenta a nivel de los contenidos, pues si antes eran reconocibles para el lector, en tanto pertenecían a la tradición judeocristiana, ahora debe reconstruirlos en base a las relaciones que adquieren en el poemario.

reconstrucción intencional del texto bíblico que, desprovisto del sentido vindicativo de la misericordia divina, adquiere nueva vida para reflejar la tensión entre la realidad insuficiente y el ideal inalcanzable²¹. Según Hugo Friedrich, esta oposición entre la realidad y el ideal atraviesa estructuralmente la lírica moderna, y en esta predomina el deseo de crear una realidad inédita a través de la pura fantasía; así como ocurre con la realidad que se describe en el vientre del pez y en Nínive, “(...) la eliminación de la realidad positiva y el establecimiento de la fantasía creadora van juntas” (p. 161), y esto se refleja en la constitución del vientre como lugar de encierro que, a su vez, suscribe la posibilidad del (re)surgimiento si se asume la función del vientre como contenedor de vida; también esta actitud se encuentra en la relación Nínive/ricino, pues es dentro de las murallas de este sitio donde, momentáneamente, el “yo” poético encuentra atisbos de luz que superpone al árbol.

Lo anterior se puede reflexionar como una actitud propia de la lírica moderna donde se consideraba la realidad desde su insuficiencia y estrechez, y se pretendía deformarla o descomponerla a través de la imaginación, a tal punto que todo lo familiar era transformado en extraño; esta no solo es una reacción contra la tradición que consideraba como tema central la exaltación de valores bellos y positivos, sino que propone una exaltación de lo feo y lo anormal (lo caótico) como punto de partida para llegar a lo otro. Friedrich expresa lo anterior en los siguientes términos: “En la medida en que puede decirse que existe todavía realidad (...) ésta es objeto de dilatación, de descomposición, de afeamiento, de tensiones de contraste, hasta tal punto que siempre viene a constituir una forma de paso a lo irreal”

²¹ En este sentido concuerdo con el planteamiento de Octavio Paz (2008) donde afirma que, en el arte moderno, el uso de elementos antiguos funciona para romper con la tradición anterior: “Ungido por los mismos poderes polémicos de lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo” (p. 14). Así mismo ocurre con *Jonás*: ya no se trata de un libro bíblico sino de una profunda reflexión poética que busca la vida de autónoma de la palabra.

(p. 102). Similar actitud frente a lo real se replica en *Jonás...* si se advierte que lo real (vientre del pez/Nínive) se describe como un espacio opresor e infinito donde predominan acciones y elementos nocivos que rodean al “yo” poético. Un ejemplo que ilustra esta descomposición se encuentra en 4-IV donde se describe el vientre del pez desde la fealdad y lo escatológico:

Qué de estalactitas de menstru negro
en el bostezo negro del monstruo, húmedas:
tas. Tas. Tas. Qué de pendejos duros
como torres, perennes, en perennes
furúnculos, anales que no signan
nada de nada de muertos que se entierran
a si mismos (...) (p. 48).

Ante este espacio limitado y grotesco el poeta busca refugio en lo desconocido que, pese a su inexistencia, decide crear a través de la palabra; el propósito de rebajar lo real hacia la trivialidad le permite aislarse de la realidad (Friedrich, 1986, p. 300), hacia un mundo que solo existe en tanto creación imaginaria, vinculado a esquemas místicos de elevación y purificación que conllevan el ideal añorado por el “yo” poético. De esta manera, la ruptura en *Jonás...* pretende replicar la elevación de profeta bíblico -recuérdese que Jonás fue vomitado-; sin embargo, este proceso místico se interrumpe, pues el poeta solo alcanza a vislumbrar el espacio que añora y, posteriormente es rebajado hacia lo escatológico. Al menos así se advierte en el último verso de 2-III cuando afirma: “La salida es por el culo” (p. 35); a pesar de que se admita un escape de la realidad, esta se vulgariza y trivializa a tal punto que el destino mantiene su escatología y el cambio se anula; lo mismo puede decirse del intersticio que el “yo” poético permanece a orillas de Nínive o de la función del ricino que se explicó anteriormente.

El hecho de que en *Jonás...* lo trascendente solo se mencione a partir de lo indeterminado, inalcanzable y abstracto, también se condice con el ideal vacío de la lírica moderna pues, aunque exista la aspiración hacia algo superior, esta se niega: “la meta del ascenso no sólo está muy lejos, sino que está vacía (...) lo convierte en una fuerza de atracción, que al mismo tiempo que despierta una tensión desmesurada hacia arriba, empuja también hacia abajo al hombre que está en tensión” (p. 65) afirma Friedrich, y en *Jonás...* ocurre de manera similar con la situación del poeta respecto a Tarsis (lugar lejano e indeterminado según Nelson) y con el hecho de que el lugar ideal solo sea vislumbrado desde los límites como puede colegirse de la asociación entre la ruptura del vientre y términos como “costa” y “orilla”, o cuando el ideal se mencione desde la indeterminación “un día”, “un sitio”; a su vez, se cumple la característica de “imaginación dictatorial” que crea una realidad otra en la medida que subvierte los términos objetivos, permite que las construcciones del lenguaje tales como “costa de luz”, “vacío cajón denso pleno” o “marchita luz yacente” puedan existir únicamente como creaciones del lenguaje: “Precisamente por ello, la nueva imagen ya no se refiere a la realidad, sino que obliga a la mirada a dirigirse al acto creado por ella” (p. 107); en este sentido, *Jonás...* se convierte en una reflexión profunda de la palabra poética -como se verá en el tercer capítulo de este trabajo- que, al destruir la tradición y la realidad que enuncia a través del hipertexto, accede a un espacio donde solo puede existir la creación pura.

1.2 Intertextualidad bíblica en *Jonás*: despersonalización y enmascaramiento del “yo” poético en profeta. Uso de citas y plagios bíblicos como método para explicar la disonancia moderna

Según el hermetismo y la abundancia de intertextos en el poemario, la lectura de *Jonás...* puede producir diversas impresiones en el lector, entre ellas, el desconcierto y la atracción; el primero se produce cuando los esquemas culturales del lector se contradicen con lo que el texto manifiesta, me refiero a que los intertextos bíblicos ya no pueden ser interpretados a través de sus contenidos habituales, sino que, gracias a su descontextualización, estos contenidos se actualizan y su correlato bíblico funciona únicamente como mera conjetura heurística; a partir de esto, un lector interesado oscilará entre la frustración y la atracción, pues, en la medida que el texto rechaza y derriba cualquier interpretación a través de libros bíblicos, el lector permanece expectante y se afana por buscar algún tipo de sentido en el poemario.

Lo anterior no implica que el texto rechace la posibilidad de una descripción y que, a partir de esta, se puedan establecer ciertas constataciones que permitan sugerir y especular algunas vías de interpretación para *Jonás...*, entre ellas, la posibilidad de que el texto pueda ser leído gracias a las correspondencias con algunas características de la lírica moderna - como se estudió anteriormente- o que los intertextos puedan agruparse según la función y relación que cumplen en el poemario. Es a partir de esto que el siguiente análisis propone revisar *Jonás...* a través de su intertextualidad y la relación de esta con la disonancia entre mecanización y espiritualidad propios de la modernidad. Para ello se dividirá este análisis de la intertextualidad en tres apartados que, en vista de su aparente homogeneidad, revelan una despersonalización del “yo” poético, a través de su vinculación con diferentes voces proféticas y con la poesía como transformadora absoluta; estas voces o figuraciones describen y rechazan la realidad del ser humano en tanto esta mecaniza, individualiza e instrumentaliza, y señalan la potencialidad creadora en tanto es capaz de transformarse

gracias a su vinculación con lo otro. A su vez, estas dos últimas posturas pueden interpretarse como consecuencia del análisis anterior donde se demostró la tensión disonante existente entre la realidad que se pretende destruir y el ideal añorado.

1.2.1 Relación entre seres humanos y ninivitas: la intertextualidad bíblica como descripción de la condición humana en la realidad moderna

Una de las constataciones que surge del análisis hipertextual en *Jonás* permite reconocer que el espacio que representa la realidad del “yo” poético puede equipararse con la Nínive bíblica; partiendo de este argumento, puede sugerirse que las características de este sitio circunscriben y permean a quienes lo habitan, pues, en tanto hipertexto, el poemario supone la existencia de un público textual (llámense ninivitas) que recibe la palabra del p(r)o(f)eta y que, a través de esta, es transformado y redimido²². En base a lo anterior, parte de la intertextualidad bíblica del poemario funciona como descripción de la condición humana, corrupta a consecuencia de esta realidad, y construida en base a categorías negativas como el rebajamiento del ideal humano hasta la animalidad, el utilitarismo y aprovechamiento de unos sobre otros, la negación de cualquier ideal, lo abyecto y lo desequilibrado, entre otras.

Principalmente, el rebajamiento del ideal humano hasta lo animal surge de los poemas 23-VI, 15-V, 2-III y se caracteriza por la constante aposición entre la humanidad y lo animal, que no solo refuerza la relación, sino que lo lleva a la identificación plena como en el caso del siguiente fragmento: “Ah ninivitas, /rucios pencos ecuestres /sin distinguir

²² De aquí en adelante se utilizará la palabra p(r)o(f)eta para referirse al “yo” poético en *Jonás*...; se hace la vinculación pues, como se verá en el cuarto apartado de este capítulo, la voz poética del texto se relaciona constantemente con Jonás y otros profetas bíblicos, aparte del profundo vínculo que, desde los antiguos hasta el romanticismo, existe entre profetas y poetas. A propósito, ver texto de Alfonso Reyes de *La experiencia literaria*. “Aristarco o anatomía de la crítica” (1997).

derecha de izquierda, /montadas bestias montadas/sin diferenciar plenitud de vacío” (p. 133). La relación que se establece entre ninivitas como virtuales receptores permite extender las características del Nínive en *Jonás...* a lo humano, pues la misma iteratividad con que se describió el espacio de la realidad en el apartado anterior, se replica acá con la asociación insistente entre habitantes de la realidad y animales, cuyo contenido semántico es sinónimo o presentan la caracterización que los describe; junto con la repetición, persiste la idea de oscuridad que caracteriza este espacio, pues estos seres animalizados se muestran incapaces de percibir diferencia alguna entre elementos que presentan matiz u oposición.

El rebajamiento de lo humano incide en las características que, precisamente, lo diferencian de lo animal: su razón y discernimiento; esto es así a tal punto que se le niega su capacidad gregaria: “Y no es racional el hombre/ animal de costumbres/ de instintos reflejos/ condicionados. Ni social. / Animal solitario” (p. 111)²³. La falta de raciocinio se relaciona directamente con la repetición sostenida en el tiempo de acciones que se automatizan; a causa de ellas, la capacidad relacional con el otro se anula. Es interesante que las actividades continuadas y sostenidas representen en el poemario una condición de irracionalidad, condición que hace suponer que, por oposición, la razón y lo inédito (aquello que nunca se ha hecho) están estrechamente relacionados. Lo anterior hace pensar en la ruptura y oposición que Octavio Paz (2008) señala entre tradición y modernidad, donde la primera se manifiesta a través de la acción continua y sostenida en el tiempo de saberes y conductas y la segunda “(...) nunca es ella misma: siempre es *otra* (...) se caracteriza únicamente por su novedad y por su heterogeneidad” (p. 12). Esta modernidad

²³ En el poemario, el término *espejo* cumple una función simbólica que representa la repetición de un objeto y que se vincula con lo iterativo de la realidad; a su vez, este se asocia con la posibilidad de asumir la imagen del “yo” en el espejo como un *otro* que, en la medida que se reconoce como *imago* propia, construye y reconstruye la totalidad del sujeto.

provoca siempre la ruptura, pero instaura una tradición otra que representa una nueva forma de concebir el mundo; de igual manera, el p(r)o(f)eta en *Jonás...* no solo sugiere esta ruptura, sino que eleva “lo nuevo” como posibilidad única para que se presente lo humano en tanto entidad capaz de discernir e identificarse con los otros.

A pesar de lo anterior, esta cualidad de novedoso solo se expresa como posibilidad, pues en la superficie textual “lo humano” se niega en la medida que se identifica bajo cualidades contrarias. En el poema 23-VI, estas cualidades se reafirman bajo la parábola de Balaam y su burra (Biblia Nácar-Colunga) e instalan la oposición entre la realidad y el ideal que, en la condición de inconsciencia y repetitividad de lo humano, se presenta como imperceptible e inaccesible. El fragmento en cuestión dice: “Andáis en burra de Balaam, /y balaames ignoráis/ -te ignoran, ángel- este ángel/ mirado en animal asombro/ con bestial maravilla” (p. 133)²⁴ y a partir de él, se pueden asumir dos lecturas: la primera se relaciona con la imposibilidad de percibir el ideal que, en este fragmento, se figura a través del término “ángel”; mediante este, se muestra que, aunque el ideal se asuma como una presencia o como algo latente, -presencia que se manifiesta en el verbo “mirar”- no existe compenetración entre lo ideal y lo humano, pues la consciencia de este es limitada e incapaz de comprender más allá de lo manifiesto. De esto puede deducirse que el uso del verbo “ignorar” en este fragmento no representa el mismo sentido que en el texto bíblico,

²⁴ Balaam era un vidente que, en el tiempo de la conquista israelita de Canaán, actuó como instrumento de Dios para condenar a los moabitas al sometimiento israelí. En específico, la historia de la burra de Balaám se refiere a la poca probidad de este vidente y a su ceguera ante la manifestación divina. “Camino a Moab un ángel intentó obstruirle el paso. Balaam no lo vio, pero su asna sí, y Dios la hizo hablar para reprender al profeta. Su avaricia lo llevaba por un camino peligroso. Balaam confesó que había pecado, pero siguió adelante según le indicó el ángel” (Nelson, 1998, p. 145).

donde se refiere al desplante involuntario que Balaam hace al ángel en dos ocasiones, sino, más bien, a la acepción de desconocer aquello que permanece oculto al entendimiento.

Más allá de esta interpretación, el fragmento encierra la posibilidad de una lectura que se mantiene subrepticia y que se comprende únicamente en la relación alusiva al texto bíblico: los versos hacen suponer que solo mediante la interacción con lo heterogéneo, el ser humano se vuelve capaz de percibir con claridad el espacio ideal. La argumentación anterior se basa en el hecho que la percepción del ángel por Balaam solo es posible a través de la comunicación que la burra establece con el profeta. De la misma manera, se puede argumentar que el acceso a lo ideal solo es posible en tanto se produce un cruce entre heterogéneos que rompa la hegemonía de lo antiguo -representado por la predominancia y el dominio de lo humano- y se permita la expresión de lo otro, que en el texto bíblico se ilustra en la queja de la burra, y que en los versos anteriores permanece latente.

Según se puede colegir de este análisis, la animalización de lo humano se condice con la realidad opresora e insuficiente, tanto es así que la realidad y la animalización se pueden considerar intercambiables, y en el poemario funcionan como términos sinónimos si se considera la ruptura manifiesta en 2-III: “Aquí se está en un saco, cocido, con un gato, un gallo y un mono (...) todo está en descocer el gallo -el saco-, deshacerse del saco -del gallo- del gato y del mono” (p. 35) y la búsqueda del ideal que el p(r)o(f)eta expresa en 15-V: “Salimos por el alma (...) Estamos fuera del Animal” (p. 112). Como ya se ha mencionado, la destrucción de la realidad conlleva el acercamiento a los límites de lo ideal, lo que resulta interesante en estos dos fragmentos es la consideración de que los congéneres de la realidad, todos animales, sean indivisibles y homogéneos con la realidad, a tal punto

que el término que designa el encierro –“saco”- se corresponde y es intercambiable con el término “gallo”, lo que permite asumir la indiscriminación entre ambos términos.

Del otro fragmento, se puede decir que la construcción sintáctica “salimos por el alma” resulta mucho más ambigua pues, debido a la diversidad de usos de la preposición “por”, no se puede decir con certeza si “alma” representa el sitio, la causante o el destinatario de la acción; a raíz de esta polisemia, la indeterminación del sitio añorado se vuelve más patente si se la coloca en contraste con “estamos fuera del Animal”; esta última no solo representa una coordenada alusiva al pez del que sale Jonás, sino también la ruptura con una condición previa que permite liberar al p(r)o(f)eta y lo acerca al ideal; aún así, este se mantiene inalcanzable, pues la imprecisión de la construcción sintáctica no permite aducir un sentido fijo, conocible, sino que remite a posibilidades múltiples que sugieren un proceso dinámico.

Otra de las funciones de la intertextualidad bíblica sugiere que la relación entre la realidad y la condición humana produce cierta atrofia del ideal que, en la medida que está latente en la realidad, se corrompe por la inconsciencia humana; así es como diversos elementos que en los textos bíblicos se relacionan directamente con la presencia divina (la zarza y las tablas de la ley en el poema 5-V), en el poemario se describen a través de la destrucción y la corrupción que contraen gracias al contacto con la humanidad. En este análisis, se establece una relación entre el ideal y los elementos sagrados debido a su carácter inalcanzable y divino; se presupone que la condición humana impide el acceso al ideal y lo petrifica como puede interpretarse del siguiente fragmento:

Contra éstos, pétreas Tablas de la Ley,
os hicisteis pedazos, ripio, polvo.
Ante éstos, inextinguible Zarza,

Fuiste amarilla hierba,
Encendido pasto para cuando el esquileo (...)
Blancos como la nieve, con la blancura
que de Namán Eliseo perpetuó a Guejazi,
(2 Reyes-5) se han calcificado,
Cristalizando en puntas (p. 102).

Según los versos anteriores, la condición humana se describe con características de enfermedad y corrupción; prueba de ello radica en que, al contacto con la condición humana, los objetos o manifestaciones divinas invierten su significación habitual: su carácter divino se transforma se simplifica y vulgariza; de esta manera, las tablas de la ley se vuelven polvo, la zarza se torna hierba; pero esta transformación no implica una dinámica revivificante, sino que pareciera indicar la ausencia de movimiento y, por lo tanto, una degeneración del ideal: un falso ideal; esto implica que si el ideal representaba valores positivos como libertad y apertura, acá se le adjudican características pertenecientes a la realidad descrita a través de Nínive. Lo anterior se representa a través de la enfermedad que sugiere la relación entre la lepra blanca de Guejazi y la petrificación presente en el verbo “calcificar”²⁵.

A su vez, la alusión a 2 de Reyes sugiere una perversión del ideal si se considera el mal uso que el ayudante del profeta hace del poder divino, en este caso, el color “blanco” sufre una importante inversión pues, si simbólicamente se relaciona con valores elevados y

²⁵ El contexto bíblico en que se presenta esta alusión -como el mismo “yo” poético señala- se encuentra en el libro de Reyes. La blancura acá está asociada con la lepra con que Eliseo castiga a Guejazi por cobrar el milagro que Yahvé había operado sobre Naamán:

Quando llegó y se presentó a su señor, Eliseo le dijo: ‘¿De dónde vienes Guejazi?’ Respondió él: ‘Tu siervo no ha ido ni aquí ni allá.’ Le replicó ‘¿No iba contigo mi corazón cuando un hombre saltó de su carro a tu encuentro? Ahora has recibido plata y puedes adquirir jardines, olivares y viñas, rebaños de ovejas y bueyes, siervos y siervas. Pero la lepra de Naamán se pegará a ti y a tu descendencia para siempre.’ Y salió de su presencia con una lepra blanca como la nieve (25-27, Biblia de Jerusalén).

La función de la blancura en este poema se aplica a algo que se considera sagrado y que puede adquirir diversos nombres: Tablas de la Ley, Zarza inextinguible o Mundo.

supraterrenales como afirma Chevalier, “ (...) se coloca así ora al principio ora al final de la vida diurna, o del mundo manifestado, lo que le confiere un valor ideal (...)” (p. 189), en el fragmento del poema se relaciona no solo con la enfermedad, sino que su valor ideal, eminentemente abstracto, se concretiza en el uso del verbo; también, y gracias a la alusión de Guejazi, el fragmento permite considerar a esta degeneración del ideal como una mercancía y así se rebaja al punto de convertirlo en algo alcanzable pero devaluado.

El análisis anterior no agota la totalidad de intertextos bíblicos que se refieren a la condición humana inmersa en la realidad, sin embargo, para efectos de este estudio, basta señalar que, en su conjunto, estos intertextos funcionan para mostrar la tendencia de lo humano hacia lo repetitivo y mecánico, y la falsificación del ideal como una vía errada hacia el cambio; a pesar de esto, el análisis permite intuir que existe en lo humano cierta potencialidad en la medida que abandone su realidad y busque lo ideal; en base a esto, se puede afirmar que entre el rebajamiento y la potencialidad de lo humano se establece una disonancia similar a la que predomina en la modernidad: pues solo cuando se rechaza aquello que envilece y mecaniza al ser humano, este puede alcanzar plena consciencia de su capacidad de otorgar nuevos sentidos a la realidad.

En base a este concepto de modernidad, Gottfried Benn (1999) señala que el conocimiento y la técnica simplemente actúan como velos que ocultan una consciencia absoluta de la humanidad como integración de los heterogéneos; la mecanización moderna en Benn se define a través de la frialdad en la repetición de datos, la ceguera ante el conocimiento científico y, en consecuencia, la falsa idea de progreso y desarrollo que este produce:

(...) si, a continuación, se presentase un tipo calvo tras el mostrador y gritase “¡en pie, mis jóvenes amigos!” y conjurase a la cosa en sí y al velo de Maya, entonces golpeen los pupitres como si fueran un mortero, y hagan saber a ese

representante del comercio que era costumbre cada año sacrificar en honor a Maya una puerca preñada (...) He aquí concentrado este siglo de la realidad y el conocimiento donde el espíritu ha creado la estadística y el análisis de orina, donde la gráfica ascendía y la creación naufragaba (...) Tropel de argumentos, definiciones generales, casuística de un nivel de masajista en sus secciones especializadas. Y todo esto sobre un trasfondo catastrófico (p. 27)

Benn considera la realidad como algo ficticio que impide al ser humano alcanzar la verdad espiritual; al menos eso indica la metaforización con el Velo de Maya y con elementos tangibles, aunque indeterminados, como “la cosa en sí”; la realidad no solo oculta lo espiritual, sino que promulga sus conocimientos como hallazgos que generan desarrollo y conllevan el cambio; resulta interesante que esta modernidad se considere más desde la acumulación que desde los cambios cualitativos, pues se invierte la esfera de lo sagrado, y lo alto se relaciona con lo medible y cuantificable, o sea que pone su atención en dimensionar lo existente, mientras que la creación, potencia de lo nuevo, se identifica con lo perdido y errante. Puesto en relación con *Jonás*..., el poemario también considera el crecimiento técnico desde su futilidad: lo ridiculiza, rebaja e ironiza a tal punto de considerar irracionales los avances humanos e invertir el concepto de racionalidad, posible únicamente en relación con lo espiritual e ideal:

Dos mil ovalados espejos tiene Salomón
viendo el bosque de Líbano, en su corazón;
incontables espejos de estrellas,
de aumento, de reducción, de cuerpo entero,
convexos, cóncavos, cilíndricos,
de todo color, de todo tamaño,
de toda materia. No pudo verse,
verse en los ojos de la hija del Faraón (p. 97).

En este caso particular, entiéndase la abundancia del rey Salomón como elemento de comparación entre el mundo que privilegia la acumulación de datos y la reproducción de lo existente; la figura del espejo actúa como reproductor de las cosas y causa la impresión

de atiborramiento, sin que ello sugiera o presente elementos auténticos sino meras imitaciones, e ilusiones del objeto real, que se suceden *ad infinitum*; en base a esto, el p(ro)eta sugiere que la acumulación causa una especie de espejismo, que provee una falsa sensación de estabilidad (si se piensa en la relación de los versos con lo efímero del reino de Salomón) e impide el conocimiento del mundo interior (espíritu) y de lo otro, como manifiesta el uso del verbo reflexivo “verse” en relación a lo heterogéneo manifestado en “la hija del Faraón”. En base a lo anterior, el poemario asume los criterios de desarrollo humano como un falso progreso que no solo se considera superficial, sino inicuo, en la medida que pretende suplantar la verdadera trascendencia -la libertad y apertura hacia nuevas posibilidades- con una sensación de avance y progreso “sobre un trasfondo catastrófico” (Benn, 1999, p. 27).



1.2.2 El amor absoluto en la unión de heterogéneos: relación entre la luz, el ideal y la transformación. Los intertextos bíblicos en función de la ruptura de la realidad

Una de las formas en que el poemario manifiesta la ruptura con la realidad es a través de la contraposición de los términos oscuridad y luz, donde el primero representa el espacio opresor y el segundo cumple una función dual: no solo se encarga de iluminar, hacer distinguibles las formas, sino que, en la medida que establece la existencia de lo otro, permite la unión de los heterogéneos y promueve la creación de lo novedoso. Según los intertextos bíblicos que se analizarán a continuación, esta función de la luz se puede manifestar a través del concepto de “amor absoluto” que no solo implica la unión entre heterogéneos, mediante la destrucción de la realidad opresora, sino la producción de algo absolutamente nuevo.

En específico, este concepto se esboza en el poema 8-IV a través de diversas alusiones bíblicas acompañadas de una definición de amor:

Si no vuelas, ni subes, ni saltas, ex-áltate.
Mejor. De corazón. A fucilazos.
---9 “¿Quién eres tú?”
---“Tu sierva,
extiende tu Mano sobre tu sierva”
---10 "Bendita seas de Yavé (sic.), Hija Mía,
tu piedad al Fin ha sido mejor que el Principio
por no haber ido tras un joven, ni pobre, ni rico.
No temas. Pasa ahí la Noche.
Acuéstate hasta la Mañana”. (Rut 5)
Rut a Booz. En Booz. Electra pura.
Que Amor es Virgen. Siempre. Filial.
Pasas la noche -La Noche- a sus pies -Sus Pies-
espigando a cielo abierto.
Noemí come de lo Tuyo -Amor-.
Amor: consolación, adaptación, aceptación,
conocimiento, encuentro, seguridad, fidelidad,
pudor, abundancia, gracia. Hermandad (p. 51).

En primer lugar, se condiciona la capacidad de un receptor de alcanzar posiciones elevadas que, en todo el poemario, representan todo lo que está fuera de la realidad por su carencia de márgenes y límites; en este caso, para escapar se aduce que no basta con alcanzar la altura, sino que esta exaltación requiere de la deconstrucción que implique que el sujeto se afirme y, a la vez, se contradiga como se muestra en la descomposición textual de “exaltar” que, una vez descompuesta, adquiere, incluso visualmente, la posibilidad de expresar varios sentidos; a su vez, esta descomposición está estrechamente ligada con los términos “corazón” y “fucilazo” como representaciones de lo interno y la luz, por lo cual se puede afirmar que la realidad es tan necesaria como el proceso de descomposición, porque sin esta no existiría la posibilidad de crear lo novedoso.

Según lo anterior, el sentido que toma la cita del libro de Rut se relaciona con la unión de contrarios, donde uno (Rut) se exalta a través del otro (Booz) y adquiere una

nueva vida que, siguiendo la argumentación de la cita, se refiere al matrimonio que sacó de la miseria a Rut y a Noemí (Rut, Biblia de Jerusalem); por su parte, el poemario rescata la misma idea cuando resalta palabras antónimas como Fin/Principio, Noche/Mañana donde ambas construcciones tienden a señalar, aunque sin determinarlo, algún suceso que inicia. Esto se confirma en los versos 13 y 14 donde se describe la situación del sujeto, en el espacio bajo y oscuro, preparándose para nacer y ascender: “Pasas la noche -La Noche- a sus pies -Sus pies- /espigando a cielo abierto” (p. 51). Así, de lo bajo a lo alto, del fin al principio y de la noche a la mañana, la unión de los heterogéneos rechaza los criterios con que se ha caracterizado la realidad, provoca la reivindicación y prepara la aparición de lo inesperado que en el fragmento anterior se representa mediante la construcción “Electra pura”; esta existe únicamente en el espacio textual en la medida que rechaza los sentidos habituales de Electra y los posiciona en función de Rut, en este sentido, ya no se promueve la eliminación del otro sino la fusión de los contrarios, y en esta fusión radica su pureza.

A partir de esta relación de contrarios es que nace algo nuevo, ligado en el poemario al concepto de “amor” que se reconstruye tanto en la representación visual del poema como en la heterogeneidad de sentidos que el término abarca; es así que el concepto de “amor” no está restringido a los sentidos habituales, sino que se vincula a diversos significados que lo dinamizan y actualizan

Que Amor es Virgen. Siempre, Filial (...)
Amor: consolación, adaptación, aceptación,
conocimiento, encuentro, seguridad, fidelidad
pudor, abundancia, gracia. Hermandad (...)
Amor; recibiendo (sic.), identificación,
confesión, confianza, saciedad, valor,
alabanza, justicia, paz, misterio,
misterio, re-velación, deslumbramiento
Ley (...)
Amor: creación, paternidad, presentación.
compañía. Unidad (...)

Amor: Salvación.
Resurrección.
Milagro.
Amor:
fuerza oculta, entrega,
sabiduría, supremacía, ascensión.
Silencio (...) (pp. 50-59).

La heterogeneidad de términos que definen la palabra “amor” permite aducir su constante renovación, pues en la medida que el poema muestra las diferentes asociaciones de esta palabra, impide su articulación bajo un concepto unívoco, si se considera que el término constantemente niega el concepto anterior y presenta relación con uno nuevo: esta negación, sin embargo, no implica una exclusión de los conceptos anteriores (su intención radica en evitar la asociación con uno solo) sino que admite la asociación con todos. La palabra “amor”, en este caso, se vuelve un concepto absoluto que, en tanto indefinible, abarca todos los espectros, rompe todos los límites: se vuelve silencio, pues “cuando el lenguaje teme una pérdida de poesía, en el caso de que se vea ésta limitada por la comunicación demasiado exacta, unívoca y poco atmosférica, prefiere aspirar al silencio que a la manifestación” (Friedrich, 1986, p. 205); y, en este caso, el silencio surge del temor a la univocidad, pero no a la manifestación (pues la superficie textual expresa lo contrario): su posición al final del poema -no del poemario- indica la preñez del silencio, donde se ha dicho todo, pero se alista para expresar lo inesperado.

Aparte de la tendencia moderna al “silencio en el decir”, la concepción de una manifestación absoluta e inalcanzable también corresponde a una característica de la modernidad; al menos así puede interpretarse el concepto de “amor” en *Jonás...* si se analiza a través del concepto de “yo” en Benn. Para el poeta alemán, el “yo” lírico debería tender hacia lo absoluto y lo totalmente integrado; no representa algo físicamente

ostensible, sino que se mantiene abstracto e intangible. Así como en el concepto de “Amor” del p(r)o(f)eta en *Jonás...*, el “yo” de Benn se construye a través de conceptos antagónicos:

He aquí pues, este yo, portador de toda vivencia, pre-formado antes de recibir siquiera algún contenido susceptible de experiencia. Origen y fin, eco y campana de chimenea en sí mismo, consciencia hasta en sus pliegues más ocultos (...) orejas sobrecrecidas hasta cerrarse y escuchar su propio caracol, sin recibir ningún estímulo externo, tan sólo el ser; en sobresazón, putrefacto, jirafudo, reluctante a la circuncisión, sin fe y sin doctrina, sin ciencia y sin mito, sólo conciencia eternamente absurda, eternamente torturada (...) (p. 32).

La composición del concepto del “yo” es similar al término “amor” en *Jonás* en tanto se plantea como algo absoluto cuya función radica en la (re)creación a partir de la reflexión interior; gracias a esto, se puede establecer un paralelismo entre ambos conceptos si se considera la similitud en su disposición lógica en tanto el “amor” en *Jonás...* y el “yo” de Benn manifiestan el mismo recorrido: abandono del estado anterior, integración de contrarios, aparición de lo nuevo a través de conceptos como la nada y el silencio; en este sentido, no es casual que, en Benn, el concepto se metaforice mediante la alusión a Narciso ahogándose en el Estigia, pues, gracias a esta, se puede interpretar el olvido de lo antiguo, la interpenetración del “yo” (Narciso) con su imagen (lo desconocido) y la posibilidad de lo nuevo. En vista de esto, podría asumirse que ambos cumplen la función de romper con concepciones fijas e inamovibles, en virtud de alcanzar otra forma de consciencia a través de la ruptura con lo antiguo y la creación de lo nuevo.

En *Jonás...* esta función puede asumir distintos nombres que, por paralelismo, convergen en la palabra poética, no solo porque se asocie la poesía con la interrelación de lo heterogéneo, sino porque pretende la creación constante hacia lo nuevo. Para encontrar esta relación, basta con interpretar términos como “luz”, “Tarsis”, o “amor” en relación con la realidad que cuestionan, su función de ruptura y su capacidad de presentir lo nuevo. A su

vez, los intertextos bíblicos facilitan esta interpretación pues, en tanto manifiestan esa contraposición, indican la posibilidad de la (re)creación: “Bien sabemos/ que en nuestras manos la palabra muere/ para re-vivir en el poema, en poesía/ cuando Poesía la halla. /No encuentra. /Es encontrada. /La reencontrada” (p. 27); la relación que existe entre este fragmento y los argumentos anteriores radica en la aniquilación de lo estable en contacto con el uso humano; esta aniquilación -como sucede con el vientre del pez- rompe con la realidad y provee una nueva vida que aspira alcanzar un ideal absoluto que, según Benn, preexiste y antecede cualquier forma.

Así, la palabra “Poesía” representa el ideal absoluto que antecede al acto de creación poética y que, a la vez, se vuelve finalidad de esta (origen y fin); en el poema, la palabra abandona viejas representaciones y asume otras solo concebibles desde el ideal poético como se muestra en el siguiente fragmento: “Haya luz; (Génesis-1), y hubo luz. /1 Al principio era el Verbo, y el Verbo/ se hizo carne. (Juan-1) Encarnación /de espíritu” (p. 28)²⁶. La creación proviene del ideal mismo: aunque el fragmento se refiera al texto bíblico, en *Jonás*... no existe una divinidad que enuncie la palabra “luz”, esta se presenta como algo pre-existente y de ella parte la creación; a su vez, esta esencia es una conjunción de contrarios únicamente posibles en el espacio ideal que sustenta la capacidad de *poiesis*: “La creación re-hace/ a su creador” (p. 28), *poiesis* que recuerda a Bachelard quien afirma que (1991) “[l]a obra y el obrero se determinan mutuamente en ella [...]” (p. 46) de lo cual se puede interpretar el dinamismo (re)creador de la actividad poética.

²⁶ La alusión a la creación bíblica y su relación con el “yo” poético como creador y reconfigurador de las palabras, hace pensar en los postulados creacionistas de Vicente Huidobro (2011) quien, a su vez, asumió al poeta como un pequeño dios. En particular, elementos que justifican a Cardona Bulnes como un autor moderno, se pueden encontrar en el poema *Ars poética* donde Huidobro relaciona la acción poética con la revelación luminosa al servicio del poeta: “Sólo (sic.) para nosotros/ viven todas las cosas bajo el Sol. /El Poeta es un pequeño Dios” (p. 13)

1.2.3 Disonancia entre inspiración y creación: la despersonalización del “yo” poético y su reconstrucción en profeta de la palabra poética

Aparte de la representación y oposición entre realidad e ideal, rebajamiento de lo humano y (re)creación espiritual, el poemario establece una disonancia entre inspiración y creación que se resuelve en la figura del p(r)o(f)eta; hay que advertir que el concepto de inspiración no debe entenderse como el dictamen de alguna entidad superior sobre la voluntad del poeta, sino como la intuición de este sobre la existencia de un ideal absoluto, que preexiste en la realidad insuficiente, pero que tiene que ser creado a través de la destrucción de esta realidad; en este sentido, el poeta se vuelve, a la vez, mediador y creador de la palabra poética; él mismo debe desfragmentarse -destruirse como la realidad que abandona- y reconstruirse en otros, para poder acceder a lo novedoso implícito en el ideal de poesía; en base a este planteamiento, los intertextos que estudiaré a continuación darán cuenta de los momentos en que el “yo” poético se vincula con distintos profetas, y, en específico, con Jonás.

Nelson (1998) caracteriza a los profetas como videntes capaces -algunos- de alcanzar el éxtasis. Dice: “tenían experiencias extáticas (...) en las que hallaban un acceso especial a la ‘palabra de Jehová’ y esta llevaba en sí misma una singular señal de autenticidad divina” (p. 1139). Esta cercanía a la divinidad se daba por “un llamado específico y personal de Dios” (p. 1140) cuyo propósito radicaba en la emisión del mensaje divino para la salvación y corrección de la conducta humana que, regularmente, se alejaba del pacto hecho entre Yahvé y Abraham, reafirmado por la ley mosaica. Esto le permitía al profeta manifestar “dones especiales de clarividencia y percepción del futuro” (p. 1140), o

sea, sobre aquello que aún no ocurre ni se manifiesta como acontecimientos que figuren dentro de lo real; en cierto sentido, esta disposición del profeta con lo divino podría interpretarse como una forma de atravesar el velo de lo real y acceder a la manifestación pura de lo ideal²⁷.

En el romanticismo, los poetas asumen una función similar al profeta solo que, en este momento, no existe un dios que revele designios sobre sucesos específicos, sino que la profecía se vincula con la sociedad y con el espíritu; ambos tipos de profecía tienen en común la ausencia de una divinidad que dicte e imponga sus criterios: su vinculación se relaciona con algo que está más allá de lo personal y más cercano a lo absoluto, en tanto que el espíritu resulta un ideal abstracto pero compartido con todos y lo social es una expresión indeterminada de la voluntad del conjunto. En este sentido, Paz (2008) afirma que para los románticos “(...) los poetas son videntes y profetas, por su boca habla el espíritu. El poeta desaloja al sacerdote y la poesía se convierte en la revelación rival de la escritura religiosa” (p. 55), esto es muy significativo pues, desde el momento en el que el poeta asume la postura de profeta y vidente, y, más importante aún, desde que la poesía releva la función religiosa, se afirma que no existe una reglamentación que imponga una sola forma de interpretar la realidad, en tanto dogma, sino que la realidad misma, bajo el ideal poético, puede observarse desde distintas perspectivas en constante transformación.

²⁷ Este acercamiento a la divinidad a través del velo se presenta en Éxodo 3:6. A su vez, la divinidad también oculta su nombre a quien se lo pide (otra forma de velarlo), como sucede en la pelea de Jacob con el ángel de Yahvé y también en Éxodo 3:13: “Entonces dijo Moisés a Dios: He aquí, si voy a los hijos de Israel, y les digo: ‘El Dios de vuestros padres me ha enviado a vosotros’, tal vez me digan: ‘¿Cuál es su nombre?’ ¿qué les responderé? Y dijo Dios a Moisés: YO SOY EL QUE SOY (...)” (Biblia de Jerusalén). En *Jonás*... esta relación velada de la divinidad -que la justifica como tal- aparece en 31-III cuando el “yo” poético afirma: “Hoy sé, muerte, que eres como eres” (p. 41). Como el “yo” poético habla desde la primera persona, puede asumirse que se adhiere a la voz de Moisés en este verso.

Más enfocado en el entorno social de la poesía, Friedrich afirma que la función profética del poeta se vincula con la necesidad del cambio:

Los románticos franceses definen también al poeta como profeta incomprendido, como sacerdote del templo del arte. La literatura repite la fórmula de la Revolución contra la sociedad constituida; se convierte en la literatura de oposición o en una literatura del “futuro”; es decir, en una literatura de lo excepcional, cada vez más orgullosa de su aislamiento (p. 42).

Aunque esté más enfocada en lo social, aún así guarda cierta relación con los argumentos de Paz en tanto se considera que la función del poeta suplanta a la del sacerdote; tanto es así que no solo se contraponen el arte a dios, sino que se le da un espacio específico que rivaliza con la divinidad: la literatura. Esta no replica la visión de las consecuencias ante el quebrantamiento de leyes que buscan preservar lo tradicional, sino que busca lo nuevo, lo distinto, que en la poesía moderna tendrá refugio en los sueños y la muerte, estados opuestos a la realidad.

En *Jonás...* para que el poeta pueda cumplir su función profética debe deconstruirse al punto de que su “yo” se transforma en otro; el hecho de que el “yo” poético se asocie con el profeta Jonás refuerza la idea de que existe una posibilidad de transformación, que lo vincule con la condición profética, única capaz de revelar lo nuevo y diferente:

(...) Dila [la palabra], y ya oyes, y ya ves,
como ojo y oído se separan en turbio rojo
hirviendo de peña a piedra, de piedra a laja,
de laja a polvo, deshollándose,
tasajeándose, des-cuartizándo-nos-se.
Sólo Daniel sale vivo
del fozo (sic.) de los leones -Elías-
y -Ezequiel -Samuel- no vive esta des-gracia (p. 36).

Es a través de la expresión poética que el p(r)o(f)eta logra su desintegración pero también su reunificación; según esto, el fragmento anterior rescata la figura del profeta no

como individualidad, sino como unión de heterogéneos que son capaces de escapar de su realidad funesta; al mismo tiempo desunión y unión, en los versos 229-248 del poema 4-VI se muestra que la unión del ser existía en un momento previo hasta que fue escindida y confundida por un poder superior. Sin embargo, a pesar de la desunión, el “yo” poético encuentra que la palabra poética es el único medio capaz de reunificar la dispersión

(...) sin la voz fálica
que entró por entre los cielos y la tierra
7 y “separando aguas de aguas” (Génesis-1)
con firmamento de por medio
fecundó la distancia que creó
y así la nostalgia fue del agua,
la ausencia de que la otra es ella misma,
un no sé qué de esto por aquello,
-ello mismo-
alucinantes arenas trastornadas,
bosque fatal de geniales máscaras absurdo,
firme pie de hierro y barro
de la escombrada estatua de caderas de bronce,
pecho de plata
y cabeza de oro puro, (Samuel 1-2) (sic.) (pp. 127-128)²⁸

La voz fálica, violenta, irrumpe y escinde la unidad, su función, en realidad es doble y disonante pues, en tanto símbolo de fertilidad, el falo no solo corta e interrumpe la relación del objeto con su representación, sino que también fecunda, y permite la posibilidad de lo nuevo; esto se comprueba con la alusión a Daniel 2, 32 (Biblia de Jerusalén); en este caso, la separación conlleva una re-unión que, según el texto bíblico, postula un nuevo reino, más brillante y fuerte que el anterior; en el caso de *Jonás* la alusión

²⁸ Aunque Cardona Bulnes remite a la primera de Samuel 2 para la interpretación del sueño de Nabucodonosor, esta se encuentra en el libro de Daniel. Cabe asumir dos posibilidades para este lapsus. Una, el autor confundió las alusiones bíblicas -esto supondría un uso nemotécnico de la Biblia en *Jonás*... o, dos, el autor alude a la vez a la destrucción -con la alusión a Daniel- y regeneración a través de la fertilidad que Yahvé da a Ana para concebir a Samuel. Este argumento podría sustentarse con los versos 245 y 246 del mismo poema: “en espera del orgasmo que dé/ el retorno imposible por el hijo/ vanamente esperado solo de la carne” (p. 128). Si se admite la segunda posibilidad por sobre el lapsus nemotécnico, la alusión al libro de Daniel y Samuel respectivamente hablarían tanto de la destrucción como de la reconstrucción de la condición humana.

funciona para expresar que a partir de la destrucción y la unión de los fragmentos, existe la posibilidad de construir algo nuevo.

En sí, la asociación del “yo” poético con otros profetas aparece en diferentes partes del poema; todas ellas manifiestan la misma función: la posibilidad de vislumbrar lo nuevo y la despersonalización a través de la integración de lo heterogéneo; así, en el caso de 8-IV/22-25-VIII existe una asociación directa entre el poeta y Jonás: “Estas líneas en estas manos, de Jonás (...) (p. 16), la relación de las líneas con el profeta y el poeta revela, a su vez, el entrecruzamiento entre la quiromancia y la creación poética como predisposición hacia lo futuro; si se considera esta relación con el texto bíblico, en ese contexto, las prácticas adivinatorias estaban prohibidas por la ley yahvista (I Samuel 28: 9, Biblia de Jerusalén), por lo que quienes acudían a pitonisas o adivinadores para conocer designios futuros eran castigados con la muerte. Aunque esto fuera así, no son pocas las ocasiones en las que, en la misma Biblia, se recurre a la adivinación. El caso más destacable se encuentra en el uso del Urim y Tumim²⁹, amuletos adivinatorios del efod sacerdotal que indagaban la voluntad de Yahvé a través del azar. Esta lectura del azar cobra suma importancia acá en tanto no representa una certeza, como podría pensarse de un designio divino, sino de una posibilidad; su importancia radica en que la función profética que el poeta cumple en *Jonás* no está en revelar certezas, sino en manifestar la coexistencia de ambas posibilidades en un mismo espacio³⁰.

²⁹ Nelson (1998) define así este par de amuletos: “Parte de la indumentaria del sumo sacerdote por medio de la cual averiguaba la voluntad de Dios en casos dudosos (...) Parece que mientras Dios se valió de la inspiración profética no hubo necesidad del Urim y Tumim (...) El Urim y Tumim no se empleaba para averiguar la voluntad divina en asuntos privados, sino para asuntos nacionales y por consiguiente estaba en el pectoral el juicio que tenía las doce piedras con los nombres de las doce tribus de Israel” (p. 1660).

³⁰ Sin embargo, esta no es el único sentido que “las líneas de estas manos” (p. 16) puede cobrar en este verso. Las líneas también pueden referirse a la escritura del poeta. Esta interpretación se sustenta en los

En base a la relación entre el profeta y el adivino, se establece también el vínculo entre la capacidad de acceder a lo inédito y la prerrogativa de Jonás de renacer del vientre del pez, cuando el poema asocia a p(r)o(f)eta con Saturno y Orfeo: “Estas líneas en estas manos, de Jonás /-Saturno- (...) Oscuro vengo a Eurídice” (p. 16). La primera relación posiciona al dios romano en relación directa con el nombre “Jonás”, no como sustituto de este, sino como un elemento necesario del nombre; su unión e identificación con la divinidad vuelve al profeta similar al dios y lo provee de sus atributos, tanto en relación con la supremacía sobre el tiempo como en la capacidad de generar actividades novedosas, si se piensa en que este dios llevó la agricultura a los antiguos romanos. Con respecto a la relación entre Jonás y Orfeo ocurre algo similar al argumento anterior: la relación de dependencia entre ambos nombres permite el entrecruce de características donde las facultades de Orfeo -su descenso al Hades y el traspaso de Eurídice a la vida- se asumen propias de Jonás y le dan a este la posibilidad de darle nueva vida a lo muerto, tal como ocurre con Nínive luego de que el profeta bíblico predicara la proximidad del anatema³¹.

A su vez, el poemario construye otra función del p(r)o(f)eta relacionada con su capacidad de percibir el ideal, para ello, se asocia la figura del poeta con Daniel:

Lo sagrado vuelve sagrado los vasos.
Beber en vasos sagrados
no es beber lo sagrado.
Escritura indescifrable para Baltasar,
no en ebriedad, no alegre ni excitado
por el vino, en embriaguez oscura.
Ni para magos, astrólogos ni adivinos.

versos de 31-III donde el “yo” poético se asume como escritura de la muerte; en este sentido, su relación con la nada se hace más patente pues, el poeta escribe desde la nada y para la nada, pero se mantiene el acto de la escritura como creación pura.

³¹ El análisis de las alusiones grecolatinas se hará más adelante. Sin embargo, quede este fragmento de prueba para mostrar la estrecha relación que guardan los elementos intertextuales en el poema.

Dedos de una mano de hombre escribiendo,
en el revoco (sic.) de la pared,
delante del candelabro. Impenetrable. (Daniel-5) (p. 122).

La relación con el texto bíblico establece, como ya se ha dicho repetidas veces, la asociación entre el ideal que brinda la forma y la imposibilidad de percepción por parte del ser humano; en este caso, se relaciona a Baltasar con lo humano, y la embriaguez no solo está vinculada a la incapacidad de percibir el ideal, sino también a su distorsión y falsificación. Solo el p(r)o(f)eta es capaz de comprender aquello que el ideal expresa, en tanto él se asume como parte del todo absoluto:

Lectura tuya.
Ver el extremo de la mano.
Hay que ser tú.
Leer es leer lo de él,
en el nervoco de la pared, por ti,
delante del candelero.
Signo del fin.
Proposición final.
Para pro-poner hay que poseer.
La palabra no es de nadie.
La hacemos nuestra con nuestra vida.
A precio de sangre (p. 122).



Así como ocurre con la destrucción de la realidad, el poeta que aspira al ideal debe renunciar a su condición anterior y convertirse, no solo en un mediador, sino en la palabra misma; el hecho de que exprese que “la palabra no es de nadie” manifiesta la añoranza por el ideal que, a pesar de que atraviese al profeta, nunca logrará alcanzarlo; sin embargo perdura la idea de que se debe romper con la condición anterior, metaforizada en el texto por lo animal, para obtener una nueva condición, relacionada con lo trascendente y espiritual como puede interpretarse del siguiente fragmento: “Mi animal es el que ha estado con vosotros. /Mi alma con las estrellas. /Hubo que animalizarse. /Hacedlo pedazos, lobos, /a mí, chacales, /a vosotros mi humana miseria. Mi aliento -yo- de los ángeles” (p. 62).

Lo anterior hace pensar en la dualidad que cumple el cuerpo (la realidad) en relación con la trascendencia (el ideal): ambos aspectos representan las caras de la misma moneda; como se ha visto hasta ahora, un aspecto engendra al otro, y el otro se manifiesta a partir de la destrucción del primero: esto se comprobó con el análisis de la ruptura del vientre como manifestación del abandono de un espacio anterior, pero también la posibilidad de nacimiento. Así mismo, la capacidad de trascender de lo real a lo espiritual subyace en la realidad misma, y solo se puede romper con esta mediante la deconstrucción y reconstrucción que el arte provee

El arte es des-hacer. Hay que hacer.
hay que inventar el día.
Hay un día sin invención.
Sin velo.
Este día despunta como todos los días
pero lleva la hora, la justa hora,
la hora justa.
De luz. Luz. La luz.
Ah luz de fundición,
de des-integración,
de soldadura.
Resistir esa luz, ninivitas
Es tener ojo, claro, libre, limpio.
Quien no resista podrá saber
de muertos y de vivos, pero no sabría
si está con unos o entre unos,
si está en estos
o habrá estado ante estos (p. 132).



Sin intención de volver al concepto de luz, cabe señalar la relación que existe entre la invención de algo nuevo a partir del concepto de *Kairós* y “hora” de la cultura griega y cristiana, respectivamente. *Kairós* se considera como un momento único e irrepetible

dentro del devenir temporal, captarlo supone -aparte de algo sumamente fortuito³²- la posibilidad de un cambio cualitativo del sujeto, ya no únicamente condenado a la muerte, sino elevado hacia la inmortalidad, “y es que es *Kairós* quien da la pauta a Kronos pues introduce el tiempo de la vida en el de la muerte” (Núñez, 2007, p. 6). Como se podrá reconocer en la relectura del fragmento anterior, la idea de *Kairós* está presente tanto como un momento que se debe capturar, como un instante que se inventa dentro del devenir, pues la invención de ese momento disipa la oscuridad y rompe la separación que mantiene cegados a los sujetos de la existencia de lo otro y, por lo tanto, desunidos. La luz -el momento añorado en la espera de la estrella de David y buscado en las costas de Tarsis- llega con la hora. El juego que el “yo” poético realiza con la palabra “desintegrar” se vuelve claro si se considera que la desintegración de lo humano en la petrificación de sus conceptos y en el anclaje de su materialidad, reúne, integra y permite un salto de lo viejo hacia lo nuevo.

Es interesante, también, que el “yo” p(r)o(f)ético utilice en su prédica el concepto cristiano de “la hora” asociado a *Kairós*. Si bien, para los griegos representaba un instante único donde podría cambiar el curso regular del tiempo hacia un tiempo mejor, en el cristianismo se asocia al momento en que Cristo retornará y traerá el reino que -en Apocalipsis 20: 1-6- representa igualmente un instante excepcional pero fugaz en que cambiará el destino de la humanidad y se vivirá en gozo por mil años. Sobre este descenso del reino, la Biblia dice: “Luego vi a un ángel que bajaba del cielo y tenía en su mano la llave del Abismo y una gran cadena. Dominó al Dragón, la Serpiente antigua -que es el

³² La descripción de este dios menor se representa de una forma muy particular en la escultura de Lisipo: calvo, con un mechón de cabello en la frente, en posición de huida siempre y con zapatos alados, *Kairós* representa aquello medianamente asible o capturable solo mediante el ardid.

Diablo y Satanás- y lo encadenó por mil años (...) Después tiene que ser soltado por poco tiempo” (Biblia de Jerusalén). Esta presencia de un reino nuevo -inédito- se manifiesta también en el apartado 14-16-IX. Para que se pueda apreciar mejor los argumentos que presentaré sobre la renovación que se produce en este momento, transcribiré el apartado completo:

14-16-IX

Es que se era hace ya mucho tiempo
en un lugar lejano al poderoso reino
de la nieve. Aquí, y sólo aquí, el aire
ha sido puro, el agua clara, la tierra
limpia y el fuego virgen. Al llegar
quién sabe de donde y nombrar
los luceros, las uvas, los remansos,
las auras, fue entonces que se airaron
los vientos y que se alzan las piedras
y se oirán los cascos, y que vienen las sombras,
que vino el remolino, que vendrá
la ceniza, y es en esto que el agua
quiso el aliento, el aire verse y reclama
los ojos, la tierra tiritando exigió
la piel y dormir con el sueño y el fuego
en sed de siglos exigirá la sangre.
Y desde entonces ando que ando anda
perseguido de luces, voces y geranios. (pp. 20-21)

En el poema se puede apreciar que, en el momento que se captura la hora, el tiempo se reinicia de tal manera que pasado, presente y futuro se viven en un mismo instante como algo inédito. En otras palabras, el ser humano capaz de capturar a *Kairós* accede a una especie de eternidad desde donde puede acceder a todas sus posibilidades. En el poema, este momento inédito se metaforiza a través del color blanco y de los elementos que rehúyen a ser nombrados. Figueroa (2016), en su análisis sobre las figuras literarias en *Jonás*, asegura que existe una asociación entre el país de nieve, el Apocalipsis y un reino divino. Analiza la nieve y el color blanco de la cabeza del hijo del hombre como elementos

paralelos. Así, en Apocalipsis 1:14 se describen estos de “blancos como la lana blanca, como la nieve (...)” (Biblia de Jerusalén) y Figueroa argumenta -siguiendo a Cirlot- que esta blancura está vinculada a lo numinoso pues, así como todo lo caído del cielo (lluvia, rocío, luz, rayo) está ligado a la altura, lo blanco vinculado a Dios “se refiere al reino de lo celestial, de lo divino” (p. 16). Aunque plausible, la asociación del país de nieve con la figura del “hijo del hombre” resulta algo forzada, pues, aparte de representar un lugar divino, este también es un sitio donde todo tiende a la transformación y escapa a la imposición del *logos*.

A este momento se llega a través de re-hacer lo que ya está dicho y esta acción propiciará la captura de la “hora”; a consecuencia de esto, se producen los cambios más importantes en la humanidad, como sugiere el apartado 31-III donde se alude al momento en que, tras recibir la queja de los fariseos sobre la mujer adúltera, Jesús escribe algo en el polvo (Juan 8:3-7, Biblia de Jerusalén). En este pasaje bíblico, Jesús cuestiona la ley mosaica que condenaba a la lapidación a quien practicara adulterio y modifica los preceptos anteriores por: “Aquél de ustedes que esté libre de pecado que arroje la primera piedra” (Juan 8:3-7, Biblia de Jerusalén):

Cuando Cristo escriba lo hará en la tierra.
El polvo es el único que sabrá la escritura.
Ah, Omega, tan exacta, tan próxima,
la única prójima de la realidad.
Ay, Xi, ustoria cruz en sexo,
si aquí tu gutural se linguodentalizara,
la crucifixión de Primavera convidaría
a la roja pascua de Verano. Y tú, Alfa,
sales del polvo para volver al polvo. (p. 45).

El polvo en este poema -que bien podría aludir a la materia de lo humano de Génesis 2:7- sufrirá la transformación producto de la materialización de la palabra. Para señalar esta transformación usará letras del alfabeto griego, en particular: Alfa, Xi y

Omega. En un principio, jugará con la posición de estas de la siguiente forma: omega, última letra de este alfabeto, y por lo tanto la más lejana, será para el “yo” poético la prójima por su carácter de lo absolutamente otro e irreconocible, lo más distante. Alfa, sin embargo, primera letra, será condenada a la nada desde donde parte. Aunque este fragmento del poema contiene diversos sentidos, lo que particularmente interesa acá es el juego que se realiza fonética y gráficamente con Xi, que se encuentra entre los dos extremos con que Dios se define en Apocalipsis 21:6 “(...) yo soy el Alfa y la Omega, el Principio y el Fin” (Biblia de Jerusalén)³³.

Xi, intermedia entre Alfa y Omega, resulta una metáfora de lo humano entre la vida y la muerte, aquello que está a punto de transformarse. Se muestra un juego fonético donde el sonido gutural de [x] se transforma hacia uno linguodental que podría representarse como la grafía *t*. Si este juego se continúa a nivel gráfico, la letra *t* podría asumir, a manera de metáfora, la forma de la cruz donde Jesús -símbolo de la Primavera- fue crucificado. Lo humano, así representado, migra desde un acontecimiento doloroso donde parece -la crucifixión- hacia el cambio de estado de la esclavitud a la libertad (Nelson, 1998) manifestado en la Pascua.

Si en el poemario la acción de Cristo está vinculada a la palabra poética, que se presenta como transformadora, es a través de ella que el poeta (y el ser humano, en general) logra (re)conocerse en el otro y transformarse; la palabra poética en *Jonás...* tiene una función mesiánica si se considera la destrucción del estado anterior y la vinculación con algo totalmente nuevo.

(...) La palabra no es de nadie.

³³ Uno de los sentidos en los cuales se podría leer este verso podría asumir la forma del argot popular “los últimos serán los primeros”. Bajo esta forma podría interpretarse todo el apartado 12-V.

La hacemos nuestra con nuestra vida.
A precio de sangre.
La cargamos de nosotros
y nos enseña a des-cubrir, re-cubrir
nuestro mundo dentro del único
en el monte ante el cáliz de la noche.
Dudaré su concepción.
Creeré en ella. La sabré.
La diré a las arenas.
Conspiraré en secreto.
La entregaré sin precio
hasta suicidarme,
la señalaré en lo oscuro con un beso
y la cautivaré en la noche.
La negaré temblando y mal-diciendo
la des-conoceré tres veces, y arrepentido
saldré afuera a llorarla amargamente.
La escupiré, la ataré a la columna,
la vestiré de púrpura-morado,
la condenaré,
la desnudaré
y al fin la crucificaré
-clavada, lanceada en cruz,
en sudor rojo de Muerte
vela paloma agonizando-
para que me redima
y se acuerde de mí y me perdone.
Y bajará a los infiernos
y subirá de entre lo muerto,
transfigurada muerta
no me dejará tocarla, viva,
llamándome
entre los olivos
por sobre los cipreses,
acompañándome en el camino
hasta pasar la noche,
enseñándome la mano
y señalándose al com-partir el pan.
La palabra da seña para encontrar
el pan con pan, y el vino
ni con el degollamiento de los inocentes
se halla buscado como sangre (pp. 122-123).

Como queda manifiesto, el cúmulo de alusiones en este fragmento de 4-IV pertenece a los evangelios que tratan sobre la vida de Jesús de Nazaret. En orden de

aparición, aparece la oración que Cristo hace en el Monte de los Olivos (Lucas 22: 39-46, Biblia de Jerusalén) previo a su crucifixión, el rechazo de José hacia la preñez de María (Mateo 1:19, Biblia de Jerusalén), la conspiración de los sacerdotes para entregar a Jesús a los romanos (Mateo 26, Biblia de Jerusalén), la traición de Judas Iscariote y la negación de Pablo (Lucas 22: 47-54, Biblia de Jerusalén), la pasión de Cristo y su resurrección (Marcos 16: 6, Biblia de Jerusalén) y, por último, la tentativa de Herodes por deshacerse del mesías (Mateo 2, Biblia de Jerusalén).

Resulta interesante la disposición estructural de estas alusiones si se analiza el ciclo que se cumple desde: “La hacemos nuestra con nuestra vida. /A precio de sangre” (p. 122), hasta el último verso del apartado. El profeta en *Jonás*... hace coincidir la personalidad de Cristo con la palabra poética, pero el ciclo que cumple es inverso al del nazareno. La palabra poética parte del martirio -manifiesto en la pasión de Cristo en el Monte de los Olivos- hasta la persecución de Herodes hacia el proclamado Rey de los Judíos que escapa a Belén. La palabra muere y en su muerte libera al signo de su objeto, busca nuevos sentidos y, en esa búsqueda, escapa de la petrificación que supone su adherencia al objeto. La palabra deviene palabra poética, así como la condición humana animalizada e intrascendente, debiera buscar la trascendencia y el ideal que, prevalece en la condición humana, pero resulta inalcanzable sin la deconstrucción. En vista de lo anterior, la deconstrucción del poeta en p(r)o(f)eta lo transforma en mediador de la palabra poética, mediador que, a partir de la creación, transforma el simple reflejo de las palabras cotidianas con los objetos en una aspiración con lo que está más allá como manifestación de un futuro donde somos otros.



Capítulo II

Función de las alusiones grecolatinas: transformación e intercambio de sentidos a través de la palabra poética; concepción de la música como aspiración ideal de la palabra

El capítulo anterior permite reconocer algunos lineamientos necesarios para la lectura de las funciones intertextuales grecolatinas en el poemario; entre ellos, la idea de que existe una especie de dualidad en el ser humano donde, a la vez, cohabita la inconsciencia de su condición material y la posibilidad de alcanzar un estado más elevado como se observa en el ejemplo de la burra de Balaam; esta idea se replica mediante el uso de alusiones mitológicas e históricas de Grecia y Roma, y se condensa en una reflexión en torno a la crítica de usar la palabra como simple medio de designación y las posibilidades de transformación que brinda la palabra poética.

Con base en este antecedente, en el presente capítulo se propone una visión de la palabra y del ser humano como potencialidad que siempre se dirige hacia otra cosa, es decir, hacia una trascendencia que supera los sentidos impuestos, limitados y netamente utilitarios que socialmente se les asigna; en esta trascendencia se vislumbra una pulsión que se niega a admitir los límites y que busca estar fuera de ellos en virtud de siempre transformarse en otra cosa que no reduzca el sentido a la univocidad, sino que manifieste su multiplicidad. Como ya se estudió en el capítulo anterior, la idea del límite se correspondería con los espacios cerrados del vientre del pez o de las murallas de Nínive y la idea de libertad, lo que está fuera del límite en el espacio abierto, se asocia con espacios ideales, llenos de luz, como Tarsis o el ricino. Estas manifestaciones aparecen en el presente análisis en la figura de la palabra que se niega a tener un sentido unívoco y que, más bien, contiene diversas significaciones que se reemplazan e interrelacionan, situación

que provoca el cambio y la trascendencia de la palabra como mero hecho comunicativo: en este caso, el análisis de las alusiones grecolatinas -sobre todo en las alusiones a Orfeo- plantea que la palabra trasciende y retorna a su estado original de sonoridad y musicalidad que permite la revitalización del lenguaje. Para abordar esta explicación, se tomará como base los planteamientos que Octavio Paz realiza en el *Arco y la lira* (1998) sobre el lenguaje poético y los sentidos trascendentes de silencio y música que la palabra alcanza cuando abandona su papel de comunicación meramente utilitario (Steiner, 2003).

Junto con lo anterior, se evaluará las diferentes alusiones grecolatinas en función de esa dualidad y multiplicidad de sentidos que, en sintonía con el análisis de Friedrich, permanece intrínseca en la palabra y que representa una tensión orgánica e indisoluble -disonante-, característica de la poesía moderna “(...) que hemos calificado de dialéctica de la modernidad (...), es decir, la pasión por lo infinito, invisible o desconocido (que) tropieza con una trascendencia vacua y retrocede para caer en forma destructora sobre la realidad” (p. 255), y que en el poema de Bulnes se encuentra en la multiplicidad de sentidos que se desprenden de la palabra poética, sentidos alcanzables solo mediante la destrucción de la unívocidad de la palabra convencional y que en *Jonás...* se metaforiza a través de la inestabilidad y la fragilidad representativa entre el objeto y su referencia, y la limitación y mecanización de la palabra cotidiana, en contraste con la potencialidad y libertad de la palabra poética.

De esta manera, el poemario establece una relación dicotómica y orgánica entre la palabra cotidiana y la palabra poética donde cada una necesita de la otra, aunque sean excluyentes por la naturaleza de su función: la primera unívoca y la segunda polisémica; es así que, mediante el análisis de las funciones de los intertextos grecolatinos, se concibe, en primer lugar, a la palabra como un espacio en disputa entre la representación unívoca y la

multiplicidad de sentidos; en segundo lugar, se muestra a la palabra como un espacio de transformación y de constante intercambio de sentidos y, por último, se estudia la trascendencia de la palabra poética en música, mediante la relación entre el “yo” poético y Orfeo, y cómo a través de esta relación, el poeta y el lector acceden a un tiempo inédito y peculiar donde la capacidad sugestiva de la palabra constantemente los despoja de los sentidos restrictivos asociados a la lógica y les provee de una dimensión creativa.

Acorde con la idea de que la palabra es un espacio de disputa donde la restricción lógica solo revela la multiplicidad de sentidos que en ella subyace, la primera función, que puede estudiarse en los poemas 16-III (p. 36) y 8-IV/22-25-VIII (p. 16), muestra que los sentidos de la palabra poseen un carácter múltiple en la medida que se resisten y rompen con la univocidad que supone la denotación. Mediante la alusión al Minotauro en 16-III se ilustra cómo esta dualidad contradictoria (hombre/bestia) habita un mismo espacio que niega la diferenciación y distancia:



Ay, Buzo,
Cuidado con el tanque y la escafandra.
Y el hilo de voz al caer Minotauro.
Bien se ve que la boca sigue siendo ombligo
y la palabra, ya en ramo de burbujas,
audivisible (sic.). Escala de Jacob.
Bien oyes -ves- que el oído es ojo.
Adentro: Afuera. Dila, y ya oyes, y ya ves,
Como ojo y oído se separan en turbio rojo
Hirviendo de peña a piedra, de piedra a laja,
de laja a polvo, deshollándose,
tasajeándose, des-cuartizándo-nos-se (p. 36).

En primera instancia, el fragmento indica una inmersión marítima que culmina con la completa desfragmentación del sujeto al que el “yo” poético se refiere. Previo a esta descomposición, el análisis de los elementos permite establecer una conexión entre el proceso de inmersión marítima con un descenso hacia lo desconocido, y la falsa seguridad

que provee la palabra denotativa, como se manifiesta mediante la frase “hilo de voz” y la caracterización sinestésica y dual del compuesto “audiovisible” no es una contradicción, es una sinestesia en la palabra. Cabe resaltar que lo interesante de esta inmersión sugiere que entre más se ahonda en la multiplicidad de sentidos de la palabra, mayor inestabilidad existe en el proceso comunicativo, pues al hacer una advertencia paradójica sobre el tanque y la escafandra (elementos de sobrevivencia en la profundidad) y al caracterizar la voz (medio privilegiado de la comunicación) desde la fragilidad del hilo y la dualidad del Minotauro, muestra que la palabra no se concibe como un *logos* que estructura y da forma a la realidad, sino como un elemento inestable cuya formación y unidad se produce en la asociación de contrarios en la que la palabra abandona su referencia social acostumbrada (denotativa), mediante el intercambio -como en el caso de “oído es ojo”, “Adentro: afuera” - y cada uno de los términos se asume por el otro.

A manera de comprobación de esta pulsión contradictoria que rompe con la univocidad en la palabra, la alusión al Minotauro representa la coexistencia de contrarios en un mismo espacio, contrarios que son antitéticos y complementarios en la medida que uno define y condiciona la existencia del otro, pues el concepto de “bestia” es aislable y definible en tanto existe lo racional y lógico, implícitos en la idea de lo de “humano”. A su vez, la contradicción y complementariedad de los términos no se limita a la alusión al Minotauro, sino que sirve de base para recalcar y desarrollar la idea de que existe una tensión contradictoria en la palabra, tensión que se revela a través del uso de frases como “hilo de voz” que no solo señala la fragilidad de la palabra, en este caso de su carácter denotativo, sino que actúa como medio conductor hacia la multiplicidad de sentidos si se piensa en la estratagema que Ariadna fraguó junto a Teseo.

En esta porción del mito, el hilo actúa como herramienta de guía que facilita el tránsito del héroe por el laberinto, y si este elemento se pone en paralelo con la función que cumple en el poemario, se puede establecer una conexión entre el sujeto y la hibridez de la palabra poética, pues la destrucción del sentido denotativo (unívoco) guía y revela las posibilidades expresivas de la palabra, si se asume que “hilo de voz” conlleva salir del encierro hacia un espacio abierto donde los sentidos pulsionales de la palabra son libres, pues así como afirma Mónica Cragolini “(...) los conceptos no son piedras, son palomas dispuestas a volar en cualquier momento, cuando las circunstancias obliguen a cambiar de ropaje” (p. 197); en el caso de *Jonás...* la petrificación se evita al soslayar las falsas seguridades (la escafandra y el tanque) que provee la palabra como medio de comunicación entre los seres humanos y como herramienta de conocimiento de la realidad; al evitar esta instrumentalización de la palabra, se comprueba la plasticidad que contiene al posibilitar el intercambio de sentidos como se muestra en el verso 7 del fragmento.

A partir de esta conexión, se demuestra que la palabra contiene y representa su opuesto como una forma de alcanzar la totalidad que se lograría mediante la integración de contrarios que posibilitan una nueva realidad; por ejemplo, al afirmar la dimensión audiovisible de la palabra, la sinestesia transforma el sonido en imagen, une los contrarios hasta el punto de transformarlos, desestructurarlos y reconfigurarlos, como en el caso de la palabra “des-cuartizándo-nos-se” que no solo implica la idea de separar un objeto en sus cuartas partes, sino de unir esas partes de manera que integren lo uno (representado por el pronombre en primera persona) y lo otro (representado por el pronombre en tercera persona), y sea imposible reconocer los límites que los diferencian. Como se vio en el capítulo anterior, esta unión de contrarios implica la destrucción de lo antiguo para acceder a un plano de carácter ideal, nuevamente representado por aquello que se posiciona en lo

alto y fuera de los límites de lo real; a partir de la alusión a la escala de Jacob se sugiere la unión de lo terrestre y lo celeste no como medio de comunicación entre la voluntad divina y los designios de los seres humanos (Génesis 28, 11-19), sino como una metáfora de la palabra poética como única vía posible para la integración de los contrarios y la transformación de la realidad.

Esta idea de la palabra poética como integradora de los contrarios revela una característica propia de la acción de poetizar que consiste en revitalización de la palabra pues

[E]n la creación poética (...) palabras, sonidos, colores y demás materiales sufren una trasmutación apenas ingresan en el círculo de la poesía. Sin dejar de ser instrumentos de comunicación, se convierten en ‘otra cosa’. Ese cambio (...) no consiste en abandonar su naturaleza original, sino en volver a ella. Ser ‘otra cosa’ quiere decir ser la ‘misma cosa’, aquello que real y positivamente son (Paz, 1998, p. 48).

Para Paz, elementos tan heterogéneos como “sonido”, “palabras” y “colores” presentan transformaciones cuando ingresan al espacio de la fuerza recreadora de la palabra poética, para ello deben abandonar las imposiciones sociales que adjudican sus significaciones a ámbitos específicos (música, comunicación, pintura) y regresar al momento donde son objetos naturales (sin utilidad social); a partir de ese momento, obtienen una dimensión nueva en la cual adquieren otros sentidos. En *Jonás...* estos contenidos novedosos también surgen de la unión de contrarios; la inmersión del sujeto en la palabra poética le revela una nueva posibilidad que surge gracias al abandono de cualquier sentido establecido: el hecho de que el “yo” poético se sumerja en lo profundo y rechace el auxilio y seguridad del tanque y la escafandra, le permite liberarse de cualquier esquema limitante; le posibilita asumir su dimensión natural cuando retoma la animalidad implícita en Minotauro y, a partir de esta unión, la desestructuración del buzo (el “yo”

poético) se vuelve vertiginosa en la medida que transita de un sentido a otro, sin la menor restricción, hasta llegar a la deconstrucción total en sus partes y a la posibilidad de nuevas significaciones.

El efecto de esta destrucción no solo repercute en la univocidad de la palabra/realidad sino que afecta al sujeto que utiliza la palabra poética, pues, a partir de la inmersión en lo desconocido, este pierde su dimensión individual, se asume y transforma en “otro” y se reconstruye en lo nuevo como se estudia en su difuminación en las personas gramaticales del siguiente fragmento y en la identificación con Jonás, que, en tanto profeta, representa al sujeto en sintonía con lo universal:

Era él, yo. Amanecía.
Entre velos oía, decía: oyéndome le oí.
Oyéndote me sientes. Sentía ser. Temblaba ser.
Había amanecido.
Era yo.
Oscurecía.
Eras yo.
Después tú.
Sólo entre tú y yo infranqueables
distancias cuando no soy en ti,
cuando te me sales
o te expulso.
Pero tú eres en mí y en él como yo.
Helo aquí, en ti,
Que ya no es él ni tú eres en mí ya. Yo.
Yo soy. Soy yo siendo tú y siendo él
y no siendo él ni tú soy el no yo.
Oscuridad.
Eras era soy.
Noche no.
-Día fue llamado la luz y noche las tinieblas-.
No digo más. Jonás (p. 37).

Así como ocurre en el proceso de inmersión del primer fragmento, en este la oscuridad también representa la posibilidad de lo desconocido en contraposición al “amanecer” que se relacionaría con lo visible, es decir, lo que se concreta ante la luz.

Amanecer y oscuridad se oponen de manera que el primer término representa la seguridad del mundo objetivo que fácilmente podría relacionarse con el Velo de Maya en tanto realidad virtual que nubla la percepción de la totalidad humana: cuerpo y espíritu. Al menos esa pareciera ser la alusión que en el verso 2 del fragmento surge cuando menciona el velo que separa al sujeto que enuncia “oyéndome” del objeto “lo oí”. En cambio, esta separación no aparece cuando el “yo” poético se refiere a la oscuridad, pues esta manifiesta lo indeterminado e ilimitado; la naturaleza original que Paz menciona se hace latente si se considera que en este espacio se presentan, al mismo tiempo, todos los espectros posibles de un objeto sin la constricción de la determinación unívoca. Es por ello por lo que en este espacio de oscuridad se propicia la integración de deícticos, pues el elemento visual que secciona o separa los objetos (que, mediante la razón, les asigne un papel determinado) no existe.

Los pronombres personales no solo se presentan como intercambiables, sino que se asumen como unidad inseparable a tal punto que se niega la validez de su existencia cuando se presentan separados como en el fragmento “Sólo entre tú y yo infranqueables/ distancias cuando no soy en ti” (p. 37); la separación que marca el sustantivo “distancia” solo es posible si las entidades no están compenetradas. Otro aspecto interesante para notar es que, por su naturaleza, los deícticos son categorías vacías e intercambiables al momento de la representación, es decir, pueden asumir la posición de cualquier objeto según se presente en el momento de la enunciación. A consecuencia de esta interacción entre personas gramaticales, se logra una especie de unidad entre contrarios/complementarios que se condensa en la transformación del Yo/hablante poético en la figura de “Jonás”: este integra a la vez la presencia y la ausencia, se presenta como un ser absoluto capaz, a un mismo tiempo, de silencio y expresión si se toma en cuenta que “no digo más” se puede leer como

un silencio que se niega a sí mismo en la medida que permanece inscrito y antecede a la presencia del nombre del profeta.

Según lo anterior, el cambio trascendental en el ser humano, la transformación que lo conecta con la capacidad de percibir más allá de su materialidad mecanizada, es directamente proporcional al cambio que se produce en la palabra que sirve solo para designar; esto es así pues el uso de la palabra es una condición netamente humana: “El hombre es un ser de palabras (...) La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad” (Paz, 1998, p. 58). La coincidencia que Paz establece entre “palabra”, “ser humano” y “realidad” supone que toda transformación en una de ellas repercute en las otras, pues “palabra” y “realidad” son condiciones que surgen del ser humano; así, la mecanización de la palabra, su uso netamente designativo, adquiere un matiz restrictivo que vuelve limitante a la realidad, pues, para el ser humano, palabra y realidad son lo mismo. Es ahí donde la advertencia del “yo” poético “Cuidado con el tanque y la escafandra” cobra pleno sentido si estas dos herramientas se interpretan como elementos que restringen la unión del sujeto con la profundidad de lo desconocido.

La afirmación de Paz de que “la operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica” (p. 48) revela la acción renovadora y creadora de la poesía en tanto niega la mera repetición de procedimientos; así la negación supone “por una parte, regresar sus materiales a lo que son -materia resplandeciente u opaca- y así negarse al mundo de la utilidad; por otra, transformarse en imágenes y de ese modo convertirse en una forma peculiar de la comunicación” (p. 49). El rechazo al mundo de la utilidad implica que los materiales -la palabra- no tienen una asignación específica y obligatoria -la comunicación unívoca-, o sea, que no han perdido la posibilidad de aplicarse a nuevos contextos. Así,

todas las posibilidades que la materia adquiere en la negación de su utilidad práctica manifiestan la actitud poética en tanto la palabra constantemente se recrea a sí misma, trasciende su condición y se transforma en aquello que no es.

A través de este análisis que condensa la idea de que la palabra posee dos dimensiones (una cerrada y limitada, y otra abierta y preñada de posibilidades significativas) es posible establecer una relación con los espacios oscuros y conminatorios, y los espacios abiertos y luminosos del primer capítulo. Así como se demostró que el vientre del pez representaba la realidad opresiva a través de la descripción de la oscuridad y los límites que representa, de la misma manera, aquella palabra que restringe sus sentidos y los destina a la simple comunicación lógica representa su equivalente. Sin embargo, si se hace un paralelo entre la idea de que la ruptura de los límites parte, como un nacimiento, del vientre del pez y se admite, con Paz, que “cada palabra (...) encierra una pluralidad de sentidos (...) la palabra posee varios significados latentes, es una cierta potencialidad de direcciones y sentidos” (p. 16), se comprueba que las falsas seguridades de la lógica -tanque y escafandra- resultan transitorias ante la pulsión polisémica de la palabra que se ubica fuera de los límites y siempre trasciende hacia lo otro (música, silencio o luz, según Steiner) como se muestra en el deseo del “yo” poético de escapar a Tarsis o de permanecer fuera de las murallas de Nínive.

En el momento que la palabra abandona los límites que le impone la lógica, logra la posibilidad de asumir e intercambiar cualquier significado en una transmutación infinita como ocurre en las alusiones grecolatinas correspondientes a los poemas 4-IV y 8-IV/22-25-VIII. En cada uno de estos casos, las alusiones grecolatinas muestran la prevalencia de la transformación de los sentidos habituales de la palabra, sin que en ella pueda afirmarse o asirse a un solo concepto:

Estas líneas en estas manos, de Jonás,
-Saturno-, oyendo a Hécuba, sin rumbo,
manando a oscuras. Oscuro vengo
a Eurídice. Venga Cronos en estos tulipanes.
Se nos presenta en todo devorándonos
todo, sin más, sin menos, Jano bifronte,
en luz, en sombra se nos representa, siempre,
enguyéndonos hasta lo último (p. 16).

El caso de “líneas en estas manos”, “sin rumbo” y el verso “se nos presenta en todo devorándonos” no se establece ningún sentido unívoco y el sentido de las palabras rehúye la estabilidad denotativa; así, “líneas en estas manos” representa, a la vez, todos los sentidos enciclopédicos que culturalmente pueden reconocerse, en específico, cada uno de los pliegues de flexión palmar o los versos del “yo” poético. A su vez, con la frase también surge la relación que “las líneas” de la mano tiene con la actividad quiromántica como posibilidad de vislumbrar el futuro; esta cualidad junto con la capacidad profética de Jonás y la relación que el “yo” poético establece entre ambos, permite atribuirle al poema, aparte de su capacidad de enunciar en el presente, la posibilidad de representar en este tiempo aquello que aún no ocurre.

Por otra parte, no existe una correspondencia específica para el complemento modal “sin rumbo”, pues la sintaxis del poema impide la posibilidad de atribuirlo a Hécuba o a “estas manos” que, por su parte, tampoco se sabe si pertenecen al “yo” poético, a Jonás o a Saturno, lo que sugiere que la función de la falta de rumbo puede interpretarse como el criterio que permite la integración de estas alusiones, en otras palabras, cada alusión representa el sentido individual que posee culturalmente, pero se unifican y confunden en la medida que el sintagma preposicional “sin rumbo” las conjuga. A su vez, que esta unión se produzca en la oscuridad implica la fusión de elementos diversos, como se estudió en el

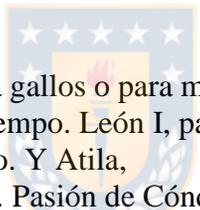
análisis anterior, que propician el surgimiento constante de lo novedoso, lo que le daría sentido a la idea de continuidad que se intenta con el uso del infinitivo “manar”.

En este sentido, lo “nuevo” radica en el intercambio y la posibilidad de transformación que se manifiesta en las alusiones, pero también en la capacidad que estas tienen aún de representar su sentido “original”. La alusión a Hécuba manifiesta esta condición en la medida que, como lectores, podemos asumirla a la vez como la reina de los troyanos y como la perra en que los dioses la transforman por castigo. De igual manera, el “yo” poético es Jonás, pero también recibe el nombre y los atributos de Saturno, como queda inscrito en el poema mediante el uso de los guiones. También, y por extensión a los contenidos culturales, Saturno y Cronos comparten diversos atributos que vuelven intercambiables sus nombres. Lo anterior, le atribuye al “yo” poético una dimensión divina que no solo lo vincula con la supremacía sobre el tiempo en su relación con Saturno/Cronos, sino con la posibilidad de transmitir lo novedoso a los otros si se piensa en el papel que Saturno cumple para los romanos. La relación y transformación no se acaba ahí, sino que se extiende hacia la vinculación del “yo” poético con Orfeo que no solo le brinda cualidades encantadoras, sino que le provee a la palabra poética tanto la capacidad rítmica y fascinadora, como la cualidad de “revivir”, proveer de una nueva dimensión, mediante la palabra/música.

La aparición de Jano Bifronte indica que, en un mismo espacio, pueden convivir diferentes elementos significantes como se puede deducir del uso ambiguo de la frase “se nos presenta en todo devorándonos” que puede leerse como una oración simple que elide al sujeto “Cronos” o como un hipérbaton cuyo sujeto es “Jano”. En cualquier caso, en el espacio del poema ambas lecturas son posibles y necesarias, pues ambas comparten elementos que indican temporalidad y renovación: Cronos representa todas las líneas

temporales y, a su vez, permanece fuera de ellas, y en Jano se manifiestan todos los tiempos a la vez. Lo interesante de esta asociación es que, a través de ella, se puede inferir la transformación y el cambio que opera en el interior del espacio-tiempo: los hijos que Cronos deglute renacen como dioses principales y la unicidad en los rostros de Jano admite conservar una noción del pasado viva en el presente, y, a su vez, en ese presente, permite vivir todas las transformaciones que se tendrá en el futuro.

En la medida en que la palabra poética se lea a través de la posibilidad de asumir múltiples representaciones en un mismo espacio, las alusiones grecolatinas funcionan para demostrar la capacidad de transformación constante, pero también la idea de que una palabra puede asumir diversos sentidos al mismo tiempo como se constatará en el análisis del fragmento que sigue:



Esto es para gatos, para gallos o para monos.
¿Oyes?... Cambio de tiempo. León I, papa y santo,
para Atila es un bárbaro. Y Atila,
para el papa, es un hijo. Pasión de Cóndor,
volar. Gloria de Águila: volar. Volar: valor.
No valentía. Andar hacia arriba cansa.
Hacia abajo, duele (...)
Cuidar los pasos.
Hay pasos que pesan más.
En esta retro-involución
no hay que cuidarse en el hablar.
Digas lo que dijeres dirán siempre
Que has dicho lo que jamás hubieses
o nunca hubieres dicho. Hablas
una lengua rara, muerta, divertida,
peligrosa, donde honrado no es tonto
ni inteligente ladrón.
Aquí hay que reventar por lo más angosto:
No hablar. Para oírse mejor: callarse.
Y cuidares (sic.) en el sentir, en el pensar.
Fácil, facilísimo contaminarse
por ósmosis, por condicionamiento reflejo
mimético, en esta larvaria polución
de cefalópodos, si no fetal, fecal,
tóxica. Salvación: mitridatismo” (pp. 46, 50).

La plasticidad que las palabras asumen en el fragmento revela su capacidad de representar aquello que no son o lo que está en contradicción con su sentido; el hecho de que en ellas puedan coexistir sentidos opuestos, muestra la capacidad de trascendencia hacia lo *otro* para lo que, socialmente, no están concebidas. De esta manera, la alusión a León I y a Atila, el huno, manifiesta funciones completamente opuestas a su sentido histórico. León I, que históricamente solo representa al papa romano, en el poema se recubre de todas sus significaciones culturales: no solo es papa (dimensión humana) sino que al mismo tiempo es santo (dimensión divina), en otras palabras, no solo es la representación que su tiempo le impone, sino que vive en ese momento su designación futura; junto a esta gradación eclesiástica que, en cierta medida, resulta una contradicción; a su vez, el papa adquiere un sentido opuesto al concebido culturalmente: en el poema, al igual que Atila, León I es un bárbaro, mecanismo que lo acerca semánticamente al huno, junto con la relación paterno-filial del verso 3 y 4. Esta última permite que Atila se vuelva heredero de las características del papa y lo releva de su condición histórica como bárbaro hacia la reconstrucción poética en “papa y santo”. Como se puede observar, en el espacio poético estos personajes históricos se compenetran y, aunque antagónicos, les permite interactuar y compartir características que sugieren sentidos nuevos que los revitalizan. La relación no acaba ahí: fonéticamente la categoría I (uno) del papa y la tribu a la que Atila pertenece (hunos) comparten en español similar pronunciación, este elemento actúa como pivote en el que Atila y el papa se unen y del cual se desprende la unificación de sus características.

De esta asociación entre términos y sentidos contrapuestos nace un tipo de palabra en la cual conviven todos los sentidos posibles: la palabra poética. No solo es una palabra

enciclopédica (en el sentido que Eco le da a este concepto) en la medida que contiene la totalidad de significados histórico-culturales, sino que, mediante la asociación armónica de contrarios, busca darle nuevos sentidos. En este orden de ideas, me suscribo al uso que el “yo” poético hace de la palabra “volar” en el fragmento donde la paranomasia entre “volar” y “valor” demuestra la plasticidad del término y permite que, en el contexto del poema, este asuma otro sentido impensado en su carácter denotativo: “volar” es lo mismo que decir “valor”. De esta asociación parecieran desprenderse otros sentidos latentes de la palabra “valor”, pero el “yo” poético los restringe y circunscribe el término al conjunto de cualidades que son bien apreciadas o consideradas en algún objeto, cualidades que ahora comparte con los sentidos contenidos en la palabra “volar”³⁴.

Esa interrelación entre la naturaleza de la palabra, su utilidad social de referencia a los objetos y su posibilidad de trascender hacia lo otro, dirige esta reflexión hacia la idea de que la palabra libre de los límites de la lógica se transforma en imagen. Paz provee diversos conceptos de imagen que van desde la construcción de productos imaginarios hasta su constitución como elemento primordial que, a través de las formas verbales, constituye el poema; así, caracteriza a la imagen como elemento clave de la poesía que mantiene viva la plurisignificación que la palabra pierde al contacto con la lógica comunicacional; junto con estas definiciones, la imagen se caracteriza por aglutinar elementos que son contrarios y lógicamente irreconciliables, en función de crear realidades nuevas, solo posibles y viables a través de la unidad que provee la palabra poética, pues “[E]l poema no solo proclama la

³⁴ Esta asociación no deja de tener cierta dimensión mística si se considera que, en el poemario, la altura se relaciona con el espacio idóneo para las transformaciones; la elevación supone el alcance de la purificación y la ruptura de los límites (véase capítulo I, página 17). En este caso particular, la purificación de la palabra se logra a través de una transformación solo posible por su asociación con la altura.

coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios, sino su final identidad” (Paz, 1998, p. 77). A su vez, Paz explica que la imagen funciona para decir lo indecible que, en otras palabras, la imagen de la palabra poética no dice nada, sino que, mediante la unidad y sinergia de contrarios, pone de manifiesto nuevas realidades que habitan y se explican únicamente en ese mundo que el poeta crea:

“[E]l poeta hace algo más que decir la verdad; crea realidades dueñas de una verdad: la de su propia existencia (...) la imagen reproduce el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí el objeto percibido. El verso, la frase-ritmo, evoca, resucita, despierta, recrea. O como decía Machado: no representa, sino presenta. Recrea, revive nuestra experiencia de lo real” (Paz, 1998, p. 81)

A partir de esta cita se puede explicar que los cambios e interrelaciones de sentidos que se aducen de las alusiones grecolatinas representan imágenes. Mencionar a Atila, al papa y a los distintos personajes de la mitología griega no solo supone traerlos nuevamente a este tiempo (mediante la evocación), sino que enfrenta al lector a los nuevos sentidos que en el poema se crean donde Atila es el papa y el papa, Atila. A través de esta integración de contrarios se crea una realidad que solo habita en el poema pero que provee de una nueva dimensión a las palabras que dejan de estar constreñidas por la significación convenida por el tiempo y la historia, y se convierte en creación.

Por otra parte, si bien existe la integración entre contrarios, en el fragmento se oponen dos tipos de comunicación que se corresponden con los espacios “abajo” / “arriba” y que en el capítulo anterior se describieron bajo las alusiones de Nínive y Tarsis. Para el primer caso, el espacio se limita y manifiesta como una repetición cíclica si se considera el sentido de “retro-involución” como la iteración de un proceso regresivo; esta repetición se muestra también a nivel paradigmático mediante el polípote del verbo “decir” que sugiere una especie de incomunicación total insuperable incluso mediante el uso acumulativo de

palabras. En cambio, el segundo caso -lo correspondiente a “arriba”- no solo manifiesta la ruptura de los límites –“reventar por lo más angosto”- sino también que la comunicación realmente esencial -proceso íntimo e interior- solo se produce en la medida que se destruye la convención comunicativa y esta deja manifestar sentidos entendibles por la lógica hasta alcanzar el pleno silencio.

Esta inclinación al silencio (que se relaciona con lo indecible que, según Paz, se manifiesta en la imagen) es una actitud común a los artistas modernos ante la esterilidad de la palabra y su incapacidad de rozar la espiritualidad humana (Steiner, 2003). Para Steiner la palabra se vuelve un bien de consumo que, más que intentar explicar y descubrir la realidad, funciona para repetir contenidos superficiales y reproducir la idea de estabilidad, raciocinio y autoridad de la civilización occidental en medio de la ausencia de creación: esta palabra en vez de revelar sirve de paliativo: ya no se crea, y para llenar este vacío productivo, el ser humano reproduce:

La proliferación de la verborrea en la investigación humanística, las trivialidades maquilladas de erudición o de revaluación crítica amenazan con obliterar la obra de arte y la exigencia de inmediatez del encuentro personal, base de toda crítica verdadera. También hablamos en exceso, con demasiada ligereza, volvemos público lo que es privado, convertimos en clichés de falsa certeza lo que era provisional, interino, y por consiguiente vivo en el hemisferio oscuro de la palabra. Vivimos en una cultura que es, de manera creciente, una gruta eólica de chismorreos; chismes que abarcan desde la teología y la política hasta una exhumación sin precedentes de las cuitas personales (...) Este mundo no terminará en llanto y crujir de dientes sino en un titular de periódico, en un eslogan, en un novelón soez más ancho que los cedros del Líbano” (p. 72).

Como puede observarse, Steiner acusa de superficial la moderna producción discursiva y científica de occidente pues, asegura, esta solo se encarga de repetir y acumular contenidos que crean la impresión de solucionar los problemas de la humanidad mediante el espejismo del espacio abarcado y la necesidad suplida, pero que soslaya la

actitud de crítica y discernimiento necesarios para la creación de lo nuevo. A raíz de esto, nuestra civilización es “(...) una civilización en la que la inflación constante de la moneda verbal ha devaluado de tal modo lo que antes fuera un acto numinoso de comunicación que lo válido y lo *verdaderamente nuevo* ya no pueden hacerse oír” (cursiva mía) (p. 71), pues el ruido de la proliferación de palabras con aparente sentido, o, con sentidos mecánicos y la fascinación ante el constante bombardeo de contenidos repetitivos saturan de tal forma el tiempo y el espacio que alejan al ser humano de su dimensión espiritual, de su capacidad de interiorización y reflexión, del regreso a ese estado original, latente en sí mismo, que comulga con el cosmos donde la apertura hacia lo nuevo se vuelve posible a través de la integración de contrarios, como ocurre en los sentidos novedosos que las alusiones a Atila y al León I adquieren al momento de la comunión.

Si consideramos cierta la integración que Paz hace entre “palabra”, “ser humano” y “realidad”, y asumimos los argumentos de Steiner sobre la esterilidad de la palabra en función de la lógica, se puede constatar que el ser humano vive en una realidad estrecha y utilitaria como la que manifiesta el “yo” poético en su versión de Nínive/vientre del pez. A pesar de ello, en *Jonás...* la propuesta para escapar de esta realidad se asocia con aquello que rompe o está fuera de los límites; frases como “Aquí hay que reventar por lo más angosto”, “No hablar. Para oírse mejor: callarse” y el hecho de que la oscuridad se vuelva un elemento integrador frente a la falsa estabilidad que provee la luz como sustento de objetos a través de la visión, se pueden asumir como intentos de destruir lo establecido, presupuesto e impuesto en la palabra y acceder a una “nada” que permita la creación de lo nuevo: silencio y oscuridad actúan en el poemario como espacios ilimitados, propicios para la unión, la reflexión y lo novedoso.

La alusión al mitridatismo como medio de salvación permite al “yo” poético librarse de la palabra iterativa, utilitaria y superficial: la metáfora de la inoculación sirve como acto defensivo y disruptivo que impide e imposibilita que la palabra del “yo” poético se contamine de los contenidos repetitivos -e insuficientes- de la comunicación cotidiana; mediante esta acción el “yo” poético se aísla en busca de un “nuevo lenguaje” que oblitere toda relación con la realidad objetiva. Así como Friedrich anota sobre los poetas que practicaban estilos similares al de *Jonás*...: “todos buscan una especie de trascendencia del lenguaje, pero esta permanece (...) indeterminada” (p. 238), la función del mitridatismo sirve, a su vez, para romper con la realidad del lenguaje cotidiano y lleva al “yo” poético al silencio que no es ubicable ni hace referencia a nada más que al mundo fantástico que este crea: “su oscuridad, no obstante, es un exceso de luz espiritual” (Friedrich, 1959, p. 234). El hecho de romper con los límites de la lógica, de volver incomunicable la palabra, no le resta sentido, sino que demuestra una profundidad espiritual que va más allá de todo esquema social y que solo es explicable en sí misma.

Otra consideración importante sobre esto parte de Steiner que, al igual que el “yo” poético, considera que la trascendencia de la palabra solo es posible cuando supera el límite de lo expresable; afirma que

(...) hay un tercer modo de trascendencia: en él el lenguaje simplemente se detiene y el movimiento del espíritu no vuelve a dar ninguna manifestación externa de su ser. El poeta entra en el silencio. Aquí la palabra limita (...) con la noche” (p. 64).

La concentración del lenguaje en sí mismo permite la obliteración de cualquier contenido externo que se le imponga; así, el silencio de las palabras no solo es un rechazo de los contenidos socialmente aplicados, sino un repliegue hacia la articulación natural de

la palabra (sonido sin sentido) que, en la medida que se torna indeterminado³⁵, indica la posibilidad de relaciones antes inimaginadas en la palabra, pues esta, al no hallarse restringida por contenidos culturales o sociales, se vuelve creación y expresión de lo infinito como, de forma poética, expresa Steiner: “¡Qué silencio tuvo que haber habido en aquel mar; qué preparado tenía que estar para el milagro de la palabra...!” (p. 72).

Por otra parte, el silencio pareciera conducir a la palabra poética hacia otras formas de representación más puras como, por ejemplo, la música. En *Jonás...* esto se produce mediante la asociación que el “yo” poético establece entre su figuración como profeta y como Orfeo y, con más precisión, a través de la unión entre música y palabra como mecanismo de acceso a un tiempo ideal donde existe siempre la constante renovación:

Sabemos ya, Muerte, el prólogo.
De este prólogo.
Lo anterior, lo de hoy, prólogo,
siempre, para siempre, a la Música.
Si no fuera, Orfeo, la misericordia
de la música,
-Justicia es el silencio-
La música de la misericordia.
La Música,
¿cuál esperanza,
cómo poder esperar a oír,
cómo esperar poder oír
lo ya sin cacerolas azules ni enramadas
de cobre que se nos entrega recibiéndonos
fuera de estos intermediarios que pretenden
sustituir lo que es ante el pensamiento?
Aquí no es para acá lugar a la esperanza.
Aquí: las cuerdas, la cuerda, Orfeo.
Entra la lira. Cuando entras la lira,
sale, sales, Eurídice, y oyes,
se oye cuando callas

³⁵ Que el sentido de la palabra se vuelva indeterminado y que esta indeterminación se metaforice con la oscuridad y lo nocturno, tiene la dimensión de imagen pues, en la oscuridad, las palabras (y los objetos que representan) pierden todo límite, toda dimensión y cualidad que las diferencie; también, la oscuridad sugiere la acechanza de lo desconocido e inesperado: una vez que las palabras ingresan en este espacio, pierden su antigua forma y, en la oscuridad, se transforman en algo informe o indeterminado.

afuera-dentro
en la sin pétalo, en la sin nombre,
en la sin sonido en el tiempo
de la consumación la consumación
del tiempo, tiempo de consumación,
sin clave, sin compás, condenación,
la salvación del tiempo.
Tú.
Tú eres tú.
Tú: Orfeo-David-desde mi verdad,
como esto: esto, cielo, pues, desde mí.
Haces, como los muros de Jericó,
con tu cítara, la lira, caer,
morir la fiera,
derrumbarse
a Saúl.
Inútil lujo traidor.
Rastrojo íngrimo.
De esfinge púrpura camino.
Edipo matador de Yago.
Vuelve a caer el trigo por la espiga.
No conocer el todo es amar a la nada.
Yocasta. Criminal pensamiento.
Incestuosa tiniebla.
La tiniebla (pp. 135-137).

Los primeros cuatro versos del poema anterior manifiestan la consciencia de un tiempo ideal que en sí mismo reúne y permite la coexistencia de todos los tiempos: pasado, presente y futuro. Como ya se mencionó antes, esta es una manifestación más de la imagen que recrea en el presente (en el acto de escritura y lectura) los elementos que evoca y los transforma en algo nuevo, novedad que bien se puede entender como un devenir, un dirigirse a algo. Muestra de esto se produce en el diálogo que el “yo” poético sostiene con la muerte, este ideal de tiempo se concretiza pues, al personificar a la muerte como interlocutor, se le posiciona en el tiempo presente y se posibilita la convivencia del fin de la vida en el mismo espacio de la existencia. Según Octavio Paz esta concepción del tiempo se puede estudiar a partir de los calendarios sagrados -la inserción en el tiempo mítico- donde

el retorno a ciertas fechas rituales puede interpretarse como un ritmo que permite el (re)nacimiento de lo nuevo a través de la muerte de lo antiguo y desgastado:

(...) lo que distingue al tiempo mítico de toda otra representación del tiempo es el ser un arquetipo. Pasado susceptible siempre de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser. La función del ritmo se precisa ahora con mayor claridad: por obra de la repetición rítmica el mito regresa (...) no se trata de ‘ritmar’ el tiempo sino de volver al tiempo original (...) Como en el mito, el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo (...) no es lo que fue, ni lo que está siendo, sino lo que se está haciendo: lo que se está gestando (Paz, año, p. 85).

Según esta concepción, la convergencia de todos los tiempos se produce gracias a una percepción especial de la temporalidad que se basa en la repetición y conmemoración ritual de ciertos momentos que tienen un valor cultural iniciático. A raíz de este tiempo, la realidad que se percibe producto del tiempo sucesivo se destruye y en ella irrumpe una realidad potencial que descansa y se activa en la medida en que se reviven ciertos momentos específicos de la tradición. Ahora bien, el ritmo no se considera simplemente como una repetición de tonos o pulsaciones dentro de la temporalidad, sino como una forma distinta de percibirla que consta de una dirección hacia el tiempo original (hacia lo que nace) y hacia la transmutación (hacia el cambio). Paz analogía el ritmo de la poesía con esta concepción del tiempo intencional pues “si el lenguaje es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regidos por un ritmo secreto, la reproducción de ese ritmo nos dará poder sobre las palabras” (p. 76). Así como el tiempo sagrado y ritual es una reproducción del tiempo mítico y una especie de control sobre el tiempo y su destino, la búsqueda del ritmo en las palabras provoca nuevas asociaciones que liberan al lenguaje del simple discurrir descontrolado y lo conducen hacia la mediación creadora del poeta.

En este sentido, la consciencia del tiempo ideal en *Jonás...* actúa como un ritual que devuelve la palabra poética a la música; los tiempos se conjugan de tal forma que dirigen el

poema hacia su origen y, a su vez, le brindan a la palabra otra dimensión que le permite trasgredir y traspasar la simple frontera de la representación denotativa como puede leerse en el verso 3 y 4 del fragmento, donde la música representa el arquetipo (en tanto prólogo) que se proyecta al futuro y a lo infinito como señala el adjetivo “siempre” y el circunstancia de finalidad “para siempre”. A su vez, si se analiza la disposición de los versos 5 a 7, la epanadiplosis “(...) la música de la misericordia (...) la misericordia de la música” pareciera actuar como un espacio que circunda al silencio de la palabra que abandona la representación denotativa; en otras palabras, si el silencio funcionaba como la ruptura de la realidad objetiva y como el medio para alcanzar el ideal absoluto, la música representa ese espacio ideal al que palabra poética aspira, espacio que no solo está en su origen y naturaleza (pues la palabra es sonoridad) sino que, a través del poema, se revive esa dimensión de la palabra ya fuera del ámbito de la utilidad. Este argumento se sostiene tanto en los elementos del poema: la alusión a Orfeo y la pregunta retórica de los versos 10 a 16 como en los planteamientos que George Steiner sostiene en *El silencio y el poeta* sobre la potencialidad musical del poema como recurso para extraerlo de la limitación de la comunicación cotidiana, o sea, como una forma de percibir la música como hecho trascendente de la palabra, en tanto, “[u]na tradición encuentra la luz en los límites del lenguaje. Otra, no menos antigua ni activa en nuestra poesía y en nuestra poética, encuentra la música” (p. 59).

Según lo anterior, el carácter musical en la poesía se percibe como una tendencia que se dirige fuera de la función comunicativa de la palabra cotidiana, pues esta choca con una realidad que le resulta inaccesible y, por lo tanto, es incapaz de expresar, de esta manera, la música se presenta como una superación del lenguaje cotidiano: “Al escuchar esta música (...) recibe no solo el eco sino la certeza de una *presencia trascendente, de una*

convención anunciadora y comunicativa que rebasa la suya propia y que le es concéntrica (...)” (cursiva mía) (p. 59). A su vez, la certeza de esta trascendencia se presiente como algo latente en la medida que se considera eco y condición intrínseca que subyace en la palabra, condición que confirma los argumentos de Paz quien considera la esencia de la palabra poética como un ritmo que retorna al tiempo original y, a la vez, transmuta la realidad presente.

Otra constatación que surge del retorno a la música como origen de la poesía es su capacidad creadora, sobre esta posibilidad Steiner afirma que

Desde Hoffmann hasta Adrian Leverkürhm de Mann el artista es, arquetípicamente, un músico; pues en la música, mucho más que en la palabra o en las artes plásticas, es donde las convenciones estéticas se acercan más al origen de la energía creadora pura, donde más de cerca se tocan las raíces en el inconsciente y en el centro fáustico de la vida misma (p. 61).

Al abandonar su función social específica, la palabra, a través de su latencia musical, asume el papel de establecer una nueva realidad que emerge y se sustenta en el lenguaje sin necesidad de un referente externo; en esta realidad, no solo los contrarios se encuentran sino que el ser humano, a través de su capacidad artística, se reúne y se vuelve creador de su propio espacio y tiempo: de su propia realidad; el ser humano ya no solo se refiere con la palabra a la simple comunicación verbal, sino que crea y dicta lo que la realidad debe ser.

La materialización de estos argumentos se traduce en *Jonás*... mediante la alusión a Orfeo y el resto del fragmento de 2-VII; en cuanto al personaje griego, su cualidad de cantor permite suponer no solo un origen musical de la poesía, sino su calidad encantadora, fascinadora y renovadora que transforma y provee de otra vida a los objetos, si se piensa en la frustrada resurrección de Eurídice. Según lo anterior, la música se convierte en la otra

vida de la palabra en tanto rompe con los esquemas que la sociedad pretende imponerle y propone una versión alternativa de la realidad que, según plantea Steiner, se acerca a una comunicación y comunión espiritual: “En la música nuestras vidas ensordecidas pueden obtener de nuevo un sentimiento del *movimiento interior y de la coherencia del ser individual*, y nuestras sociedades algo de la perdida visión de concordia humana” (cursivas mías) (p. 59). Ahora bien, esta introspección y comunión en el ser humano a través de la música puede extrapolarse, a su vez, a la palabra poética, pues la palabra es una capacidad netamente humana; así, escuchar la música de las palabras radica en reconocer más allá de la representación objetiva que embota las posibilidades expresivas de la palabra; más bien, conlleva percibir el ritmo intrínseco en ellas y que, según Octavio Paz, las acerca para crear combinaciones que, lógicamente, serían impensadas: “Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden (...) Todo aquel que haya practicado la escritura automática (...) conoce las extrañas y deslumbrantes asociaciones del lenguaje dejado a su propia espontaneidad” (p. 75).

En los versos 10 al 19 del fragmento se puede notar este abandono de lo objetivo mediante la predominancia del deseo de percibir “algo más allá” que las representaciones visuales como se puede notar si se interpreta el uso del verbo “oír” y la reiteración de la preposición “sin” como indicadores que niegan los objetos que el “yo” poético menciona; a través de este recurso, se puede intuir que la palabra abandona su representación objetiva y se adentra a un espacio de ausencias y vacíos donde cobra nuevas representaciones que el “yo” poético es incapaz de precisar, pero que pretende circunscribir a través del ritmo que crea y transmite con diversas epanadiplosis como “en el tiempo /de la consumación la consumación /del tiempo” (p. 136). A su vez, cuando la palabra asume su condición original de música sucede que alcanza un estado de totalidad integradora que en el

fragmento se presenta mediante el uso de antítesis como “afuera-adentro”, “nos entrega recibiéndonos” y “se oye cuando callas”; es interesante que a través de esta última construcción antitética, el “yo” poético presenta la libertad de posibilidades que la palabra obtiene cuando depone su carácter objetivo, pues el silencio y su carácter audible no manifiestan una referencia unívoca sino la asociación con contenidos novedosos.

La constatación de que la palabra poética asume y crea nuevos sentidos también se encuentra en la integración de Orfeo y David, la mención de la destrucción de Jericó y las alusiones a Edipo, Yago y Yocasta. Sobre la primera, resulta de mucha importancia la unión que el “yo” poético hace de ambas alusiones pues, aparte de que renueva y amplía su significado, logra su resignificación. Ambas alusiones guardan ciertas similitudes, de las cuales se rescata específicamente aquella que asocia a Orfeo y a David con la música y que, de cierta manera, cambiaba los ánimos adversos: Orfeo, el de Hades; y David, el de Saúl. Aunque esta similitud acerque y conciba como intercambiables a ambos personajes, lo que realmente interesa es la resignificación que Orfeo logra mediante su transmutación en David: aquello que no logra desde la representación del mito -la resurrección de Eurídice-, lo consigue cuando se asume como David -la revivificación de Israel.

Con esta operación que supone la resignificación del uso tradicional de una palabra hacia una concepción novedosa, el “yo” poético hace funcionar estas alusiones para demostrar la ruptura con lo viejo y posibilitar la aparición de lo nuevo; es así que la alusión al muro de Jericó (muro que se derribó con música) y la destitución de Saúl como rey de Israel permiten la trascendencia de un estado caduco hacia otro más fértil como indica la metáfora: “Vuelve a caer el trigo por la espiga”. Así como ocurre con la alusión a Orfeo-David, la alusión a Edipo cobra una función similar: este destituye dos formas antiguas (la efigie y el reino de su padre) y, a consecuencia de esto, sufre diversas transformaciones que

se producen gracias a la trasgresión de una regla: de hijo pasa a ser esposo de su madre, de rey de Tebas pasa a ser ciego y vidente. Como se muestra a través de la alusión al mito de Edipo, esta restauración es cíclica e inacabable y, en el momento en que alcanza cierta estabilidad, se niega a sí misma. Lo anterior se puede comprobar mediante la interpretación de los versos 43 y 45 donde “incestuosa tiniebla” se puede leer como la reiteración de un proceso que se autogenera si se piensa que la oscuridad de la tiniebla, así como el silencio de la palabra, abre la posibilidad de lo nuevo. A su vez, el verso “No conocer el todo es amar la nada” supone que la transformación que se pretende a través de la palabra poética es inacabable en la medida en que es inalcanzable, pues ese “todo” que la poesía pretende alcanzar mediante la integración de contrarios no existe más que como ideal que la palabra es incapaz de traducir y, en este sentido, aunque la palabra aspire a (re)crear ese ideal, su inaccesibilidad la hace tornar a la nada y al silencio, a lo indecible que es la imagen en el poema y a ese sentido de libertad que implica romper los límites de la palabra y poner de manifiesto todas sus posibilidades.



Capítulo III

El poema como agente liberador de los sentidos habituales en las palabras: reflexiones sobre poética en *Jonás...* según las formas de construcción de la lírica moderna

El planteamiento de los dos capítulos anteriores, donde se analizó las alusiones grecolatinas y judeocristianas en función del uso que la palabra tiene en el discurso lógico y en el lenguaje poético, permite establecer una conexión entre las reflexiones poéticas de los autores que Friedrich llama modernos y el discurso metapoético presente en *Jonás...* y en algunos textos en prosa de Edilberto Cardona Bulnes. En ese sentido, en este capítulo se propone que las diversas alusiones a artistas modernos no solo continúan manifestando la oposición entre la palabra del discurso lógico y del lenguaje poético, sino que, a su vez, revelan la reflexión metapoética de Cardona Bulnes en cuanto presentan el lenguaje poético como un espacio de creación que libera la multiplicidad de sentidos en la palabra, contrario a las constricciones que el discurso lógico impone al lenguaje en función de una comunicación inequívoca.

Esta hipótesis de lectura se sustenta principalmente en las características que Hugo Friedrich deduce de los líricos modernos que

desarrollan una reflexión poético-teórica que avanza paralelamente a su propia obra. Y lo hacen no precisamente por razones didácticas, sino más bien obedeciendo a la convicción moderna de que *la tarea poética es una aventura del espíritu operante, que al mismo tiempo se observa a sí mismo, aumentando así la alta tensión poética por el hecho de teorizar acerca de su propia tarea* (cursiva mía) (p. 230).

Específicamente, esta reflexión poético-teórica aparece en *Jonás...* y en diversos artículos y ensayos que Cardona Bulnes publicó en la revista universitaria *18-Conejo* (1990); en estos, los planteamientos del autor discurren paralelos a esa convicción de los

artistas modernos que teorizaban sobre su labor poética y que creían en la poesía como una especie de revelación que yace intrínseca en el material de trabajo (la palabra) y que ellos debían moldear mediante la libertad de creación; entre esas convicciones, en la obra de Cardona Bulnes -y en los poemas y textos que aquí se analizarán- puede encontrarse 1) el rechazo del sentido unívoco como forma exclusiva de significación en la palabra, 2) la introspección del “yo” poético como búsqueda de formas de expresión propias, inéditas y múltiples y 3) la poética como reflexión sobre la acción transformadora y reveladora de la capacidad creativa de los sujetos.

En relación con el primer punto, Cardona Bulnes dirige su crítica hacia la univocidad de sentido con que el discurso lógico restringe al lenguaje para que actúe como categoría de verdad entre el signo y su referencia, y funcione así únicamente en virtud de una comunicación directa y efectiva; esta crítica se manifiesta con mayor claridad en las reflexiones sobre poética presentes en “Zarpa y poesía, o los extraterrestres” (1990) donde se apela a la libertad de la palabra y, con ella, se busca acceder a un nuevo tipo de lenguaje que el autor relaciona con la poesía; este lenguaje se alcanza a través del abandono de los esquemas lógicos y mediante un trabajo sobre la palabra, actitud que Cardona Bulnes manifiesta mediante el refrán popular “errando se aprende a herrar” (p. 1) y en la oposición entre los esquemas de verdad que supone la adquisición del conocimiento científico contrarios a los de la experiencia poética (que Cardona Bulnes prioriza):

Después de esos dos caminos de aprendizaje [errar y herrar] en la ciencia del Arte, primero la propia experiencia y observación de ella, seguidamente la observación de las experiencias ajenas, concluyendo con la etapa de la información, se cierra, en silogismo, que *la palabra -sometida, dominada- es el único recurso que en el poema -trabajo, obra- puede aproximarnos a la Poesía y ser esta aproximada (...)* Y no académica ni facultativamente a la inversa: primero la información, seguidamente la observación de las experiencias ajenas, concluyendo con la experiencia y la observación

personal. La poesía no se entrega sin vencer, viva, la palabra, cancerbero adormecido por la lira órfica (...) (cursiva mía) (p. 2).

En principio, el fragmento presenta una apología a la creación propia y al trabajo personal sobre los sentidos de la palabra para alcanzar lo poético; esta afirmación se opone a todo discurso que requiera un consenso y una comprobación lógica sobre los sentidos de los signos y, de esta manera, no somete la experiencia de la realidad a conocimientos prefijados por agentes externos (en este caso por la academia o el razonamiento científico), sino que prioriza la percepción propia como criterio de validez que, a través del trabajo creativo de la expresión, renueva la realidad gracias a la poética. Lo anterior acerca a Cardona Bulnes y a *Jonás...* a la actitud que Friedrich califica de “apolínea” y que considera la expresión poética como “el trabajo de un mecánico de precisión” y donde “(...) la poesía debe hacer cuanto pueda para situarse a la altura de las audacias de la matemática” (Friedrich, 1959, p. 232); a través de este trabajo reflexivo y meditado sobre la expresión, el poeta moderno busca, a base de ensayo y error, alcanzar una nueva dimensión de la palabra que, según George Steiner, pretende abandonar el uso “normal” del signo y posicionarse fuera de los límites del sentido regular, tanto así que una parte de los poetas modernos “encuentra la luz en los límites del lenguaje. Otra, no menos antigua ni activa en nuestra poética, encuentra la música” (p. 59) y otra se acerca al silencio.

Este planteamiento y pugna por un “nuevo lenguaje” se comprueba en el poema IX donde la realidad que se asume con los criterios de verdad es suplantada por una nueva que surge a partir de la creación poética:

Realidad y verdad se incluyen
mutuamente. Hacer que la irrealidad
se vuelva verdad como la no verdad
se vuelva realidad, he aquí: reto,

duelo de Creación (p. 22).

Resulta interesante que la renovación aquí expuesta se ligue íntimamente a la creación como proceso consciente que reestructura los parámetros convencionales de correspondencia entre el signo y la referencia, y que este “hacer” los resignifica por completo. De esta manera, la conjunción de los contenidos “realidad” y “verdad” como elementos intrínsecos e inseparables (hasta necesarios), en el poema se convierte en la síntesis de contrarios que, según los versos 2 a 5, se crea mediante la sustitución de términos “irreal” por “verdad” y “no verdad” por “realidad”; el proceso de creación, entonces, actúa como catalizador que sobrepasa el sentido habitual de las palabras y pretende buscarles uno nuevo, como bien indica Friedrich cuando se refiere a que los poetas modernos pretendían crear un “nuevo lenguaje” que se caracteriza por el privilegio de la expresión sobre el contenido y por el “(...) inquebrantable deseo de renovación [que] solo sabe expresarse programáticamente con la destrucción de lo existente” (p. 238).

En la misma línea que los párrafos anteriores, existe un intertexto que comprueba la búsqueda de este nuevo lenguaje que destruye y transgrede los límites del discurso lógico, y que se presenta en la alusión a Ludwig Wittgenstein (2009) y en los cuestionamientos que el “yo” poético realiza a los axiomas del *Tractatus logicus-philosophicus* donde, fundamentalmente, se plantea que “(...) lo que pueda en absoluto decirse, puede decirse con claridad; y de lo que no se puede hablar, mejor es callarse” (p. 5); mediante esa afirmación, Wittgenstein manifiesta que solo tiene sentido, y solo se puede expresar, aquello que puede guardar correspondencia directa o indirecta con la realidad, y solo puede ser verdadero aquello que, mediante la expresión, puede ser comprobado en la realidad. En cierta medida, el “yo” poético niega estas afirmaciones cuando en el poema 1-X (p. 20) niega que tal relación entre el pensamiento, expresión y la realidad sean las únicas formas

de sentido y, para demostrarlo, realiza construcciones sintácticas y semánticas “sin sentido” que, según la lógica Wittgenstein, sobrepasa el límite de lo expresable.

Tú, Luwin (sic.) Wittgenstein, pensante
“Sobre la Certidumbre del Lenguaje”.
Si hubieras considerado “este árbol”
Como eso de aquello que es “árbol”,
habrías sentido que el aroma lleva
a la flor. No la flor. Que el signo
lleva a la cosa y el símbolo nos la trae.
“La luz” lleva a la luz. Luz: ¡Hela aquí! (p. 20).

Sobre el primer punto, el “yo” poético plantea que no es obligatoria la relación de concordancia entre la representación y el estado de cosas para que una expresión refiera algún sentido, sino que, como se manifiesta en los versos 5 a 6, esta relación puede ser mucho más libre y, de igual forma, podría establecer la conexión entre el sentido y la representación del objeto sin que estos se correspondan según la convencionalidad. Así, el poema manifiesta que la “flor” no necesariamente debe correlacionarse con el signo “flor”, sino que su sentido puede encontrarse fuera de los límites de la denotación, siendo así que, mediante el término “aroma”, se establece la conexión entre la realidad “flor” y su sentido.

A partir de este cuestionamiento de la lógica, el “yo” poético propone nuevas maneras de expresión que incluso reordenen la forma en cómo se enuncia el mundo; de esta manera, si para Wittgenstein la interrelación de las proposiciones debía corresponderse con el orden de las cosas en la realidad, para el “yo” poético en *Jonás...* este orden es sometido al caos y a la libre asociación de términos, así como demuestra en los versos 3 a 4 donde la expresión demostrativa “este árbol” no representa la única forma de acceder al sentido, sino que este puede alcanzarse fuera de los límites de las reglas sintácticas donde los pronombres demostrativos “eso” y “aquello” absorben, enuncian e indican por sí mismos el sentido del “árbol”. Por último, los planteamientos del “yo” poético en *Jonás...* coinciden

con la búsqueda del “nuevo lenguaje” que tanto Friedrich como Steiner mencionan; en específico, este se manifiesta cuando la palabra abandona su sentido habitual y se transforma en imagen, tal como aparece en el último verso de I-X (p. 20) donde cada uno de los términos del poema se conjugan y desembocan en la manifestación de la luz: “(...) “La luz” lleva a la luz. Luz: ¡Hela aquí!” (p. 20); de esta manera, las palabras del poema no cumplen una mera función referencial, sino que convergen para formar sentidos novedosos e inéditos, cuya existencia solo es posible en el espacio poético que los inaugura.

A partir de esta crítica a las restricciones del lenguaje lógico conviene preguntar, ¿cómo es que el “yo” poético logra la creación de este nuevo lenguaje? y ¿cómo esta se conecta con los postulados y reflexiones de los poetas modernos?. En primer lugar, a partir de los análisis anteriores, se constata que este lenguaje se articula siempre fuera de los límites del sentido habitual de las palabras, que el “yo” poético relaciona con la realidad, con lo cotidiano y lo prosaico; en el poemario, constantemente se niega que la creación poética se encuentre en alguno de estos tres elementos y, a su vez, esta se relaciona con lo irreal, con lo renovador y lo apoteósico. Prueba de ello se manifiesta en el poema 13-IV (p. 63) donde el “yo” poético transforma el sentido habitual del término “real” y lo sustituye por otro término (lo surreal) que lo supera; este cambio de sentidos demuestra que toda la expresión poética no está contenida dentro de la comunicación convencional, sino que la trasciende y la reinventa, siempre en búsqueda de lo inusual.

Por otra parte, la transformación de sentido de “real” por “surreal” permite conectar la reflexión poética de *Jonás...* con los postulados del primer manifiesto surrealista de André Bretón quien cree “finalmente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente contradictorios: sueño y realidad, en una especie de realidad absoluta: *suprarrealidad*” (p. 31); de la misma manera que Bretón considera la unión de dos realidades contradictorias

para la creación de algo nuevo, superior y todavía inexistente, asimismo el “yo” poético en *Jonás...* constantemente afirma que esta realidad absoluta se consigue gracias a la unión de realidades contradictorias -como se constató en las hibridaciones al analizar las alusiones grecolatinas- que fundan algo nuevo y aún innominado, que no se condice con los sentidos habituales de las palabras ni se mantiene dentro de esos límites, como se reitera en 13-IV cuando el “yo” poético afirma:

(...) La poesía es un diálogo
consigo mismo, aún en momentos cuando
parece ser con otro semejante. Diálogo de uno
ante algo, ante alguien -en esencia- fuera
de forma, de la forma. Nunca entre hombres.
En poesía no hay ilusiones ópticas,
ni auditivas, ni de ninguna especie.
Si tal fuere, si, pues equivaldría
a la conversación que el hombre
-- como en una sala de espejos—
sostuviera con sus imágenes (anamorfosis)
equivocamente reales (p. 62).

Según los elementos presentes en este fragmento, la nueva realidad está íntimamente ligada al lenguaje poético y a la creación de sentidos inéditos, únicamente concebibles fuera de los límites del uso habitual del lenguaje que en *Jonás...* se considera sin validez -le llama ilusorio y equívoco- pues en el poemario, la concepción de realidad radica en lo maravilloso e inusual; de esta manera, el “yo” poético redefine distintos términos a tal punto que crea un lenguaje donde los significados convencionales dejan de tener sentido, y los provee de dimensiones novedosas; esto ocurre, por ejemplo, con el término “diálogo” cuyo sentido en el poemario está más cercano a “monólogo” que a su denotación corriente; a partir de esta actualización de los sentidos en “diálogo/monólogo” se puede entender que el acto comunicativo no se produce dentro de los parámetros esperables de la convencionalidad gramatical o léxica -“Nunca entre hombres”- sino que se

manifiesta en un entorno aún desconocido que, por el uso de indefinidos -“uno”, “algo”, “alguien”- y por su carácter abstracto -“fuera de la forma”-, solo puede asociarse con lo inexistente y “lo nunca antes visto” que guarda una fuerte relación con el sentido de creación presente en la concepción poética de los líricos modernos.

Lo anterior permite intuir que la poética en *Jonás...* pretende alcanzar un estilo que sobrepase los parámetros establecidos por la convencionalidad del lenguaje, de la misma manera en que los líricos modernos concebían la creación mediante la cual buscaban “el establecimiento de un organismo *autónomo* constituido solo por los medios del cuadro, y no a base de elementos de la realidad” (Friedrich, 1959, p. 240) (cursiva mía); con lo que se explica que el mundo de la obra del arte moderno y del lenguaje en *Jonás...* cree unafantasía dictadora, independiente de todo lo relacionable con esquemas de sentido conocidos; lo anterior implica que, a través de la destrucción e hibridación del lenguaje cotidiano, el “yo” poético pretende crear una (ir)realidad donde su imaginación actúe libremente y sobrepase los límites de lo socialmente comunicable; de esta manera, la creación del nuevo lenguaje no solo se produce fuera de los límites de lo convencional, sino que se concibe como la expresión particular del “yo” poético desde su visión propia del mundo; a partir de esta percepción inédita, la creación poética se posiciona como punto de partida desde donde la voluntad creadora del poeta adquiere plena validez para reformar la realidad como se señala en los poemas 13-IV (p. 62), 14-X (pp. 71, 72), 21-X (p. 80) y 4-VI (p. 120).

En principio, las alusiones de 14-X permiten reforzar la búsqueda de nuevos sentidos fuera de los límites del lenguaje cotidiano y permite ligar la poética de Cardona Bulnes con la reflexión poética de los líricos modernos:

Toda liberación es una conquista.

Y toda conquista hubiere sido liberación.
Ante esto, Borges, inmóvil,
Intenta ingravitarse
para gravitar hacia adentro desde afuera.
Octavio Paz y Cortázar buscan ofrecer
otra galaxia, otro sol,
mientras que Jorge Guillén y Göran Palm,
por momentos con la arena hasta el cuello
como “El perro” de Goya, o como el equilibrista
con la espada en la frente -San Sebastián-
tratan de subir a la luz,
-paájaro (sic.) de Brancusi-
sosteniéndola.
Tu y yo, Muerte, saliéndonos
de la violeta red de la luna,
del trasmallo amarillo de la lira,
lo sabemos en el blanco del mundo,
en la escarlata púrpura del tiempo,
-(Sidraj-Misaj-Abed.) (Daniel 91-3)-
Y nos mordemos los labios como Príamo.

El mismo juego en las escuadras:
Ellos jugando a ser ellos,
nosotros, yo, tú, él (pp. 71-72).

El hecho de que el sustantivo “conquista” se somete a la (re)creación de sus sentidos en los dos primeros versos del poema, confirma que la expresión se produce fuera del límite del lenguaje cotidiano; a su vez, el nuevo sentido que adquiere el término “conquista” se relaciona más con su contrario -“liberación”- y, por lo tanto, implica la posibilidad del espacio abierto y autónomo, en oposición a la acepción de opresión y reducción que lo determina social y denotativamente; a su vez, la noción de espacio abierto que sugiere el “yo” poético se refuerza mediante el uso del futuro subjuntivo del verbo “haber” que indica la voluntad de vivir fuera de los límites como una posibilidad perfectamente viable. A partir de esta explicación, las alusiones que siguen parecieran apuntar al hecho de que la principal acción de los poetas para formar su expresión radica en la búsqueda de lo externo.

En específico, las palabras de este poema sugieren siempre esa búsqueda que implica siempre la noción de escape, pues “ingravitarse”, “gravitar desde adentro hacia afuera”, “otro sol”, “otra galaxia”, etc..., conlleva que los autores a los que el “yo” poético alude quisieran abandonar el espacio que habitan en busca del lenguaje poético que, en *Jonás...*, se metaforiza a través de la luz. Por otro lado, si se presta atención al juego de intercambio de deícticos, el contacto con la luz (con el lenguaje poético) llega al punto de rechazar la unidad de los sujetos, pues ninguno de ellos asume una forma específica, sino que se mantienen en un espacio caótico, donde se asocian y conforman libremente. Lo anterior sugiere que la acción liberadora se logra solo mediante la ruptura consciente de los límites del lenguaje y esto implica el abandono total de toda lógica; es a partir de esta acción liberadora que el “yo” poético se posiciona en un espacio indeterminado y absoluto, propicio para la creación.

A pesar de esto, cabe resaltar que esta búsqueda nunca se completa y que, de cierta manera, se condice con el “ideal vacuo” que se analizó con Friedrich en el primer capítulo; prueba de esto se halla en los verbos que el “yo” poético utiliza, pues estos señalan que las acciones se quedan en el mero intento o, como sugiere la alusión al mito de Príamo, manifiestan el sentimiento de frustración sobre aquello que no se puede alcanzar por incapacidad. Por otra parte, aunque este ideal se plantee como algo inalcanzable, el método para lograrlo radica en el abandono de toda seguridad en el uso del lenguaje y en la búsqueda de espacios caóticos y absurdos, que solo se logran a través de la introspección que valida e inaugura la vigencia de un mundo y un lenguaje propios.

Es a partir de este abandono de la lógica del lenguaje que la visión propia del mundo toma gran importancia como reestructuradora de la realidad pues, en *Jonás...*, la validez de la percepción personal sobre el mundo se considera el germen de la construcción

poética; esto no solo se encuentra en las diversas alusiones judeocristianas y grecolatinas, donde el tránsito hacia espacios interiores concluye en el surgimiento de algo nuevo, sino que también abarca la reflexión poética de Cardona Bulnes quien prioriza “(...) la propia experiencia y observación de ella, seguidamente la observación de las experiencias ajenas, concluyendo con la etapa de la información (...)” (p. 1) y los diversos postulados de poética en *Jonás*... que consideran la poesía como un monólogo que muestra la capacidad del ser humano de construir libremente su propia realidad:

No hay mundo si no hay un hombre en él
y no hay hombre si en él no hay un mundo.
Para verse, ver;
Para ver, verse.
Aquí el encanto fatal del iris de Narciso.
En un mundo en que no existiera
lo que la costumbre considera
únicamente como espejo,
el hombre se vería,
volvería a verse en los otros,
o en los no otros.
Aquí el fatal desencanto del iris de Narciso.
(...) (p. 63).

Es a través del fragmento anterior que el diálogo/monólogo que se propone en 13-IV actúa como la autopoiesis de la realidad desde donde el “yo” poético dota de sentidos originales a las cosas a partir de su concepción personal del mundo; cabe resaltar que el término “original” cobra acá dos acepciones: la primera relacionada con el origen, con el punto de partida, y la segunda con lo novedoso y sin precedentes de la creación poética. En este caso se tomará la primera acepción, pues calza mejor con los primeros versos del fragmento donde no existe una realidad que preceda al sujeto creador, sino que, a través de la recursión que produce la epanadiplosis, el “yo” poético muestra que el origen de toda concepción del mundo surge de él mismo, como bien afirma Leonel Alvarado (2007) quien rescata esta característica de líricos modernos como Guillén y Mallarmé y que, a su vez,

sugiere que la construcción del mundo supone también la transformación del poeta, pues “(...) la mirada del yo busca la profundidad y por ella, la transparencia (...) implica un proceso de elaboración tanto de la obra como de la persona del poeta” (p. 130), lo que supone y refuerza que todos los contenidos del mundo y concepciones propias del sujeto lírico como creador se fundamentan y sustentan en el acto de “decir” del poeta.

Aunque estos argumentos planteen que las palabras en *Jonás...* no se conciben como instrumentos de comunicación cotidiana, sino como medios de reflexión que diseminan la mirada interior y la concepción del mundo del poeta, no se debe interpretar que el lenguaje poético aisle al creador del resto de la sociedad, sino que su expresión quisiera actuar como mecanismo de redención mediante el cual el “yo” poético pretende alejar a la humanidad de cualquier contenido que pueda condicionarla y predeterminarla; estas afirmaciones, por su parte, también las realizaron líricos modernos quienes, según el análisis que Friedrich hace del pensamiento crítico de Mallarmé, asumían el mutismo de sus construcciones poéticas como un distanciamiento del sentido habitual que pretendía

(...) un supremo intento de salvar, gracias a la expresión anormal y a la dictadura de la imaginación, la libertad espiritual, en medio de una situación histórica en la que los descubrimientos científicos y el poderoso aparato de la civilización, de la técnica y de la economía, organizan y colectivizan la libertad, o sea, destruyen lo que tiene de esencial (p. 139).

Lo anterior sugiere que la validez del ensimismamiento en la creación poética busca la liberación ante cualquier esquema de conocimiento externo que se imponga a la percepción original del sujeto creador y que esta liberación es necesaria para que cada ser humano pueda autodefinirse y (re)crearse; de esta manera, los líricos modernos y el “yo” poético en *Jonás...* no admiten los postulados de las ciencias como únicos parámetros de verdad y consideran que la ciega creencia en estos no es más que una repetición automática totalmente alejada de la experiencia propia; en específico, Friedrich cita la repulsión de

Baudelaire ante la validez de la objetividad empírica que considera como “la progresiva decadencia del alma y el progresivo predominio de la materia [que] se define como atrofia del espíritu” (p. 60), por su parte, Gottfried Benn, en su crítica al pensamiento occidental, alude a la superficialidad del discurso lógico, académico y científico como un lenguaje vacío, que no busca la autonomía, sino la dependencia, el automatismo, la carencia de pensamiento propio y que se impone como única forma de verdad:

Este centro [Occidente] les prescribirá qué es lícito pesar y poetizar, y sin más quiere ayudarlos; los provee de psicoterapia, de psicósomática que los debe volver idóneos para el uso, sanar, armonizar con el mundo circunstante, superestante, subestante; marchan adelante con experimentos asociativos, procedimientos meditativos, hipnosis activa fraccionada, ejercitaciones colectivas, ejercitaciones individuales, disoluciones de complejos; en cambio, les proveen la nueva construcción de la personalidad neurótica según los preceptos de la doctrina estructural y cuando ustedes se hayan hecho pasar por todo esto por encima a cuenta de Cajas de Enfermedad, entonces tal vez estén aptos para una utilización, digamos cuarenta días en la industria textil (...) este “centro” soporta todo en la ciencia, nada en el arte (pp. 29-30).

Es ante este panorama de mecanización y embotamiento de la libertad del ser humano que los líricos modernos reaccionan, y de los cuales pretenden escapar mediante el rechazo de la realidad impuesta, mediante la creación y concepción propias, que en *Jonás...* se considera una característica esencial, propia e irrenunciable de la humanidad que solo puede activarse y manifestarse a través de la palabra poética como

(...) otro modo de decirse,
de señalarse esta permanencia
y universalidad que Poesía,
vértice de tinieblas,
foso de relumbres,
lengua única del hombre
hasta ser único modo de decir-Nos,
de señalarnos universal y permanentemente
este modo de ser, ella misma, y en ella,
zarza de Yavé (sic.), pre-diciéndonos desde la Noche,
diciéndonos en la tarde cazada en el esposo muerto,
nos firma, a-firma y con-firma (p. 65).

La clave de interpretación para este fragmento resultaría imposible sin comprender el proyecto de liberación que los líricos modernos intuyen en la reflexión poética y en la potencialidad humana; la acción de “decirse”, de “decir-Nos” tiene validez porque surge del sujeto que se autodefine y que, poéticamente, se crea. Nuevamente, el “yo” poético vincula la poesía con la luz y, en específico, acá la concibe como una característica inseparable del ser humano -“lengua única del hombre”- que realmente lo explica y le brinda sentido a su existencia, de esta manera, la universalidad que menciona el “yo” poético se refiere a primicia del ser humano como creador absoluto de su realidad, y esto se demuestra que a través del acto poético se manifiesta y se vislumbra su impronta (su firma) en el mundo en contraposición a la “Noche” que niega y limita las libertades de autodeterminación del ser humano y que actúa como agente tutelar.

Esta idea la confirman los argumentos de Benn con quien el “yo” poético se conecta y dialoga; este, luego de cuestionar el tutelaje avasallador de cualquier discurso que se postule como verdad, defiende la autonomía y la prerrogativa que tiene el sujeto sobre su propia determinación

(...) probablemente el hombre no terminará como querrían los actuales hipocondríacos de la civilización; si se comporta según su especie, se comportará según las leyes creadoras que están por encima de la bomba atómica (...) No por cierto porque tenga necesidad de apoyo, sino animado por ella, el Yo lírico sostiene esta teoría (p. 33).

Esta actitud creadora, que en Benn se asume como una característica inseparable del ser humano, es la misma que se lee en el fragmento del poema en *Jonás...*; en ambas predomina la idea de que la actitud creadora es intrínseca a los sujetos (al hablante poético y al Yo lírico) que se separan de las determinaciones externas y se autodefinen. Una prueba de esta separación radica en la percepción de hermetismo de las expresiones poéticas de los

líricos modernos quienes consideraban que cualquier uso de expresiones externas a las propias, suponía una aceptación de las determinaciones gramaticales, semánticas y sociales del lenguaje; es por ello por lo que el “yo” poético en *Jonás...* considera que la expresión poética solo tiene validez si surge desde las profundidades del sujeto que se autodetermina

El hombre es el espejo del hombre.
La viva imagen, consciente,
fuera del espejo.
El espejo es hacia atrás y hacia adentro.
El espejo es la muerte de la imagen (pp. 48 – 49).

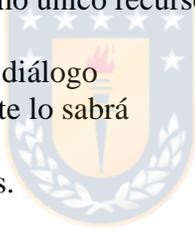
En este caso, el espejo metaforiza la forma en que el sujeto se crea y (re)crea; esta creación no depende de concepciones ni imágenes externas, sino que parte del interior mismo del “yo” poético que se concibe así mismo y se autodetermina; es por ello por lo que la imagen más que un reflejo que repite es una sucesión mediante la que el ser humano lega el dinamismo de su libertad creadora; esto explica que la definición de espejo no se asocie con su concepto habitual, sino con la fuerza gestante que surge desde lo interno y lo íntimo; en todo caso, el concepto habitual de repetición de la imagen es anulado cuando el “yo” poético afirma que “el espejo es la muerte de la imagen” (p. 49).

Esta posición de creador absoluto que se ubica fuera de los límites del lenguaje es también reconocida por George Steiner como característica propia de los líricos modernos cuando afirma que

[e]l poeta busca refugio en el mutismo. Y entonces el impulso ascendente, la verbalización de lo que hasta entonces era incommunicable se presenta como milagro de simplicidad (...) en su límite extremo, cuando bordea la luz, el lenguaje de los hombres se vuelve inarticulado, como el del niño antes de aprender a manejar las palabras. Quienes asedian al lenguaje más allá de la esfera ordenada por la divinidad, quienes quieren reducir el logos a palabras, confunden tanto el genio del habla como la inmediatez intraducible de la revelación (p. 57).

El “refugio en el mutismo” manifiesta el rechazo de los líricos modernos hacia el lenguaje cotidiano que, como se vio en párrafos anteriores, consideraban insuficiente, pero también implica la búsqueda de nuevas formas de expresión que fueran propias e inéditas; en este sentido, la tradición que busca la luz -como es el caso del *Jonás...* de Cardona Bulnes-alcanzaba una especie de expresión original que Steiner asocia con “el lenguaje del niño antes de aprender a manejar las palabras” o sea, con un lenguaje que aún no está determinado por reglas o esquemas de sentido; que Steiner considere este lenguaje como una prerrogativa de la divinidad no es fortuito pues, para los poetas que lograban rozar los límites de este lenguaje, la creación y el habla representaban un acto simultáneo.

Es en el sentido anterior que el “yo” poético en *Jonás...* manifiesta la expresión de la perspectiva personal del mundo como único recurso de libertad creadora y poética



La poesía no puede ser diálogo
entre los hombres. Dante lo sabrá
y se saldrá del mundo,
llevándolo, llevándonos.
(...)
La poesía a-pre-henderse en la esencia.
–Ser en la ley. Sin hipótesis.
Paul Celan busca la esencia
por adición, potenciación.
¿Qué tal si la buscara por radicación?
¿Raíz de uno?
Des-espejar, este es el problema.
Beckett lo vive e intenta resolverlo
por el olvido. Rilke lo sobre-vive
e intenta resolverlo por la vivencia.
¿Se podrá todo recordar? ¿Olvidar?
Y en caso de que se pueda
¿se resolvería?
¿Farabaut –Elizondo– lo pervive?
Góngora lo re-vive,
se adueña de la palabra,
y poseedor del lenguaje –Rimbaud–
nos lo re-plantea
en la imagen imaginada,
modificándolo, trans-formándolo.

Neruda, poseído, no poseso
del lenguaje, lo con-vive.
Hölderlin, -Tralk en otro sueño-
rojo de plata negra, lo des-vive
y se insola en la noche.
Dante –San Juan– lo trans-vive,
y lo resuelve, solo,
pasándolo por la espalda de lo oscuro,
pasándonos en silencio (...) (pp. 62-71).

En base al planteamiento de la libertad creadora contrapuesta a la insuficiencia del lenguaje cotidiano, el “yo” poético sostiene que la poesía no concuerda con los sentidos convencionales y habituales del lenguaje, sino con los sentidos propios que los poetas les imprimen; solo el abandono de los esquemas convencionales, “la salida del mundo” de Dante, le permite la creación de la *Comedia* y, también, la transformación que el poeta sufre en el trascurso de la obra; todo lo anterior se produce al margen de la realidad y del mundo convencional que en este fragmento de *Jonás...* se identifica con la palabra “vida”, es por ello por lo que cada poeta que se alude junto con esta palabra, también se acompaña con algún prefijo que los aleja de lo común y les permite buscar un nuevo camino hacia su libertad creadora que, en *Jonás...*, se enuncia como lo esencial a la práctica poética. Si bien es cierto, el “yo” poético describe cada uno de los caminos particulares de los poetas que alude, también propone su visión propia que -como indica el juego de palabras en “radicación”, “raíz de uno” y “des-espejar”- se relaciona con la expresión absoluta de su visión interna del mundo que no se condice con ninguna imagen externa, preconcebida de antemano en la realidad.

Tal como hasta ahora se ha analizado, para que el lenguaje poético se realice debe producirse fuera de los esquemas del lenguaje cotidiano y debe surgir como una expresión autónoma y original (nueva) del “yo” poético; esto supone que la creación no surge de

situaciones preconcebidas, sino que funda sus propias situaciones, y para que esto se desencadene, debe existir un momento en el que los sujetos se vuelven conscientes de su capacidad de liberarse de los esquemas impuestos y ser capaces de recurrir a su potencialidad creadora. Ese momento especial supone un despertar de la consciencia que sensibiliza a los sujetos y les revela su condición de creadores absolutos; en *Jonás...* este momento se llama “la hora” y tiene su correlato con la noción de *kairós* (que se abordó en el primer capítulo) por lo que solo en la búsqueda de esta el “yo” poético asume su plena libertad

Hay que cazar la hora.
Cuando Dante la cace escribirá La Comedia.
Un minuto más, un minuto menos, no podría.
Hablará con los muertos de él como antes
Homero con sus dioses. La poesía es un diálogo
consigo mismo (...)

El arte es des-hacer. Hay que hacer.
hay que inventar el día.
Hay un día sin invención.
Sin velo.
Este día despunta como todos los días.
pero lleva la hora, la justa hora,
la hora justa.
De luz. Luz. La luz.
Ah luz de fundición,
de des-integración,
de soldadura (pp. 62, 132).

En primer lugar, “la hora” podría conceptualizarse como un momento específico de creación absoluta que se encuentra fuera de los límites del mundo habitual y que, a su vez, se expresa como una reinención de ese mundo; elementos como “este día despunta como todos los días”, “sin velo”, “hay un día sin invención” comprueban que “el día” representa una dualidad que a la vez implica un escape de la realidad impuesta (el velo), en la que subyace la visión propia del mundo, así como la posibilidad de creación de una realidad

autónoma que sobrepase la anterior; para que esta reinención se produzca, el “yo” poético sostiene que debe existir una plena consciencia de la búsqueda autodeterminativa así como una producción activa en la expresión propia; en este sentido la invocación a “cazar la hora” supone que, quien se disponga a hacerlo, sabe que los esquemas lógicos de la realidad son impuestos y que solo a través de la expresión auténtica y original es posible la explicación de si mismo; es por ello por lo que es tan importante la definición del arte en relación a la *poiesis* que edifica y justifica la expresión propia, contraria a la definición ajena que se impone como verdad. Por esta razón el arte, relacionado en *Jonás...* con la expresión poética tanto por la alusión a Dante como por la metaforización con la “luz”, actúa como el agente que revela la falsa seguridad que provee el lenguaje habitual como la posibilidad de autodefinirse.

Por su parte, esta idea de la “hora” no es privativa de las reflexiones poéticas en *Jonás...* pues se encuentra, a su vez, en los planteamientos de los líricos modernos, en específico, en Gottfried Benn quien explica la percepción de “la hora” como una sensibilidad de la consciencia que, a través de la incidencia activa del Yo lírico, busca la transformación de lo real

Estos vellos vibrátiles no están siempre en actividad, *tienen su hora*. El Yo lírico es un Yo fragmentario, un Yo entre rejas, experto en fugas, consagrado a la tristeza. Siempre espera su hora, aquella que se caldea por un instante, aguarda el complejo mediterráneo con su ‘valor de excitación’, o sea valor de embriaguez, en el que se alcanza a traspasar la red de las conexiones, o sea hacer añicos la realidad, y ello crea espacio libre para la poesía -por medio de las palabras (...).

Antes que nada, contrariamente a la opinión común, [los poetas] no son soñadores, los otros pueden soñar, ellos son *utilizadores de sueños*, incluso los sueños deben ser en definitiva llevados a la palabra (...) (cursiva mía) (p. 24).

En la metáfora de los vellos vibrátiles se encuentra la resolución del poeta de abandonar la realidad impuesta; esta actitud, que en *Jonás...* se expresa como una búsqueda

activa, en Benn resulta un poco más pasiva pero intrínseca al “yo” lírico: lo anterior concuerda con la intención de expresión propia que el “yo” poético de *Jonás...* propone para construir la realidad; a su vez, otro elemento que se asemeja entre ambas nociones es la posibilidad de escape de la realidad y de creación libre que solo es realizable cuando los sujetos líricos alcanzan la plena consciencia de su creatividad. El hecho de que Benn vincule a los poetas con los sueños y que, para el discurso lógico, este se considere contrario a los esquemas de realidad, implica que los poetas actúan y producen fuera de los límites de la lógica como también sucede en *Jonás...* donde se concibe la expresión poética fuera de los límites habituales de significación. Por otra parte, en ambas nociones de “la hora”, el poeta es el constructor y reformador de su propia fantasía creadora, donde su palabra cumple una doble función: la de destrucción y creación, pues, así como para *Jonás...* “el arte es des-hacer”, para Benn “ellos [los poetas] el arte lo hacen; o sea que necesitan un cerebro con dientes incisivos, capaz de hacer trizas las resistencias, aun las propias” (p. 24).

Por otra parte, en la noción de “hora” se sugiere la existencia de dos mundos, de dos lenguajes imbricados uno en el otro: el primero se relaciona con los sentidos del lenguaje impuestos desde fuera al “yo” poético y, a su vez, con la realidad conocida a partir de experiencias y explicaciones ajenas; el segundo, con la capacidad intrínseca del “yo” poético de cambiar la realidad a través de la apropiación del lenguaje y su expresión deliberada. En diversas ocasiones esto se constata en el poemario gracias a la metaforización de estos dos mundos, respectivamente, como la existencia del “yo” poético dentro de los límites restrictivos del sentido (Nínive, el vientre del pez, la noche) y como la trasgresión de esos límites hacia espacios aún indeterminados y solo determinados por el “yo” poético (la luz, el minotauro, el ricino). Es mediante esta metaforización que se puede

interpretar que ambos mundos están implicados uno en el otro, y que solo la consciencia del sujeto sobre la libertad de autodefinirse revela la existencia de su potencialidad creadora y, en última instancia, el “yo” poético toma un elemento de la modernidad para explicar esa dualidad: la figuración de Clark Kent/Superman.

En primer lugar, las diversas alusiones a Clark Kent suponen una descripción y conceptualización del lenguaje convencional donde predominan la apariencia, la fugacidad y la repetición contrapuestas a los sentidos de universalidad y permanencia con que en *Jonás...* se define lo poético

Clark Kent, este
permanente periodista de la instantaneidad
contemporánea, de los entusiasmos múltiples,
multitudinarios, de la aventura colectiva
sobre los verdes engramados claros,
animosa, estimulante, tonificante, alegre,
sana, fenomenal, del triunfo de la prontitud,
la rapidez, lo raudo, la agilidad,
la oportunidad, la audacia, la fuerza
la inteligencia, el vigor, el amor, el coraje,
el civismo, el poder, cúspide inobjetable
de lo épico, lo actual, lo dinámico (...) (p. 23).

Esta acumulación de palabras que isotópicamente representan la contemporaneidad genera la impresión de fugacidad y atiborramiento que impide la posibilidad de propia contemplación; a su vez, reproduce la idea de movimiento desaforado y sin control (propio de las sociedades contemporáneas) que, asociado a los términos de instantaneidad, manifiestan un profundo miedo al silencio que se contradice con la postura de reflexión consciente e intimista que el “yo” poético asocia a la creación del lenguaje poético. Aparte de esta asociación de lo moderno con lo repetitivo, lo fugaz y acumulativo, Clark Kent funciona como una metáfora del lenguaje y de los sentidos de mundo que se imponen a través de este

Clark Kent, nuestro cabal intermediario
lealtísimo, el informado, el conocedor,
sabedor de lo grande, de todo, de lo que no
supiéramos si no fuere por él, el,
el pavlov (sic.) de la información (...)
Clark Kent es el que sabe
y el que está entre nosotros, los anónimos,
y ellos, las epónimos, y aún así
participa de nuestra inutilidad,
nulidad, de nuestra ablegación, de esta
innata, atávica, adánica timidez
de estúpidos, los más que estúpido,
los extranjeros, los inválidos (...) (pp. 24-25).

Así como Clark Kent, el lenguaje sirve de intermediario entre el sujeto y el mundo, pero, según esta interpretación, a través del lenguaje el sujeto recibe con pasividad la información que el lenguaje le provee del mundo, contrario a la concepción de lenguaje poético en *Jonás...* donde la poesía funciona como dadora y creadora de sentidos. El argumento de que, a partir de este lenguaje, el sujeto solamente recibe y acepta la información preconcebida del mundo, surge de la caracterización que el “yo” poético hace de Clark Kent “sabedor de lo grande, de todo, de lo que no/ supiéramos si no fuera por él (...)” donde somete toda la validez del conocimiento a los esquemas de verdad que el lenguaje dicte, lo que limita cualquier posibilidad de expresión propia o conocimiento autónomo, en otras palabras, el sujeto cognoscente aparece limitado por las estructuras del lenguaje y, fuera de ellas, no existe ninguna validez o sentido como bien afirma Wittgenstein en relación a la lógica del lenguaje donde: “7. De lo que no se puede hablar, mejor callarse” (p. 103). Esta actitud encierra al sujeto dentro de aquello que es aceptado como comunicable y, más aún, le impone repetir esos conocimientos aprehendidos de lo externo como se lee en la asociación entre Clark Kent y Pavlov.

A pesar de lo anterior, el “yo” poético señala la imposibilidad de eludir la contraparte poética intrínseca al lenguaje como se puede interpretar de la dualidad que

existe entre Clark Kent y Superman, ambos caras de una misma moneda, donde el primero asume el valor de lo limitante, lo fugaz y lo repetitivo, y el segundo se acerca más al carácter potencial y autosuficiente de la palabra poética: es en este sentido que debe entenderse la aparente contradicción que se produce en el verso 85 del poema 8-10-X donde Clark Kent se asocia con Espartaco

Clark Kent nos salva, Espartaco
de menesterosos ignorantes apátridas,
nos colma, nos significa, nos da significado,
inventa ser uno de nosotros, miente ser
de nosotros el tímido, el encubierto
y calcula, especula estafando
nuestra perfecta credulidad de imbéciles,
nuestra normal anormalidad desde
su juicio, desde él natural a nuestra
condición natural de idiotas, y cerca,
construye y avasalla, coloniza
bajo una falsa realidad que nos cae
pusilánime falsamente repitiéndonos (...) (p. 25).

Esta doble función que cumple el lenguaje (a la vez esclavizante y liberador) se asume en *Jonás...* como una característica ambivalente que, cuando se expresa desde su función que limita los sentidos, ya en su interior gesta la posibilidad de crear unos nuevos. Este germen habita dentro del lenguaje como una característica intrínseca e inmanente que, de forma constante, actualiza los sentidos de las palabras, así como Superman representa la potencialidad que Clark Kent oculta para pasar desapercibido y normalizarse en la sociedad, o como afirma en los siguientes versos

Y venís, mariposa, por caminos i-rreales
A nos: (otros) (p. 25).

Así como ocurre con el lenguaje poético, el término “mariposa” sugiere diversos sentidos, específicamente “metamorfosis” y “transformación”; por otro lado, también sugiere que los términos del lenguaje contienen, en sí mismos, cierta potencialidad de

transformación y belleza que no se puede contener, pues es parte de su naturaleza. De esta manera, cada palabra contiene esa posibilidad como lo demuestra la deconstrucción de los términos “i-rreal” y “nos: (otros)” donde las palabras dejan de estar restringidas por la univocidad y cobran multiplicidad de sentidos.

Es a partir de esta potencialidad en las palabras que *Jonás*... metaforiza el lenguaje a través de la figura de Superman; esto no solo se arguye desde la vinculación que el “yo” poético hace entre el “arte” y “Superman”, sino que esta alusión comparte los mismos atributos con los que el “yo” poético caracterizara la poesía

El arte nos atañe como Supermán.
Pero el arte es a nosotros permanente
como el mar y ante mañana irreversible
como el bosque. Nada vacío como el tiempo.
Vivo, vital, faltamente necesario como pagar
impuestos para vivir, por estar vivo (...) (p. 31).

Por su parte, lo interesante de esta caracterización es que el lenguaje poético se plantea como inseparable del ser humano; esta vinculación devuelve a la humanidad su capacidad creadora, sobre todo cuando el “yo” poético menciona que nada de lo que existe sería posible sin la intervención de la expresión original “sin arte el mundo sería tierra, una tierra/ sin espacio ni posibilidades de caminar, /de rumbo, de horizonte, de salida” (p. 31) lo que implica que toda la creación, o sea, todo aquello que tiene un sentido, mana del interior del sujeto que se expresa consciente y libremente.

Además de esto, el poema 18-22-IX funciona de contraparte a las caracterizaciones de Clark Kent en la medida que se le presenta como una potencia absoluta que solo puede alcanzarse fuera del tiempo y de la realidad habituales, como se manifiesta en la irrestricción de Superman frente a cualquier agente determinante

Al fin se supo que Supermán ha sido real.
Heracles, con todo su poder, como todos los dioses,

Estaba supeditado a Zeus. Supermán no (...) (pp. 33-34).

La ausencia de limitaciones que sugiere la figura de Supermán no solo atraviesa el poder de los dioses, sino que no responde a las restricciones de la cultura occidental. El primer punto tiene un profundo eco en el hecho de que la palabra poética se asume como una especie de reto que los seres humanos hacen a las divinidades como ya lo decía George Steiner:

Él [el ser humano] también crea palabras y crea con las palabras (...) La creatividad daimónica de su instrumento pone a prueba la solidez de la Ciudad de Dios (...) Lo que habla más allá de la palabra del hombre nos habla elocuentemente de Dios (...) Los poetas no son, como pretende la mitología oficiosa, hijos de Apolo, sino de Marsias (...) (p. 56).

Este contrapunto nada tiene de banal pues, en la medida que Supermán se posiciona fuera de la tradición y fuera del dominio de los dioses, y en la medida que se acepta a Supermán como una manifestación del arte, permite asegurar que la existencia de Supermán/lenguaje poético en *Jonás...* también sugiere aquello que está fuera de los límites y es capaz de crear nuevos contenidos. En este sentido, lo único que puede acercarse a la palabra poética es lo absoluto, y así lo manifiesta el “yo” poético cuando afirma que solo las tres divinas personas, en conjunto, logran igualar al lenguaje poético: “Aquellos tres; haciendo/ uno -tres personas distintas y un solo ser- logran que éste, circularmente como una tromba, / se mueva hacia el futuro” (p. 34). Aparte de que los versos anteriores representan una apología a la unidad como única forma de alcanzar la experiencia poética, también niegan la repetición e iteración con que en *Jonás...* se ha caracterizado los espacios cerrados; esta negación solo tiene sentido cuando se lee la unión de contrarios como una manera de dirección hacia el futuro que, en cierta medida, no puede ser otra cosa que lo constantemente novedoso.

Por último, la función de transformación de la palabra poética no solo se produce a nivel del lenguaje, pues si se sigue el axioma de Aristóteles de que el ser humano está ligado inexorablemente al lenguaje, cada transformación en el lenguaje, cada destrucción de las certezas que este provee, también provoca un cambio en la humanidad como afirma el “yo” poético en los versos 43 a 49:

Supermán no deja morir.
Mata.
Está fuera del tiempo, y, a temporal,
no concede un minuto,
y aquí, precisamente aquí, en un minuto,
acaba su poder, pulverizándonos (...) (p. 35).

De esta manera, verbos como “matar” y “pulverizar” implican una destrucción completa y permanente de todo discurso lógico con pretensiones de verdad absoluta que, de la misma forma que hace Benn cuando afirma que “(...) les prescribirá qué es lícito pensar y poetizar” (p. 29), el “yo” poético en *Jonás...* relaciona con una civilización que le permite a la humanidad la defensa, pero no el cambio: “La oscura civilización /del salvajismo deja defenderse /aunque sea con blandos girasoles, /deja morir en crisantemos de vidrio” (p. 35); por otra parte, el juego de palabras en “a temporal” que a la vez implica la tormenta (temporal) y lo que está fuera del tiempo (atemporal), dice que esta destrucción no se da dentro de los límites del pensamiento objetivo, sino fuera, en ese minuto que también implica “la hora” de la experiencia poética y que, como ocurre con el “yo” poético antes de volverse Jonás, lo desfragmenta y recompone en algo nuevo. Esta capacidad de transformación de la palabra poética es lo que le da permanencia y universalidad a las verdades de la humanidad, verdades que solo existen en el cambio, en la transformación, en el ser humano y en la búsqueda interior de su capacidad creadora.

Conclusiones

A pesar de que *Jonás...* es un poemario de gran riqueza y complejidad, su mayor problema ha residido en la falta de estudios críticos que generen diversas lecturas y, por lo tanto, produzcan el acercamiento de nuevos lectores, pues, en la medida en que el poemario se mantiene rodeado del halo hermético que de por sí ya genera, el discurso literario en Honduras no sobrepasará la percepción de estar estancado entre dos tradiciones: la romántico/amorosa y la social/comprometida. Cabe mencionar que con esto no se pretende afirmar que la reflexión poética presente en el poemario de Cardona Bulnes sea inédita o que esté desligada de cualquier otra forma de escritura poética; más bien se busca posicionar a *Jonás...* como un poemario de ruptura necesaria, cuyo estudio permitiría a la crítica literaria nacional reivindicar a otros autores que, en cierta medida, se encuentran al margen de la tradición literaria en Honduras y, por lo tanto, no son abordados adecuadamente por el discurso académico.

En consecuencia, con este trabajo se buscó realizar una lectura interpretativa que, por lo menos, explorara uno de los sentidos más relevantes del poemario: la reflexión sobre creación poética. De esta manera, el objetivo general que pretendía establecer un *topic* de lectura que regulara la inmensidad de sentidos enciclopédicos del poemario, se condice con las diferentes relaciones que, en el desarrollo del trabajo, se estableció entre las características de la lírica moderna (donde se reflexionaba sobre la creación de un nuevo lenguaje y la destrucción de las convenciones previas sobre poética) y las constantes menciones que en *Jonás...* se hace sobre un lenguaje novedoso, cercano a la luz, a la libertad, a la creatividad, y a la constante reinención. Si bien es cierto, esta reflexión poética es bastante evidente en el texto cuando se lee poemas específicos, entre ellos 13-IV

(p. 62), 21-X (p. 80) y 4-VI (p. 120), solo a través de los juegos intertextuales se comprende la profunda relación entre *Jonás...* y la lírica moderna, pues las diferentes tradiciones que el texto recoge sufren grandes transformaciones: el poemario no solo resignifica y provee de nuevos significados la tradición cultural de Occidente, sino que, al despojarle de sus sentidos habituales, la deconstruye por completo.

De esta manera, las alusiones, citas y plagios bíblicos en *Jonás...* se convierten en metaforizaciones tanto de las restricciones y limitaciones del lenguaje convencional como de sus posibilidades poéticas inherentes. Pero no solo eso. Cada uno de estos lenguajes conlleva características particulares que, en cierta medida, tienen implicaciones en el ser humano, pues, en *Jonás...* el lenguaje convencional se asume como la ciega aceptación de verdades impuestas (y repetidas) desde el exterior, y el lenguaje poético se percibe como aquella palabra que reivindica la visión propia y auténtica de la realidad y que, por otra parte, libera la expresión de cualquier discurso impuesto. Así, la posición de *Jonás...* pareciera celebrar un discurso heterogéneo que privilegie la construcción de perspectivas múltiples sobre la realidad donde el único absoluto sería la (re)invención constante, en vez de aceptar un discurso ajeno y homogeneizante impuesto como verdad.

Por otra parte, en *Jonás...* se comprende que esta consciencia sobre la potencialidad (re)creativa del ser humano no es un don gratuito, más bien, y en consonancia con la idea de *homo faber* de la lírica moderna, la palabra poética debe buscarse y construirse a tal punto que, tanto el poeta como la palabra, se terminan convirtiendo en “una cosa” diferente y totalmente nueva. Este conocimiento se puede extraer del análisis de las alusiones grecolatinas pues, mediante ellas, se reconocieron los mecanismos de transformación, hibridez y combinación de sentidos que la palabra obtiene en el ámbito poético. Como

consecuencia, el lenguaje poético se concibe como la negación de todo sistema de sentidos previo, de ahí proviene la asociación que este tiene con el silencio; más importante aún: la asociación con la luz (como capacidad de la poesía de iluminar nuevos caminos) y con la música asumiría la implicación de considerar la poesía como un lenguaje primigenio que, a través de la palabra, (re)nombraría toda la realidad a voluntad del poeta; que Orfeo sea una de las (trans)figuraciones del “yo” poético concede mayor sentido a esta conclusión, pues este dios asociado a la poesía y al canto, tenía la potestad de revivir y revivificar aquello que estaba muerto.

Por último, las alusiones a poetas/escritores con características modernas reiteran que la forma de alcanzar lo poético se hace fuera de los límites del lenguaje convencional, sin embargo, este espacio debe buscarse en la interioridad del poeta y no en el ámbito externo que, de cierta medida, está mediado por las reglas del lenguaje convencional. Es en el espacio interno del poeta, en su actividad reflexiva, donde se encuentra la libertad creadora que redefine la realidad. De esta manera, el poeta se vuelve portador (y no mediador) del cambio. Es a través de esta consciencia que el “yo” poético en *Jonás...* reconoce la potencialidad de *autopoiesis* del lenguaje y, por lo tanto, del ser humano. No es casual que el recurso de Clark Kent/Superman -única inclusión de una referencia de la modernidad en *Jonás...*- resulte una excelente metáfora del lenguaje poético que permanece oculto en lo cotidiano, pero que esa potencialidad sobrepasa cualquier limitación y es capaz de realizar acciones apoteósicas.

Resta agregar que, aunque se intentó estudiar todos los intertextos del poemario, la magnitud del trabajo requeriría un espacio más extenso de discusión y, a su vez, una visión más fina que logre determinar todos los textos con que Cardona Bulnes dialoga. Si bien es

cierto, el *topic* de lectura permitió concentrar la investigación bajo un eje interpretativo más claro, el poemario deja aún muchas dudas y enigmas por resolver; en específico, intriga sobremanera la complejidad de los paratextos y el uso de heterónimos -entre ellos, Jonás- bajo los que Cardona Bulnes se identifica. También, la disposición caótica de los poemas y la forma particular de nombrarlos -números romanos y arábigos- y como esta se rompe en 19-25-11 (p. 31) y 29-11 (p. 32), hace preguntar si este elemento estructural representa una manifestación gráfica de los contenidos rupturistas enunciados en el poemario y si esta disposición de los poemas se condice con la imagen de la Botella de Klein y la Cinta de Moebius que aparecen en la portada; en consecuencia, esta forma de disponer la estructura del texto, las imágenes que aparecen en la portada, el diseño troquelado con que se presenta el segundo título y la acción performática del autor que se presenta con distintos nombres, ¿representan a *Jonás...* como una especie de “libro-arte” o “libro de artista” donde incluso la disposición de los paratextos construye y aporta algo más al sentido del poemario?

Quede este elemento pendiente para posteriores análisis e investigaciones sobre la obra de este autor. En específico, aún interesa indagar la conexión del discurso poético de Cardona Bulnes en *Interiores* -su otro poemario conocido- y rescatar algunas obras que, en artículos dispersos, el autor afirma haber escrito. Solo una vez que se tenga una panorama más amplio y conclusivo sobre la poética de Cardona Bulnes, se podría afirmar con certeza que *Jonás, líneas en una botella o al fin del mundo* pertenece a una serie de textos poéticos plenamente conscientes de su actividad creativa y creadora, y no solamente a un caso aislado.

Referencias bibliográficas

- Anónimo. (2009). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Editorial Desclée De Brouwer, S.A.
- Anónimo. (1954). *Sagrada Biblia: Versión directa de lenguas originales*. Madrid: La Editorial Católica, S.A.
- Alvarado, L. (2007). *Bulnes, el memorioso*. Tegucigalpa, Honduras: Editorial Universitaria.
- Asimov, I. (1998). *Guía de la Biblia: Antiguo testamento*. Barcelona, España: Plaza & Yanes.
- Benn, G. (1999). *El Yo Moderno*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Benn, G. (1977). *Problemas de la lírica moderna*. Barcelona, España: Alfadil.
- Bachelard, G. (1991). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cardona Bulnes, E. (1980). *Jonás, fin del mundo o líneas en una botella*. Tegucigalpa, Honduras: EDUCA.
- Cardona Bulnes, E. (1990). *Zarpa y poesía, o los extraterrestres. 18-Conejo*. Tegucigalpa: Ed. Universitaria.
- Cardona, Bulnes, E. (1999). *Quién miente sobre Lempira*. San José, Costa Rica: Editorama.
- Cragolini, M. (1996). Nietzsche-Huidobro-Aschenbach: azores fulminados por la altura. *Nietzsche en castellano*. Ed. Horacio Potel. <http://nietzscheana.com.ar/textos.htm>.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Editorial Herder.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (1976). *Tratado de Semiótica general*. Barcelona, España: Lumen.

- Eurípides. (2006). *Las diecinueve tragedias*. México: Editorial Porrúa.
- Figuroa, J. (2016) La semiotización del *Jonás* de Edilberto Cardona Bulnes (Tesis de pregrado). Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Tegucigalpa, Honduras.
- Friedrich, H. (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona, España: Taurus.
- Graves, R. (1969). *Los mitos hebreos*. Barcelona, España: Alianza Editorial.
- Graves, R. (1985). *Los mitos griegos I*. Barcelona, España: Alianza Editorial.
- Grimal, P. (1979). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, España: Paidós.
- Henne, P. (2015). *San León Magno*. Madrid, España: Ediciones Palabra, S.A.
- Hesiodo. (2008). *Los trabajos y los días. La teogonía. El escudo de Herácles*. Buenos Aires, Argentina: Terramar Ediciones.
- Huidobro. (2011). *El espejo del agua*. Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores.
- Nelson, W. (1998). *Nuevo diccionario ilustrado de la Biblia*. Ciudad de México: Caribe.
- Núñez, A. (2017). Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós. *Paperback n°4* ISSN 1885-8007. <http://www.artediez.com/paperback/articulos/nunhez/tiempo.pdf>
- Paz, O. (1998). *Obras completas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2008). *Los hijos del limo*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.
- Reyes, A. (1997). *Obras Completas. La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, España: Gedisa Editorial.

Wittgenstein, L. (2009). *Tractatus Logico-Philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*. Madrid, España: Editorial Gredos.

