

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

**DISERTACIÓN PREVIA PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN LITERATURA HISPANOAMERICA Y ECUATORIANA**

La ambivalencia entre la secularidad y la sacralidad en la poesía de Francisco
Granizo y Francisco Tobar García

Andrés Ruiz Chávarri

Quito, 2018

Un agradecimiento especial a Vicente Robalino, Fernando Albán y León Espinosa, por su apoyo, por su criticidad y por ser parte de este recorrido.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO UNO	
ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN Y LUGAR DE ENUNCIACIÓN DE LA VOCES POÉTICAS DE PACO TOBAR GARCÍA Y FRANCISCO GRANIZO RIVADENEIRA....	
1.2.- Cuerpos y tinta, la identidad del sujeto	13
1.3.- Los cuerpos en brega, el tradicionalismo y la modernidad	15
CAPÍTULO DOS	
PRECISIONES TEÓRICAS EN CUANTO A LO SAGRADO Y LO PROFANO	
2.1.- Lo sagrado y lo profano	23
2.2.- La palabra poética.....	27
2.3.- Hipotextos sagrados, hipertextos profanos	29
2.4.- Danza sagrada y profana	32
CAPÍTULO TRES	
LO SAGRADO Y LO PROFANO EN LA TONALIDAD POÉTICA DE PACO TOBAR GARCÍA (<i>CANON PERPETUO</i>, 1970)	
3.1.- El Canon, un discurso contrapuntístico	34
3.2.- Mecanismo de tensión sagrada y liberación profanadora	38
3.4.- Alusiones y reminiscencias.....	45
3.5.- Gritos y acertijos.....	47
3.6.- Apóstrofes e interjecciones	52
3.7.- El eco de las oraciones	56
3.8.- Tejido profano y sagrado.....	57
3.9.- Lamentaciones y Trenos	60
CAPÍTULO CUATRO	
LO SAGRADO Y LO PROFANO EN LA TONALIDAD POÉTICA DE FRANCISCO GRANIZO (<i>NADA MÁS EL VERBO</i>, 1969).....	
4.1.- El verbo en el centro del universo	64
4.2.- Cadencia persecutoria	68
4.3.- Las formas del corazón, textura tradicional y liberadora	71
4.4.- Movimientos de cacería y huida.....	75
4.5.- Liberación sexual	81
4.6.- Cantar de los Cantares y el cuerpo	85
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA.....	92

INTRODUCCIÓN

Las voces líricas provienen de un lugar de enunciación que de alguna manera traducen la cosmovisión de un colectivo. En la historiografía de la literatura ecuatoriana hay muchos vacíos en cuanto a los estudios académicos. Gracias a las tendencias críticas preponderantes en la tradición del siglo XX algunos poetas han sido parcialmente abordados. Del grupo “Presencia”, Francisco Granizo es el más estudiado en los últimos tiempos, sin embargo, Francisco Tobar García reside al margen del canon. Las voces líricas de estos poetas sufren un conflicto que no es ajeno a la tradición ecuatoriana, la crisis religiosa. La superposición de imágenes sagradas con ideas profanas es parte de *ethos* barroco de una sociedad poscolonial. Los poetas que viven esta clase de tormenta no han sido estudiados como representantes de una parte del imaginario literario del Ecuador.

Los estudios se han focalizado en escuchar las voces de los marginados, en las voces subalternas; sin embargo, dentro del constructo conservador y poscolonial del medio social ecuatoriano, ha habido voces burguesas que han sido acalladas, y que tuvieron que, desde la poesía, declarar la guerra en contra de paradigmas prejuiciosos y opresores. Granizo y Tobar son un ejemplo de un duelo entre la individualidad del poeta, enfrentada a una fuerte tradición de raigambre colonial aristocrático y además religiosa. Su escritura lírica habla de un tipo de sensibilidad que, seguro, ha vivido dentro de los habitantes de una ciudad como Quito por largos años, y que no ha sido tomada en cuenta dentro de la lista de motivos recurrentes de la literatura ecuatoriana.

El pensamiento secular y laico está en permanente pugna con la naturaleza profunda del ser humano, la religiosidad. El mundo moderno pretendió separar y generar una dualidad entre la religión y el logos. Esta estructura no está exenta de cuestionamiento. La lírica, como toda actividad humana alejada del pragmatismo, nace en una intención religiosa. En cierto momento la poesía y la literatura se enmarcaron en el territorio de la secularidad, de la profanación, de la herejía y la blasfemia.

El problema que abordará esta tesis se centra en el tema del cuestionamiento religioso en las voces de dos poetas quiteños, pertenecientes al grupo literario “Presencia” que surgió en los años cincuenta del siglo pasado. Se explorará, en una selección de poemas de Francisco Granizo y Francisco Tobar, la lucha de la voz lírica que se debate entre las imágenes religiosas del simbolismo cristiano y la búsqueda de una voz propia que exprese las particularidades del individuo. Por lo tanto, el objetivo de esta investigación consiste en responder a la pregunta, ¿con qué particularidades y rasgos estilísticos se configura la lírica de temática religiosa y secular en las voces de Francisco Granizo y Paco Tobar García en el contexto de los años sesenta?

La selección de textos, con la que se trabajará, serán tomados de los siguientes libros: *Nada más el verbo* (1969) de Francisco Granizo; *Canon perpetuo* (1970) de Francisco Tobar García. El objetivo principal de esta disertación es analizar la tonalidad lírica en conflicto entre lo profano y lo sagrado en la obra poética de estos autores, explorando el lugar de enunciación, identificando un eje temático, describiendo las tonalidades e interpelando las voces para descubrir sus puntos en común y sus rasgos diferenciadores.

Los grandes tópicos estudiados en Tobar y Granizo serán el de lo sagrado y lo profano como categorías del orden simbólico de los espacios. Estos dos mundos cohabitan ambivalentemente en la visión poética de los autores. El término ambivalencia tiene un matiz especial de la contradicción que implica la presencia conjunta de dos polos que en ningún caso medran uno con mayor importancia que el otro. La posición de Tobar y Granizo frente a la tradición y la modernidad es ambivalente, es una vivencia equidistante entre los polos. “Es conveniente señalar la diferencia entre ambigüedad y ambivalencia. La ambivalencia se da cuando tenemos dos significados, ambos claramente determinados y difiriendo el uno del otro. La ambigüedad ocurre cuando dos o más sentidos de la palabra se funden entre sí hasta el punto en que el significado mismo se vuelve indeterminado.” (Eagleton, 2010, p. 155)

Por otro lado, se problematizará sobre la ambivalencia de la blasfemia y el un discurso erótico-místico en los poetas quiteños. Amador Vega refiriéndose al místico alemán, Maestro Eckhart, “Quien blasfema al mismo Dios alaba a Dios.” (2011, p. 111) Esta frase despierta interés ya que en las tonalidades ambivalente de Tobar y Granizo habita simultáneamente la blasfemia y la alabanza, al menos la fijación a las imágenes religiosas, por lo que se pretende desentrañar una sensibilidad particular de estos poetas para comprender la mística en los tiempos modernos, donde el pensamiento laico y liberal es un logro del sujeto.

Este trabajo de investigación es un intento por comprender a dos autores que están perennizados en los anales de la historia juntos y responden a un lugar de enunciación determinado y para muchos desconocido. A partir de sus poemas, y con herramientas de interpretación literaria, se revelará un juego de voces que ambos cantaron en sus textos, pugnando y luchando internamente entre dos espacios ambivalentes, la sensibilidad entre lo profano y lo sagrado.

Para responder a las preguntas planteadas, se llevará a cabo un recorrido desde el contexto histórico de los autores para comprender cómo vivían en el ámbito personal la ambivalencia, una breve reseña acerca de las lecturas críticas, para después realizar unas aclaraciones teóricas de lo sagrado y lo profano como categorías de delimitación del cosmos, para posteriormente esbozar las voces tonales de Tobar en *Canon perpetuo* y de Granizo en *Nada más el verbo*.

CAPÍTULO UNO

ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN Y LUGAR DE ENUNCIACIÓN DE LA VOCES POÉTICAS DE PACO TOBAR GARCÍA Y FRANCISCO GRANIZO RIVADENEIRA

La realidad está poblada de objetos que se pronuncian en diversas tonalidades. La agrupación en comunidad de los seres humanos genera diversas formas de existir en un entorno, más allá de vivir una cultura como forma adaptativa, según las definiciones canónicas, los hombres y mujeres viven, miran y existen con sensibilidades. El estudio de la visión poética de un autor permite adentrarse en su forma de sentir su tiempo y vivencias. La historiografía se divide en ámbitos de estudio como la economía, manifestaciones culturales, políticas, socio-economía, pero dónde quedan las sensibilidades ocultas con las que vivieron los hombres del pasado, sin duda en la poesía.

Los textos son el lugar de partida para construir una lectura conjunta de Tobar y Granizo, sin embargo, no olvidar que los dos respondían al mismo contexto y referente. Los dos poetas vivieron un tiempo de tránsito hacia el crecimiento y la modernización. El mundo, el Ecuador y la ciudad de Quito eran la biósfera en la que estos autores vivieron y con el recorrer de sus versos plasmaron una particular sensibilidad en respuesta a ese entorno. En el mapa de las literaturas del Ecuador del siglo XX no se ha profundizado sobre la lucha interior entre la búsqueda de cercanía hacia lo sagrado y la fuerza natural hacia la profanación.

1.1.- Breve recorrido por la recepción literaria

En la década de los años veinte, en la ciudad de Quito nacieron, de distintos orígenes, dos poetas que en su posteridad constarían juntos en las clasificaciones de la literatura ecuatoriana. El corpus crítico de la literatura ecuatoriana del siglo XX ha insistido en juntar a los poetas quiteños, Francisco Tobar García y Francisco Granizo Rivadeneira. Es constante encontrar sus nombres adyacentes, con una serie de referencias a sus obras y visiones poéticas. Se puede enumerar un gran catálogo de esta recurrente unión sintagmática en los estudios historiográficos de

la literatura. Los criterios de agrupación son diversos, sin embargo, todos albergan ciertas semejanzas. Una lectura conjunta de ambos en clave común puede revelar una sensibilidad poética particular que en su momento fue invisibilizada por las tendencias de la crítica y recepción literaria.

En un periodo histórico en donde primaba la militancia, la ruptura comprometida con los esquemas tradicionales, las voces líricas de estos quiteños no son comprendidas, ya que la crítica estaba decidida a buscar nuevas formas de expresión que rompieran con esquemas del pasado que reproducían ejercicios del poder colonial. Esta crítica estaba encabezada por Agustín Cueva, quien fue un referente de su época conjugando las claves de lectura marxista y poscolonial. Estas claves de lectura de las partituras de la literatura ecuatoriana estaban focalizadas en el contexto y la relación de la obra con su referente social. Por medio de este tipo de lectura se buscaba descubrir una literatura representante de la cultura proletaria y destruir la tradición burguesa. El *telos*, el fin, de la obra de arte estaba focalizado en revelar la realidad social de la época, avizorar la superación de las clases marginadas para que el pueblo recuperara la integridad perdida. El capitalismo representaba una forma de individualismo exacerbado, y, por lo tanto, significaba decadencia. (Selden, 1989, pp. 33-42) En cuanto a la clave poscolonial de Cueva, se puede resumir que buscaba un cuestionamiento a la noción de desarrollo económico, la visibilización del punto de vista de las periferias coloniales y las voces subalternas, la redefinición y búsqueda de la identidad de las naciones poscoloniales. (Cesaire, 2006, pp. 13-43)

Consiguientemente, Cueva emitió algunos juicios críticos que tuvieron un gran peso por los momentos de cambio social que ya se ahondarán más adelante. Agustín Cueva afirma con “benevolencia” que en la poesía del siglo XX los poetas con herencia colonial se redimen de su condición de clase y origen: “Hay en ambos casos, [Jorge Carrera Andrade y Gonzalo Escudero] un movimiento de redención del inefable colonial; es decir de humanización y revaloración por el arte de todo lo proscrito.” (Cueva, Entre la ira y la esperanza , 1987) Incluso el sociólogo admite la participación de estas voces en un proceso de construcción de una cosmovisión ecuatoriana desde las expresiones literarias. No obstante, en el mismo escrito

“Literatura, arte y sociedad en el Ecuador” en el libro *En la ira y la esperanza* de 1967, Cueva emite juicios con una tonalidad abiertamente militante y posicionada respecto a escritores del diario el El Comercio, “por otra parte [...], hoy mismo estamos viendo el callejón sin salida en el que se hallan los escritores derechistas.” (Cueva, p. 65) Más adelante se refiere a “registro tan inapropiado” al lenguaje de los escritores derechistas. Quienes no cumplieran con los fines militantes y subversivos en su arte, no eran escuchados por el crítico. En esos periodos de literatura divergente a su clave de lectura predilecta, Cueva habla de “instantes de silencio”, y aclara, “el silencio seguía, el silencio literario de la protesta quiero decir.” (p. 139)

Como fruto de esta investigación no he encontrado referencias de Cueva al poeta Francisco Granizo, en cuanto a Paco Tobar lo nombra por una única ocasión en una nota al pie en su ensayo “La literatura ecuatoriana” en el libro *Lecturas y rupturas, diez ensayos sociológicos sobre la literatura del Ecuador*, publicado en 1986. En el acápite titulado “Crisis y nuevos impulsos”,

No cabría terminar esta visión panorámica de las letras ecuatorianas sin observar que la década que va de 1950 a 1960 es un periodo crítico en lo que al surgimiento de nuevos valores se refiere. En relato, ningún escritor aparece comparable con Icaza o los del grupo de Guayaquil; y en poesía, los hay de méritos como Hugo Salazar Tamariz, Rafael Díaz Icaza, Jacinto Cordero Espinosa y Miguel Donoso Pareja, [en nota al pie: A los cuales podrían sumarse los nombre de César Dávila Andrade, Eduardo Villacís, Filoteo Samaniego, Francisco Tobar García (quien también es dramaturgo) y algunos más, sin que el panorama se altere.] mas de ninguno de ellos puede decirse que esté a la altura de Jorge Carrera, por ejemplo (exceptuamos los casos de Dávila Andrade y Adoum, a quienes hemos incluido en el capítulo anterior). (Cueva, *Lecturas y ruptura*, 1986, p. 65)

Se puede notar que la actitud de Cueva es absolutamente canonizadora, clasificadora, silencia a algunos, generaliza con un “etc.”, y además deifica a otros.

Los tzánzicos, grupo literario contemporáneo a Tobar y Granizo, es el consentido de Cueva. – Debo recalcar que es un grupo con magníficos poetas y que sin duda han enriquecido las literaturas del Ecuador, solo parafraseo las lecturas de Cueva para mostrar la polarización de la crítica en esos años-. Este grupo, por sus características subversivas e irreverentes caen en gracia de Cueva; “El grupo Tzánzico, que no persigue ya reconstruir artísticamente nuestra realidad, sino partir de sus aspectos más indignantes y ponerlos de relieve a fin de que el lector y

el oyente tomen conciencia de ellos con ira y rebeldía.”, y con pasión exaltada Cueva afirma:

Ahora: odiado por los derechistas, detestado por mini y micro ensayistas que le aplican la cobarde y sistemática represalia del silencio, ingorado por pontífices y periodistas “sesudos” pero aplaudido en universidades, colegios, sindicatos etc., el tzanzismo, tierno e insolente, es mal que pese a sus adversario, la verdad de nuestra cultura. [...] Por eso, entre el acto y el grito próximo al estallido, el tzanzismo se afirma como una forma de arte ceremonial y agresiva destinada a vencer la capa de inercia, cuanto la barrera opresiva-represiva que le oponen los detentadores del poder socio-político. (Cueva, *Lecturas y ruptura*, 1986)

Resalta la vehemencia con la que el crítico manifiesta que la posición del tzanzismo es “la verdad de nuestra cultura”. Aquí el autor descarta de lleno la posibilidad de las literaturas heterogéneas.

Esa “voluntad iconoclasta” del momento tzánzico, como lo denomina Rafael Polo Bonilla (Polo, 2012, p. 41) determinó absolutamente el horizonte de expectativas en la recepción de la época. Sin lugar a dudas los críticos acudían a los textos para encontrar pistas certeras de la liberación de las ataduras del pasado. El referente antagónico de las voces literarias, tanto como para Cueva, como para Ulises Estrella y otros sería la figura de Gonzalo Zaldumbide. Sus escritos se verían identificados directamente con proyecto aristocrático terrateniente. Zaldumbide perteneció a una familia latifundista y se desempeñó como diplomático toda su vida. Estas características en la crítica de los años sesenta y setenta fue determinante para la difusión de la literatura ecuatoriana. Así se refiere Polo Bonilla a la crítica ensañada de Cueva:

Su crítica va dirigida a la denuncia de la continuidad colonial para la acción política. La crítica de la literatura feudal es una forma de combate política. Critica a Mera, Gonzalo Zaldumbide, los decapitados, es decir, a los intelectuales en sus obras. Se comprende esta tarea como un momento de desmitificación de la Colonia aún persistente en la República. Descolonizar las conciencias abre la posibilidad de advenir a una nación que parece esperar su turno, y cuyo protagonista, que no dudaron en señalarlo, sería el mestizo y el proletario.” (p. 87)

Podría parecer que en ese grupo se agruparon a todos los autores que de alguna manera compartían cualquier tipo de rasgo similar a Zaldumbide. Gangotena y Escudero, fueron poetas y escritores muy distintos al autor de *Égloga Trágica*, además de posteriores, sin embargo, cayeron también en un espacio de silencio, podría parecer que por su origen de clase y su oficio de diplomáticos. En este sentido, Granizo y Tobar podrían cumplir con estos rasgos “malditos” que ya

condicionaban las lecturas de la crítica. Más adelante se profundizará en qué aspectos de Francisco Granizo y Paco Tobar, como hombres de su tiempo, podrían haber generado un sesgo en sus lecturas.

Por todo lo mencionado, se puede discernir que las obras de Tobar y Granizo cumplían con los lentes de lectura literaria de la época. El arte comprometido frente a la autoreferencialidad del signo en el arte purismo es el centro de este espacio de silenciamiento que vivieron las obras poéticas de los autores objeto de estudio en este trabajo. Ya que, de alguna forma, más que romper con la simbología del pasado, sus voces poéticas vivían al mismo tiempo un enclaustramiento con las reliquias del pasado y un ímpetu de crecimiento como sujetos modernos.

A continuación, se presenta una corta compilación de algunos juicios críticos que han despertado este estudio. Los escritores que se citarán dieron el gran paso de identificar que las voces de Tobar y Granizo convergían en una serie de códigos y rasgos, por lo tanto, este trabajo pretende juzgar y valorar a fondo en qué medida estas tonalidades poéticas constituyeron juntas una cosmovisión viviente en el campo de las literaturas del Ecuador.

Javier Ponce (2006) ya identifica a Tobar y Granizo al margen de la crítica al igual que Gangotena, en su artículo titulado “Un siglo de poetas solitarios”:

“Dos poetas compartieron, en cierto modo, el silencio vivido por Gangotena: Paco Tobar y Francisco Granizo. Hasta hoy no tenemos una publicación que recoja la poesía completa de Tobar. [...] Tobar y Granizo protagonizaron, desde el fondo de una angustia compartida, la rebelión de Luzbel, el ángel que se rebela contra Dios, en un acto profundamente personal.”
(p. 163)

Corresponde resaltar esa notable alegorización que hace Ponce para explicar el ímpetu que moviliza a Tobar y Granizo, los define como verdaderos demonios que establecen una batalla personal con Dios. Luzbel, el ángel que se rebela es el primero que no puede salir de la confusión entre pertenecer o no, de amar o no, de servir o no; por lo que el llamado “el ángel más bello” es el que lleva en su atuendo los signos de la confusión, la crítica, y, por lo tanto, la problemática del hombre modernos frente a la religión.

Rodríguez Castelo, el gran compilador de la literatura ecuatoriana, define nuestro corpus de estudio:

Con *Canon perpetuo* y *Nada más el verbo*, libros de 1969, alcanzó su expresión más alta, más agónica, la actitud vital de los poetas que en su juventud se habían agrupado en la revista *Presencia*. Hijos de familias aristocráticas y alumnos de los jesuitas, se habían rebelado contra cuanto de cerrado y opresor tenía su mundo de infancia y juventud, y habían protestado reconquistar, en libertad, el amor, el sexo, el gozo de vivir, la fuerza de los grandes instintos. Lo más visceral y oscuro de esa reconquista sería lo religioso. Formas de lo religioso que a la sociedad tradicionalista del Ecuador de comienzos de los setenta parecería simple irreligiosidad y casi blasfemia. (Rodríguez)

Del juicio anterior se devela una clara actitud de la recepción literaria que recibieron Tobar y Granizo. Ambos en su origen pertenecían a una clase social que sin duda marcó a sus lectores y posiblemente ha continuado sesgando el ejercicio de interpretación de sus escritos. Rodríguez Castelo comprime en la cita datos biográficos y conjetura que sus voces líricas se rebelaron en contra de opresiones infantiles y buscaron una manera de expresar lo instintivo.

Karina Marín (2010) posiciona a los poetas en cuestión como los estandartes del legado poético de Gangotena y Escudero, y también hace una referencia a algunos rasgos particulares de sus poemas en afinidad con la simbología religiosa.

Como las de Francisco Tobar, Fernando Cazón Vera, con quienes a su vez siguió los pasos de los poetas vanguardistas Alfredo Gangotena y Gonzalo Escudero, debido, sobre todo, a la recurrencia de los elementos religiosos matizados por una angustiada relación con Dios, que hizo de la herejía una de las características principales de su obra y la contrastó con la poesía de tinte social de aquel entonces, por ejemplo, la de Jorge Enrique Adoum. (p. 42)

Por otro lado, María Eugenia Moscoso (2007) agrupa a Tobar y a Granizo en bajo un mismo grupo literario, *Presencia*, en un contexto sociocultural en que el ejercicio de escritura y creación se desarrollaba en forma de agrupaciones. Para Moscoso el origen del conflicto en la voz poética tiene su inicio en el marco de la educación jesuita recibida en el Colegio San Gabriel:

Es un grupo literario quiteño que brota de ideas recibidas de los jesuitas en las aulas del colegio San Gabriel. De raigambre conservadora, crea una poesía desgarrada, dolida y lacerante. Francisco Tobar, Francisco Granizo y Filoteo Samaniego conforman este grupo poético. (p. 91)

La profesora Gabriela Michelena, (2013) profunda estudiosa de la obra de Granizo, ya nota y pone en tela de juicio esta agrupación de los poetas. Es importante rescatar sus palabras:

Igualmente, unos argumentan que la obra del poeta quiteño tiene muchas conexiones y similitudes con las de Francisco Tobar García y Fernando Cazón Vera, con quienes siguió la

tradición vanguardista de Gonzalo Escudero, mientras otros afirman que su obra no tiene ninguna relación con los poetas mencionados. (p. 13)

Y para finalizar este breve trayecto de lecturas críticas, Iván Carvajal (2009) en el prólogo de una antología de poesía ecuatoriana editada en España, dice refiriéndose a la primera poesía de Granizo y a la gran parte de la poesía de Tobar:

La impronta formación en un ambiente confesional católico, la imposición de una moral centrada en el pecado y el castigo eterno, lleva a estos poetas a una tensión que se expresa en un movimiento entre la rebelión, incluso la blasfemia, y el clamor. [...]Estos poetas rebeldes, siempre al borde de la herejía e incluso de la apostasía, expresan de diferentes maneras su angustia religiosa. (p. 23)

Como se ha podido apreciar la crítica ha recurrido a juntar a Tobar y a Granizo dentro de los siguientes rasgos, angustia religiosa, rebelión en contra de la tradición, simbolismo cristiano, educación católica, blasfemia y herejía. Sin lugar a dudas este *pathos* de sus obras poéticas deja mucho más por ser estudiado, ya que desde sus textos los quiteños lograron levantar una articulación simbólica de cómo el hombre nacido y criado en un entorno religioso logra abrir espacio a una voz profanadora, que se cuestiona su propia existencia y que no puede definirse por ninguna de las dos aristas. A lo largo de esta disertación podremos mapear, a partir de huellas presentes en los textos, los derroteros y litorales entre el espacio simbólico de lo sagrado y lo profano.

1.2.- Cuerpos y tinta, la identidad del sujeto

Una de las categorías de ambivalencia que regiría el registro poético de Tobar y Granizo, en el ámbito político, es el de la confesionalidad y el conservadurismo, versus el laicismo y el liberalismo. Se entiende que los poetas son sujetos políticos, y sus textos son las huellas tonales de su vivencia.

Para el filósofo Fernando Albán, el sujeto es una delimitación, una clausura de sí mismo que enfrenta acontecimientos y vivencias, “Lo fundamental radica en que la voluntad de clausura, constitutiva del sujeto, marca a su vez, la instancia sobre la que se erigen la posibilidad y la necesidad de la ley.” La ley es la comunidad y sus principios normativos. Para el mismo autor, el lugar del ejercicio político “es el intervalo que separa y reúne el conflicto, espacio intermedio que es el mundo en que se juegan los asuntos humanos. Más que con los hombres, la política tiene que

ver con el intervalo en el que todo un mundo adviene.” Por lo tanto, los escritores como sujetos posicionan su ser frente a un cosmos que pretende normar su subjetividad (Albán, 2011, p. 9). El camino de esta investigación escudriñará las huellas tonales de la poesía de Tobar y Granizo para descubrir en sus más finos matices cómo ellos habitaron su vida y su ciudad, cómo el entorno y los acontecimientos laceraron su piel y cuerpo de poetas.

Esa subjetividad se configura es en sí misma como lucha, búsqueda, conflicto:

Al hablar de subjetividad hacemos referencia a dos dimensiones, por una parte, al espacio de libertades individuales que posibilitan el desarrollo de las coordenadas existenciales, y por otra, al hecho de que ser sujeto implica estar sujetado a algo, de que hay un poder que mediante una serie de dispositivos configura al sujeto y lo enfrenta a tensiones consigo mismo, y que la expresión por excelencia de este poder es la ley. (Bravo & Vásquez, 2015, p. 111)

Desde este punto de vista, la poesía es un testimonio escrito de la sujeción del sujeto a su mundo. La vida política de un sujeto trasciende a su militancia y a la adscripción a un determinado partido político, el territorio de la política determina la vida cotidiana de la persona. Así el *modus vivendi* es una forma de ejercer y reaccionar en respuesta a los estímulos del espacio. Se puede decir que el sujeto delimita un espacio en su cuerpo para recibir las circunstancias. El concepto ser-en-el- mundo, “dasein” de Heidegger, es exposición del cuerpo a las normas que albergan las estructuras culturales. El cuerpo desnudo se expone al exterior y es territorio y lienzo sobre el cual adviene el poder. “El cuerpo es condición de posibilidad de existencia en cuanto permite generar experiencia de familiaridad con el mundo.” (p. 152) Del cuerpo surge la poesía, de él nace el tono poético. El cuerpo enuncia un discurso, el cuerpo escribe acerca de su batalla por definirse como un espacio. El cuerpo es texto en el mundo y frente al mundo.

El filme de “Pillow Book” de Peter Greenaway (1996) recoge audiovisualmente la estética de la piel y el cuerpo como una hoja en blanco. La piel y la tinta china entran en contacto para rendir el máximo tributo al rito y simbolismo de la desnudez en contacto con la pluma y el pincel. Los cuerpos se abren a la existencia en blanco y la cultura dibuja en ellos sus pictogramas. Cada sujeto se pinta sus márgenes y derroteros como una forma de resistencia a los embates provenientes de la exterioridad.

Tobar y Granizo tejieron una danza ambivalente entre dos fuerzas cósmicas ante las cuales no pudieron definirse con polarización. La visión poética que se desprende de la obra de Tobar y Granizo fluctúa entre dos vertientes de la sensibilidad con la que los ecuatorianos han enfrentado el proceso de desarrollo y modernización de una República Independiente. En plena transición entre las décadas de los sesenta y setenta, cuando la literatura era un ejercicio de grupos con manifiestos, Granizo y Tobar, sin ser reaccionarios al cambio y sin ser conservadores obstinados, hablaban a través de su voz lírica, buscando un espacio de comprensión para una postura que no era extremista y revolucionaria, que no buscaba definir, que no pretendía ser taxativa. Configuraron una poética que deviene entre la querencia a la conservación y la pulsión de manifestarse con autonomía y libertad.

1.3.- Los cuerpos en brega, el tradicionalismo y la modernidad

Las fechas que delimitan el presente estudio están relacionadas con periodos de profundos cambios y transformaciones en el mundo y el Ecuador. Francisco Granizo nació en 1927 y Paco Tobar, cuatro años después en 1928. La década de los años veinte en el Ecuador se identifica sobre todo con los movimientos sociales que sacudirían viejas estructuras de poder que habían venido resistiendo desde la revolución liberal a principios de siglo.

En 1925 tuvo lugar la Revolución Juliana, la que derrocó al último presidente de la plutocracia bancaria, Gonzalo Córdova y de esta manera se concretó la ruptura del pacto oligárquico entre los hacendados de la sierra y los agroexportadores costeros. En 1926, se funda el Partido Socialista Ecuatoriano y a partir de estas transformaciones nacería el potente grupo del realismo social que dominaría la literatura ecuatoriana. A raíz de esto se escindieron los caminos de la expresión literaria.

“La fuerza y las “certezas” con que irrumpe el realismo en la literatura ecuatoriana, particularmente el cuento y la novela, marcan el ambiente cultural y necesariamente también la poesía de la primera mitad del siglo XX. Del territorio sagrado del compromiso con el destino latinoamericano quedaron al margen aquellos poetas excesivamente herméticos o individuales. [...]” (Ponce, 2006, p. 164)

La lucha de fuerzas en la política nacional se asemeja al conflicto descarnado que aparentemente se evidencia en Tobar y Granizo, desde su nacimiento ellos pudieron ver un país que, en desarrollo, ha pugnado entre el conservadurismo y el liberalismo; entre las formas coloniales de dominación y administración, contra ideales de progreso y movilidad social. Estos gestos semejantes dictaminan actitudes frente a la existencia: conservar el pasado y las tradiciones o romper con los moldes y estereotipos y buscar caminos autónomos de expresión. Este dilema, un tanto trillado, es una isotopía en las formas de expresión de los ecuatorianos. Esta turbulencia política que influiría en las literaturas del Ecuador son las principales fuerzas que regirían los movimientos artísticos de todo el siglo XX. La novela *A la costa* de Luis A. Martínez (2006) es un referente literario de esta bifurcación entre la religión y la libertad, “Sí, la guerra, hecha por defender la Religión y la libertad, dos fantasmas engañosos que han tragado generaciones mil, sin haber podido nunca, ni la una ni la otra, enjuagar las lágrimas de la humanidad.” (p. 177) Esta narración sería un referente fundamental en el nacimiento de los paradigmas liberales en el Ecuador. En sus páginas se plasma un conflicto en el espacio político que no ha cesado y que es muy cercano a lo que vivirían Tobar y Granizo en la mitad del siglo XX:

Mientras tanto, el que tiene hambre no es satisfecho, el que está desnudo no es vestido, el ignorante no es enseñado. El rico burla la justicia, el noble escupe al plebeyo, el potentado aplasta a todos. La Libertad no existe, la Religión es una vana pompa teatral y la Caridad es orgullo, y la tal República del Corazón de Jesús es una galera de forzados hambrientos, azotados por frailes y soldados. (p. 178)

Pasados los años de niñez, Granizo empezó sus estudios secundarios en 1938; y Tobar, en 1941, ambos en el Colegio San Gabriel, como ya se mencionó. Francisco Granizo estaría en cuarto curso, cuando Paco Tobar entra al primer año de la secundaria. Un joven de 16 años y un niño de 13 andarían sueltos por los patios de la instalación ubicada en el Centro Histórico en las calles Benalcázar y Sucre. No sabían que pasarían a la posteridad en la lírica ecuatoriana como compañeros de “lucha” o mejor dicho de “angustia religiosa”. Pocos años después en 1942 el Ecuador vivió el traumático cercenamiento de su vena amazónica con la firma del Protocolo del Río de Janeiro, y precisamente el Canciller que suscribiría el tratado fue el padre de Paco Tobar, Julio Tobar Donoso. Este hecho histórico sería de vital importancia para ambos, ya que en su vida adulta los dos servirían en la Cancillería

desempeñando cargos públicos y diplomáticos. En la década de los cuarenta el Ecuador pasaría por algunos velasquismos, en los cuales se condenó la firma del Protocolo, y, por lo tanto, a la postura política de Tobar Donoso.

Su educación, su oficio y su origen de clase serían determinantes en la recepción literaria de estos autores. Educados en el San Gabriel, de oficio diplomáticos y provenientes de familias con tradición conservadora y terrateniente, la figura de Zaldumbide como el eterno decadente calló sobre ellos como una sombra. Al igual que sus supuestos antecesores, Gangotena y Escudero.

El dato de la escuela secundaria, en donde se educaron los poetas, parece llamar la atención a los críticos que en acápites anteriores se focalizaron en este aspecto. La educación como actividad esencial en el crecimiento de los seres humanos es un el principal referente para constatar las huellas que la cultura deja sobre los sujetos. En la actividad educativa es precisamente donde se delimitan las fronteras de los sujetos desde fuera. El sistema, la estructura preponderante y el poder modelan sujetos a la medida de lo que necesita ese orden para perpetuarse. El pergamino de las vivencias y experiencias está teñido por los colores que deja la educación temprana. Estos sujetos, en una lucha infalible por independizarse y ser autónomos pasaron por las aulas del Colegio dirigido por la Compañía de Jesús. Este detalle hila con la temática principal de este trabajo de disertación, ya que la simbología religiosa en los textos de los poetas es objeto de múltiples reincidencias. El ejercicio político de los hombres Paco Tobar y Francisco Granizo se daba en la pugna entre la confesionalidad y el laicismo que vivieron en su educación y como corrientes de pensamiento antitéticas de su época.

Otro espacio de crisis y pugna será el del oficio. El diplomático, quien se dedica trabajar en el Servicio Exterior o Cancillería está inmerso en el aparato estatal y burocrático. Tobar vivió en carne propia, a partir de la experiencia de su padre, lo duro que puede ser estar expuesto a la opinión pública. Paco Tobar compaginó sus funciones en la diplomacia con el oficio de dramaturgo, no se podría encontrar una contraposición más clara. Granizo se opuso al protocolo de Río de Janeiro, y su actitud crítica le llevó incluso a ser destituido del cargo. Carlos Abad (2014) en el

estudio introductorio de un libro dedicado a los diplomáticos en la literatura define este conflicto como antitético entre las esferas de la institucionalidad y el espíritu creador, y menciona,

“[...] la discordia íntima que muchas veces puede entablarse en el interior de un escritor, del poeta, cuando, por cualesquiera motivaciones o circunstancias, es convocado o decide pasar a formar parte de una actividad como la diplomacia, que se ejerce, tal es su razón de ser, en el ámbito del Estado y en el contexto de las relaciones interestatales. (p. 11)

El oficio, un espacio más de conflicto en donde los sujetos buscan definirse y por supuesto, en la contraposición de escritor y funcionario público se puede evidenciar una nueva ambivalencia entre lo público y lo privado.

En cuanto a detalles de la vida privada es difícil precisar ya que el objeto principal de este estudio son los textos y sus tonalidades poéticas. Por consiguiente, se mencionará que en el corpus bibliográfico de los autores se evidencia otra característica en común, un enfrentamiento con los dictámenes de la sociedad quiteña. Paco Tobar se casó cuatro veces, en su obra teatral y narrativa retrató y criticó los valores tradicionales de la ciudad. Su vida y su obra se caracterizaron por expresar una abierta crítica a la sociedad y a su falso moralismo. En sus acciones desenmascaró la mentira pública de la misma sociedad que lo vio nacer. En una coherencia entre su vida y obra, Tobar se enfrenta a los prejuicios sociales y busca formas más auténticas de vivir y ser. Es un sujeto que se determinó a sí mismo en una frontal pugna consigo mismo y con la sociedad que lo vio crecer. En una entrevista realizada a Paco Tobar por Carla Dávalos en 1988 éste confiesa: “Desde niño había en mí lo que habría de dominar mi vida luego: el anarquismo. Detesto el poder”. (p. 473)

Por otro lado, Francisco Granizo Ribadeneira luchó en contra de los prejuicios desde una trinchera más íntima, más invisibilizada y discriminada por la sociedad, su identidad de género homosexual. Ernesto Zapata reveló parte de los escritos que mantuvo con su pareja, a quién en sus cartas denomina, su Ángel. Poco se habló de Granizo por mucho tiempo y poco se estudió su obra. Su lírica merece mucha más atención que la que sin duda recibió antes de los últimos diez años. A la luz de la crítica contemporánea, Granizo se ha posicionado como uno de los

grandes, que además reivindica la voz poética de disidencia sexual y de la homosexualidad. Cada vez es más citado y releído.

Los textos que serán el principal referente de este estudio, son *Canon Perpetuo* de Tobar, publicado en 1970 y *Nada más el verbo*, en 1969. Por lo tanto, los poetas que analizaremos en el periodo de los sesenta y setenta estarían atravesando los umbrales de la modernidad en la ciudad de Quito. Para estos años el país vivía un importante crecimiento poblacional, movimientos migratorios del campo a la ciudad, y, por lo tanto, un imparable desarrollo urbano.

Ante esta vorágine de cambios, la educación recibida por los autores estuvo ceñida a los valores del catolicismo, en unos años en donde la naciente clase media se educaba en centro laicos, como el gran alcance de la Revolución Liberal. El debate de “lo social” estaría en el centro de la palestra: “Este pensamiento regeneracionista, que busca la secularización de la sociedad y del Estado y fundamenta una ética que no es monopolio de la religión católica.” (Luna Tamayo , 2007, p. 38) En consecuencia, se puede dilucidar que en lo político y en el plano de la educación, los poetas vivían en dicotomía entre las categorías de confesional y laico, religioso y secular. Este enfrentamiento cultural de la sociedad ecuatoriana, plasmada en toda la literatura desde la independencia, es casi el tópico predilecto de la ficción literaria.

Los poetas en cuestión vivieron los movimientos políticos y culturales en carne propia. Ambos trabajaron el servicio exterior, por consiguiente, viajaron y estuvieron en contacto con los discursos de progresismo y modernización que circulaban en la época. Cada uno de ellos estableció una relación particular con su ciudad, con sus recuerdos, con sus tradiciones, con las reliquias del pasado. La poesía que se analizará en este trabajo mostrará que sus voces poéticas enunciaban un conflicto determinado por tiempos de transformaciones.

Michelena clasifica a Granizo dentro del ethos barroco,

Entonces, en la poesía de Granizo, se habla de una sensibilidad barroca muy especial formada por una simbiosis, por transformaciones, por el mestizaje y ciertas vibraciones históricas. [...] Está llena de momentos inarmónicos, de rupturas, pero también hay

homogeneidad. Hay desequilibrios, carencias escondidas y también se conserva un orden, una línea directriz, una tradición” (2013, p. 79)

Tobar García también entraría dentro de esta categorización. Esta esencia barroca lleva en su interior la pugna de dos impulsos gigantescos. En primer lugar, “El conservadurismo es, en buena medida, uno de los tantos ropajes que el Barroco adoptó en su tozuda búsqueda por seguir manteniéndose como actor de primera fila, ya en la escena pública, ya en los entresijos de la vida cotidiana.” (Hidalgo Nistri, 2013, p. 13) Por lo que la conservación es parte fundamental de la idiosincrasia del latinoamericano, y más de los poetas en cuestión gracias a su lugar de origen. Esta característica de conservación fue difícil de vencer, “son muchos los datos que revelan lo difícil que resultó para las vanguardias deshacerse de viejos prejuicios y formas de ser que funcionaban inconscientemente y como verdaderos automatismos.” (p. 27) En el polo opuesto cohabita la actitud moderna, “Es el reto fabuloso que trae la modernidad: levantar nuevas formas de lo humano que no estén atadas, como lo han estado las formas arcaicas, a un episodio de hominización acotado por la amenaza de aniquilamiento planteada por la naturaleza.” (Echeverría, 2006, p. 203) Entre estos dos corrientes vivían Granizo y Tobar, su dilema y angustia estaría marcado por esas dos tendencias que coartaban ambas su modo de existir como cuerpos y sujetos.

Además de estos dos ventarrones ideológico, Tobar y Granizo escribían en el correlato tzánzico, como ya se trató, esto marcó la estética de la recepción, éste grupo promulgaba un abierto parricidio, “asesinar a los padres de la cultura nacional se traducía en asesinar la inautenticidad”; Tinajero, escritor tzánzico define de esta manera a los poetas no comprometidos, “son intelectuales colonizados, no solo están al servicio de la Iglesia, del Estado, o de la clase dominante, sino, que además continúan con la ramificación de la cultura inauténtica, postiza, que nos fue impuesta por la Conquista y la Colonia, y que continúa vigente por las estructuras del subdesarrollo.” (Polo, 2012, pp. 90-91) El propósito de este estudio será demostrar que no existe nada de inautenticidad en la poesía de Granizo y Tobar, ya que ningún sujeto será inauténtico por su origen de clase y educación. Ambos llevaron a cabo un combate titánico por tener una voz auténtica que reivindicaba valores más progresistas y de avanzada que sus

contemporáneos iconoclastas. Tobar y Granizo lograron edificar una voz poética en la que vibran ambivalentemente la corriente conservadora y moderna.

CAPÍTULO DOS

PRECISIONES TEÓRICAS EN CUANTO A LO SAGRADO Y LO PROFANO

Una vez que ya se han abordado las ambivalencias tradicionales y modernas que vivieron los poetas como sujetos en búsqueda de su autenticidad y coherencia individual, a partir de ahora el estudio se focalizará en los textos para determinar qué rasgos y melodías construyen las voces de Tobar y Granizo. La ambivalencia de los ejes temáticos conservadurismo y liberal parecen demasiado apegados al registro lingüístico de la política y la sociología. Para comprender esta relación terminológica en la literatura parece necesario recurrir a unos ejes temáticos más cercanos a la organización simbólica que hace el ser humano de su entorno. El mundo poético no se divide de territorios conservadores y liberales, pero sí se ha encontrado una pareja de conceptos que implican un análisis más profundo de la existencia y que permitirá ahondar en la comprensión sensible de una realidad. Lo sagrado y lo profano en los poetas estudiados engloba a los ejes temáticos de lo religioso/secular, confesional/laico, alma/cuerpo, espíritu/materia (para la tradición cristiana), éxtasis/vacío, creador/criatura. Entiéndase con claridad que todas estas dicotomías en cierta medida están sujetas a contextos coyunturales: la religión se refiere a una serie de creencias, comportamientos y ceremonias para establecer una relación con Dios, es un patrimonio cultural; la confesionalidad es la vinculación de una institución, colectividad o estado con una creencia religiosa; el alma y el espíritu, asociados a la divinidad son exclusivos de la tradición judeocristiana con influencias del platonismo y otras escuelas; éxtasis, es un término general y amplio aplicable a distintas religiones y ámbitos del ser humano. Todas estas categorías serán de utilidad para este estudio, nos focalizaremos en esta segmentación del cosmos universal como son, lo sagrado y lo profano.

Roger Caillois explica de esta manera la relación entre lo sagrado y la religiosidad: “Así, lo sagrado aparece como una categoría de la sensibilidad. Verdaderamente, es la categoría sobre la que descansa la actitud religiosa, la que le da su carácter específico, la que impone al fiel un particular sentimiento de respeto que inmuniza

su fe contra el espíritu de libre examen, la sustrae de la polémica y la coloca fuera de y más allá de la razón.” (Caillois, 1939)

2.1.- Lo sagrado y lo profano

El ejercicio de lectura y exégesis que se propone en los siguientes capítulos se pretende mapear y dibujar con precisión, desde las marcas textuales, de qué manera las voces poéticas de Tobar y Granizo fluctúan y navegan a la deriva entre dos espacios simbólicos hartamente nombrados por las ciencias humanas, el espacio de lo sagrado y lo profano.

La relación ambivalente entre lo sagrado y lo profano es la clave de lectura de los textos de Granizo y Tobar. El tratamiento estético de los discursos poéticos irá desvelándose conforme se atraviesen los textos objeto de estudio de este análisis. En primer lugar, se definirá esta dicotomía de términos, sagrado-profano, cuya comprensión conceptual va mucho más allá de posicionamientos ideológicos y religiosos. Los autores dibujaron su entorno con matices tonales que delimitaban dos espacios, el sagrado y el profano. Este sería el itinerario en que devendrían los sujetos en su marcha por los caminos de la existencia. De la revelación mística, hasta la blasfemia.

El sustento teórico de lo sagrado y profano como tópicos será analizado desde el aporte teórico de Mircea Eliade y Roger Caillois, los que desde diferentes vertientes y puntos de vista ilustrarán una visión amplia de esta distribución del espacio en el campo del universo poético.

Los cosmos poéticos de Tobar y Granizo están surcados por una línea divisoria que retrata una topografía. Los tópicos en la literatura toman su nombre del vocablo griego, “topos”, que en latín se traduce “locus” y en castellano significa lugar, por lo que un eje temático en la poesía traza un espacio. Cada espacio posee una toponimia que etiqueta cada punto para que deje de ser indeterminado y pase a ser identificado. Se marcan indicios para establecer un territorio. La enunciación lírica lleva a cabo una organización simbólica del espacio de acción. Con su tono poético transforman el entorno en un conjunto de indicios inteligibles.

La primera y única delimitación que asienta el mundo, a los ojos de los sujetos, es la determinación de lo sagrado y lo profano: “[...] lo sagrado y lo profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo, dos situaciones existenciales asumidas por el hombre a lo largo de su historia. [...] En última instancia, los modos de ser sagrado y profano dependen de las diferentes posiciones que el hombre ha conquistado en el cosmos...” (Eliade, 2015, p. 17)

El mundo se revela al sujeto a través de manifestaciones de los objetos. En un principio todo fue manifestación sagrada, hierofanía. La realidad en sí misma era una revelación sagrada de la obra de Dios. Eliade lo ilustra así, “El cosmos en su totalidad puede convertirse en una hierofanía.” (p. 15) El mundo primigenio es sagrado, en íntimo contacto con la divinidad. Las acciones del hombre, y su despertar de conciencia son la premisa inicial de la gran división entre los dos espacios. “El hombre experimenta el sentimiento de nulidad, de no ser más que una criatura, de no ser, para expresarse con las palabras de Abraham al dirigirse al Señor, ceniza y polvo. [Génesis 18, 27]” (p. 14) El ser humano cobra una voz y a partir de esa expulsión del espacio sagrado, lamenta, compone himnos, crea, y finalmente, blasfema, con un sentimiento de vacío y expatrió.

La tonalidad lírica presente en los textos literarios posiciona al yo poemático en la territorialización de lo sagrado y lo profano. La relación de ambivalencia entre los tópicos propuestos no es armoniosa, ni polarizada. Ese ordenamiento simbólico del espacio está sumido entre fuerzas que bregan, y que marcan una línea divisoria difusa, el hombre camina por ese equinoccio haciendo equilibrio. El territorio sagrado es por definición inalcanzable para los hombres, además de estar vedado, es un campo al que acceden pocos y fundirse en él significa perder la participación en la vida. De esta manera define Roger Caillois a la relación sistémica entre estos espacios: “Estos dos mundos, el de lo sagrado y el de lo profano, solo se definen rigurosamente el uno por el otro. Entre ambos se excluyen y se suponen recíprocamente. En vano se intentaría reducir su oposición a cualquier otra [...]” (1939) Caillois deja clara la imposibilidad de polarizar una posición, ya que los

polos son inaccesibles para el hombre, quien está resignado a vivir en los meridianos intermedios y ecuatoriales.

Ese sujeto agrimensor que mide y cerca los terrenos, ordena simbólicamente el espacio en el que vive por medio de las palabras. Por ejemplo, la tradición judeocristiana legó al cristianismo una simple pero contundente delimitación de lo sagrado y lo profano. El cielo, la tierra y el infierno son los niveles cósmicos que abolieron el terror del caos primigenio. El ser humano siembra un eje para que el mundo pueda ser intelegible. Por medio de las palabras dibuja las líneas, que como las fronteras, son imaginarias.

Por lo tanto, se plantea que los seres humanos no viven taxativamente en el mundo sagrado o profano. La vocación religiosa procura fijar ese espacio, sin embargo, un sacerdote no deja de vivir y respirar en el terreno de lo profano. De esta manera es evidente que la crisis y conflicto del ser humano se da en la medida en que el ser se debate interiormente entre ambos territorios. El hombre vive una constante paradoja y ambivalencia, ya que no logra definir un espacio simbólico certero para existir. En el interior del sujeto habitan aquellos dos países a los que no se puede pertenecer en su totalidad. No se puede ejercer una ciudadanía plena en ni en estado sagrado, ni en el estado profano.

Los espacios de lo sagrado y lo profano configuran dos concepciones distintas del tiempo. El tiempo sagrado, “se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos.” Frente a esa vinculación con el tiempo mítico, el hombre en el tiempo profano “está ligado a su propia existencia, pues tiene un comienzo y un fin, que es la muerte, el aniquilamiento de la existencia.” (Eliade, 2015, pp. 54-55) En otras palabras, el tiempo sagrado es trascendente, mientras que el tiempo profano remite directamente al momento histórico, finito, éste no admite eternidad.

El espacio u objeto consagrado “suscita sentimientos de terror y veneración, se presenta como algo prohibido. Su contacto se hace peligroso. Un castigo

automático e inmediato caería sobre el imprudente lo mismo que la llama quema la mano que la toca; lo sagrado es siempre, más o menos, <<aquello a lo no puede uno aproximarse sin morir>>”: lo sagrado es una energía peligrosa, incomprensible. Mientras que el dominio profano, “se presenta como el uso común, el de los gestos que no necesitan precaución alguna y que se mantienen en el margen, a menudo estrecho, que se le deja al hombre para ejercer sin restricción su actividad.” (Caillois, 1939) Desde esta perspectiva lo sagrado sujeta al hombre y lo reduce a una situación de observador del cosmos que no alcanza a comprender; y el ámbito profano, es la patria terrenal y cotidiana a la que el ser humano fue exiliado. El discurso de la poesía como actividad humana, es profana y en ella el ser humano ejerce su libertad. A raíz de esta última definición se puede aseverar que lo sagrado, por su inviolabilidad se enlazó con el tradicionalismo; y lo profano, por su libertad, se vincula con el liberalismo, la modernidad y a la autonomía de sujeto.

En resumen, la mirada delimita el territorio en que se desarrolla el sentir y vivir. Se genera un sentimiento religioso¹ que los poetas han combatido en su encrucijada como sujetos y cuerpos que reaccionan ante los estímulos y circunstancias que plantean el entorno natural, social y cultural. Y más aún en el tiempo moderno, donde se han desarrollado concepciones teóricas que admiten la ambigüedad, la paradoja y el eclecticismo.

Los sujetos modernos en su afán por encontrar su propia voz individual han transitado hacia lo profano, con cada paso tienen la intención de abandonar y criticar la esencia de *homo religiosus*. Para Elíade, y esto aplica muy bien como hipótesis de lectura de los textos de este estudio, “Cualquier que sea el grado de desacralización del mundo al que haya llegado el hombre que opta por una vida profana no logra abolir del todo el comportamiento religioso. Habremos de ver que incluso la existencia más desacralizada sigue conservando vestigios de una valoración religiosa del mundo.” (p. 23) Aquí se establece el suelo del conflicto donde el hombre, desde esta perspectiva no puede deslindarse de esas

¹ Sentimiento religioso: sentimiento de dependencia. El hombre primitivo, viviendo en sociedad, se siente depender de misteriosas potencias que invisiblemente le rodean; se siente en comunión social, no solo con sus semejantes, los demás hombres, sino con la naturaleza toda animada e inanimada. (De Unamuno , 2000, p.172)

modalidades de habitar y respirar en el mundo. “El hombre profano es el descendiente del homo religiosus y no puede anular su propia historia, es decir, los comportamientos de sus antepasados religiosos, que lo han constituido tal como es hoy día.” (p. 152) En esta última afirmación de Eliade se concentra el centro de beligerancia que pueden llegar a vivir los sujetos que determinan sus formas de existir sobre una tradición religiosa. Eliade continúa,

El hombre profano es el resultado de una desacralización de la existencia humana. Pero esto implica que el hombre arreligioso se formó por oposición a su predecesor, esforzándose por vaciarse de toda religiosidad de toda significación transhumana. Se reconoce a sí mismo en la medida en que se libera y se purifica de las supersticiones de sus antepasados. [...] el hombre profano, lo quiera a no, conserva aún huellas del comportamiento del hombre religioso. Está constituido por una serie de negaciones y de repulsas, pero continúa obsesionado por las realidades de que abjuró. Para disponer de un mundo para sí, ha desacralizado el mundo en que vivieron sus antepasados; pero, para llegar a esto se ha visto obligado a adoptar un comportamiento totalmente contrario al comportamiento que lo había precedido, y este comportamiento lo siente todavía dispuesto a reactualizarse, de una forma u otra, en lo más profundo de su ser. (p. 149)

En este punto es donde reside el enfrentamiento, el choque, la duda, la crisis y la angustia del sujeto moderno. La angustia religiosa mana de la contradicción de la condición humana de exposición a lo sagrado, a Dios, “se presenta, pues, una contradicción, y es en ella precisamente donde reside la angustia capaz de condenar a una persona al insomnio perpetuo, sin esa angustia, no habría sido nunca Abraham quien es.” (Kierkegaard, 2001, p. 22) Las voces poéticas también viven ese sentimiento religioso que alberga en sí mismo a la profanación. A partir de estas reflexiones acerca de lo sagrado y lo profano se iniciará la inmersión en los textos de Tobar y Granizo para esbozar a grandes rasgos los matices y tonos de su voz, y su visión poética de la ambivalencia entre estos dos territorios que han ordenado el cosmos poético.

2.2.- La palabra poética

Los cuerpos de los autores en el acto de la escritura se escinden en un fragmento de sí mismos para perpetuarse en el texto, eso es la poesía. Aquellos cuerpos que vivieron en el territorio ambivalente e indeterminado entre el pensamiento confesional y laicista dejaron parte de sí en los textos, en sus textos poéticos. Así los sujetos políticos que en su momento combatieron por fundar su existencia en el mundo, dejan huella con mensajes cifrados en signos lingüísticos bajo el código del

español. La poesía de Tobar y Granizo son la muestra fehaciente de un *modus vivendi*, un *ethos*, un *pathos* y un *logos* que en su momento se vieron invisibilizados por las corrientes críticas y estéticas en los años sesenta y setenta.

Del cuerpo del sujeto, a través de su escritura, nace el tono. Se estructuran unas partituras de signos con sonidos, fonogramas; y silencios. Nacen del pensamiento y el sentimiento. En un principio vivieron dentro de los cuerpos, encapsuladas; hasta que adviene el lenguaje y se tornan discurso. Los sujetos enunciadores son discurso en sí mismos. Los pensamientos y sentimientos se tornan discurso, en forma de escritura, poesía o/y música. Ese es y ha sido el camino del aprendizaje de los hombres, las conexiones sinérgicas del cerebro en contacto con los estímulos de la realidad toman cuerpo, se encarnan para ser texto. Para ser más precisos, esa posibilidad de tejer discursos en la mente es lo que determina la esencia del ser humano, Barthes aclara, “El hombre no preexiste al lenguaje, ni filogenética ni ontogenéticamente. Nunca topamos con ese estado en que el hombre estaría separado del lenguaje, y elaboraría este último para “expresar” lo que pasa en el su interior: es el lenguaje el que enseña cómo definir al hombre, y no al contrario.” (2009, p. 27) Como resultado, el hombre es hombre gracias a que tiene la palabra para definirse.

Se puede trazar un camino de autodeterminación desde el autor a su texto poético. El cuerpo en que habita el ser, habita en el mundo, con la palabra se nombra a sí mismo y el cuerpo se hace hombre; en el contacto con el entorno y en respuesta a sus pulsiones individuales se torna sujeto; el sujeto enuncia un discurso desde el microcosmos al macrocosmos; ese discurso posee un significado que está dado desde el tono, las palabras, la sintaxis. Semejante al proceso de división celular el cuerpo del autor entra en mitosis y de sí mismo surge el tono poético, que a nivel del texto es enunciado por el “yo” lírico.

El discurso poético es en la praxis, la representación que los hombres tienen del macrocosmos en el que habitan. El cuerpo humano se exhibe ante los acontecimientos de la biósfera. El enfrentamiento entre una individualidad y las circunstancias que lo rodean genera la poesía. No es la mera expresión de

emociones y sentimientos, es el ritmo del latido particular con la que las criaturas respiran en el cosmos, es el mapa con que los sujetos se perennizan en su discurso, que es su ser, para respirar y funcionar orgánicamente. Así lo explica Escudero (2003), refiriéndose a las palabras, y aparentemente, limitando el hecho poético a una experiencia únicamente vivida en el interior:

Estas formas entrañan, a mi juicio, más poesía mientras son más impensadas. Su *deus ex machinae* reside en el magnetismo de la sorpresa creadora que descubre inauditas perspectivas y que inventa insospechables dimensiones. Las palabras que son, por sí mismas, valores lógicos y analógicos, ondulan como la nube transhumante y se transmutan en valores simbólicos de un transmundo que solo existe en el espacio interior del poeta. (p. 6)

La palabra no está sola. La palabra nombra, la palabra existe, y rompe ese transmundo subyacente al cuerpo para que éste se abra a la vida con toda fuerza. El cuerpo rasga sus vestiduras para respirar, comer, digerir el mundo. Así el sujeto como discurso escribe su mundo en el mundo. El discurso poético en tanto texto, rompe esa vocación intimista de la lírica como una expresión del transmundo interno, para constituirse como el registro escrito de la relación con el mundo y en el mundo. Por lo tanto, el objeto de estudio lingüístico de esta disertación en el tono poético, no ahondaremos en figuras literarias del sentido, sino en las figuras pragmáticas² que insuflan y clasifican las actitudes tonales, entre las figuras destacadas de las que se valdrá la exégesis textual serán la sentencia, prosopopeya, optación, imprecación, dubitación, exclamación, apóstrofe, interrogación, deprecación, obsecración y conminación.

2.3.- Hipotextos sagrados, hipertextos profanos

Para ahondar en los textos de Tobar y Granizo es de vital importancia tener claridad acerca de los conceptos que ya han sido propuestos en este capítulo, los ejes temáticos de lo sagrado y lo profano centrarán la lectura de *Canon Perpetuo* de Paco Tobar García y *Nada más el verbo* de Francisco Granizo. A partir de estas categorías conceptuales se desprenderán otros ejes de contraposición semántica para comprender el nivel del significado en los textos, para esto buscaremos palabras y expresiones, indicios claros de la relación ambivalente entre las posiciones para comprender la realidad y la escisión existencial. A partir de lo

² Las figuras pragmáticas manifiestan un doble carácter genuinamente retórico: el dialéctico propio de sus orígenes forenses y el ficcional (en el sentido de la dicción ficticia) que tanto identifica a la literatura. (García Barrientos , 1998,p. 11)

sagrado y lo profano, se desprenden otros pares de oposiciones necesarios para comprender la construcción de significado de los textos, como son: alma/cuerpo y éxtasis/vacío.

Los códigos culturales de la tradición judeo cristiana son de gran importancia para interpretar los textos. El vínculo con lo sagrado en los dos poetas quiteños recorre un largo camino hacia el pasado por la cultura occidental, los poemas de Tobar y García son hipertextos de una saga de antiguos hipotextos, el principal será la Biblia. (Genette, 2001) Tomando en cuenta la formación de los autores y su lugar de enunciación es imposible no referirse a la lírica bíblica que sienta una base para toda la literatura de Europa e Hispanoamérica. La tendencia que ha sobresalido es regresar a los textos grecolatinos, sin embargo, los textos hebreos son igual de influyentes y configuran un dictamen en la definición del ámbito sagrado. “Basta constatar lo poco que se ha estudiado la presencia de la Biblia, no solo en anticlericales declarados como Martí o en ateos militantes como Neruda, sino, ni siquiera, en lectores familiares del texto evangélico desde la infancia como César Vallejo o apasionados de las Escrituras como Miguel Ángel Asturias.” (Attala & Genevieve Fabry , 2016 , p. 10)

Los hipertextos de Granizo y Tobar son profanos, como criatura humana y en sí toda la literatura que no participa oficialmente de un rito; sin embargo, se puede hilar una relación con los hipotextos sagrados del pasado, que para muchos practicantes contemporáneos están vivos y juegan un papel religioso. La ambivalencia de entre lo sagrado y lo profano también ocurre a este nivel de la intertextualidad. La literatura profana tiene su germen originario en textos que fueron o son sagrados. La modernidad ha permitido el ejercicio libre de la escritura como un gesto soberano y arbitrario.

Desde siempre los estudios de la literatura han constatado, incluso adoptado puntos de vista o disciplinas diversas, la permeabilidad entre los textos << profanos>> y los textos de carácter sagrado. Todavía hoy, en nuestras sociedades occidentales caracterizadas, desde hace cierto tiempo, por el carácter más o menos laico de sus constituciones políticas y secularización creciente de la cultura, la huella bíblica es omnipresente en los textos literarios, filosóficos, morales e incluso políticos. (p. 11)

Esto plantea un dilema, si el escribir de los hombres es siempre profano, en qué medida los textos son blasfemia y herejía. En una sociedad laica, nunca. La libertad

religiosa de los Estados que han reproducido los valores de la Independencia estadounidense y la Revolución Francesa lucharon por liberalizar la práctica política formal. Los textos de Granizo y Tobar gozan de esa libertad, al menos en el papel, y sus textos cometen gestos de herejía y blasfemia que en Estados teocráticos hubieran sido impensables. Ahora que eso no quita que su voz detractora e insumisa haya sido silenciada incluso por sus círculos más cercanos. La categoría de blasfemia y herejía en un Estado laico no implican sanciones penales, pero en la recepción y en los imaginarios sí crea estruendo, que por mucho tiempo ha sido ya posicionado como naturaleza primigenia del arte.

Tanto la blasfemia, como la herejía son actos libres que profanan e irrumpen en el silencio eterno del templo sagrado. Moralmente pueden ser sancionadas y castigadas con ostracismo y exclusión por las sociedades conservadoras. El arte literario humano, moderno y profano lleva en su centro a la blasfemia y a la herejía como una posibilidad. La blasfemia se define, “para la ley civil y religiosa judía, era el insulto hacia los atributos de Dios, de su poder y del abuso de su nombre. Los blasfemos eran condenados a muerte por lapidación” (Ruiz , 2005, p. 63), mientras que herejía es desde su etimología del griego proviene de *hairesis*, cuyo significado es escoger, elegir, preferir, optar, tomar por sí mismo o para sí, determinar, definir, asimilarse. Y concretamente significa se refiere a la negación, deformación o error con respecto a determinada ortodoxia. (p. 163) Ambas figuras están presentes en la poesía de Granizo y Tobar, la blasfemia directa y entonada; como la herejía, que de acuerdo a su definición la escritura profana es en sí misma herética. Estos gestos ímprobos para la axiología religiosa en los casos van acompañados de una imposibilidad de romper cien por ciento con la tradición sagrada. Esa es la naturaleza de la ambivalencia.

En concordancia con el hipotexto sagrado, tomaremos como herramientas de exégesis para identificar tonos y actitudes poéticas la clasificación clásica que recibieron en su momento los textos líricos de la Biblia. La clasificación de la poesía bíblica (Maeso, 1959) ilustra de forma muy gráfica las actitudes de las voces líricas en su relación con Dios y lo sagrado, así como al mismo tiempo son un testimonio viviente de la existencia profana en la tierra. Se podrá ver que la poesía

hímnica, mística y elegíaca no están dissociadas del estilo y personalidad de las voces de Tobar y Granizo. Las principales tonalidades con las que se trabajará son el lamento, el canto, el himno y la salmodia. Es importante aclarar que las tonalidades que se tomarán de la tradición hebrea, no son el objeto mismo de análisis de esta disertación, sino una herramienta para comprender la sensibilidad en los textos. El tema de este acápite es una línea de investigación fértil a futuro. La poesía hebrea es muy cercana a la cultura cristiana y católica, y más en dos poetas que crecieron con una importante formación religiosa.

2.4.- Danza sagrada y profana

Con el mismo objetivo de plasmar y levantar una figura ilustrativa de las voces poéticas de los autores en cuestión se tomarán algunas categorías de análisis de textos líricos propuestos por Terry Eagleton. Para el autor inglés la poesía “es una expresión de la certeza de que el lenguaje no nos separa de la realidad, sino que nos ofrece un acceso más profundo a ésta.” (2010 , p. 85) La metodología de Eagleton permite comprender la fuerza de las palabras y su poder performático. Esto guarda una estrecha conexión con la actitud general de los textos analizados, ya estos se ponen en juego en la escena pública, desnudos posan en el centro de la plaza. Por lo tanto, la poesía exhibe la sensibilidad del autor mediante un tono, la modulación de la voz; el modo, sentimiento de una acción; la altura, se refiere al volumen en relación con el significado de las palabras; el timbre es la voz particular del poeta; la intensidad del discurso; la cadencia, la secesión de sonidos y movimientos; la textura, tejido entre los sonidos; sintaxis y gramática, adamiaje del poema; la puntuación, las pausas; ritmo, repetición de raíces somáticos, pliegues y entramados; métrica, pauta regular de sílabas tónicas y átonas; y finalmente la imaginería, que se refiere a la amplia gama de figuras del lenguaje con configuran imágenes sensitivas. La clasificación de Eagleton es vanguardista en la medida en que permite un acercamiento al poema muchos más material y sensible. No necesariamente se aplicarán todas estas terminologías, pero sí serán un referente metalingüístico de los siguientes capítulos.

Tobar y Granizo en su poética construyen un ritual a través de la palabra. Por medio de los discursos poéticos pretenden tender un puente, un umbral de acceso

que comunique aquellos dos ámbitos de la existencia de los sujetos. Las voces líricas de estos autores componen una danza sagrada y una danza profana simultánea. Semejante a la composición musical de Claude Debussy, *Danzas sacras y profanas*, los autores tejen un texto en donde los acordes se imbrican difusamente. Son textos de difícil análisis, ya que lo sagrado y lo profano son movimientos superpuestos, y es complejo separar y clasificar con exactitud qué acordes representan lo sagrado y cuáles lo profano. En la pieza musical para harpa e instrumentos de cuerda de Debussy lo que queda claro es que es una sola partitura. Desde su título se puede notar que la danza junta gestos y ademanes para invocar a lo sagrado y al mismo tiempo reafirmar la profanación. El ejercicio de exégesis poética en este caso guarda esa semejanza. En ningún momento será posible deshilar el discurso poético para agrupar en espacios distintos los enunciados profanos y sagrados. Si separamos esta dicotomía las voces poéticas perderían consistencia, al igual que los sujetos que viven conflictuados por delimitar su espacio de sensibilidad y autodefinición. La palabra poética de Tobar y Granizo son una sola danza mística entre dos influjos cósmicos que son imposibles de diseccionar. En su ritual poético los autores corresponden a la tradición y a lo eterno con las notas finas y cadentes; mientras que con sonidos bruscos y bien marcados rompen los esquemas y encuentran nuevas formas de expresión y sobre todo de existir particularmente.

CAPÍTULO TRES

LO SAGRADO Y LO PROFANO EN LA TONALIDAD POÉTICA DE PACO TOBAR GARCÍA (*CANON PERPETUO*, 1970)

3.1.- El Canon, un discurso contrapuntístico

La obra *Canon perpetuo* de Paco Tobar García se levanta como un testimonio vivo de la sensibilidad del sujeto. La visión poética de Tobar García desarrolla un discurso contrapuntístico entre los ámbitos de lo sagrado y lo profano. El contrapunto³, “nota contra nota” (Hoogen, 2005, p. 342) es una forma estructural de la composición musical que ha explicado coherentemente el fenómeno de fluctuación de tonos y tópicos poéticos. Los textos de Tobar están nominados en función de la terminología musical. Este gesto estilístico es uno de los primeros indicios que se tomarán en cuenta para desarrollar una exégesis a la luz de la organización simbólica del espacio poético.

El contrapunto confronta fuerzas tonales representantes tanto del espacio sagrado y profano. Este diálogo es reincidente en la obra de Tobar, lo que constituye una de los primeros rasgos isotópicos en los textos. No es en vano la conexión que Tobar hace de la poesía con la música. Los campos semánticos de ambas manifestaciones artísticas no cesan de colaborar sinérgicamente para representar un duelo a dos voces. La fe desmedida y la increpación conversan recriminando y alabando. Son dos discursos que danzan en dueto. Las voces se encuentran como dos acantilados en la quebrada, los ecos rezan oraciones de alabanza que son indisociables de una especie de ego crítico que no puede aceptar pasivamente los designios de los dioses. El contrapunto es un mismo texto en notas distintas, la nota profana y sagrada danzan juntas en una misma puesta en escena.

³ Aquí la definición completa de contrapunto según Hoogen: “se entiende por contrapunto (del latín *punctus contra punctum*: nota contra nota) la combinación de dos o más líneas melódicas que se mantienen independientes unas de otras. Esta combinación solo puede producirse según unas reglas definidas, en las cuales se regulan los acordes permitidos, aunque el desarrollo armónico de la música también ha ampliado las posibilidades contrapuntísticas.” (2005, p.342)

Esta combinación contrapuntística de tonos poéticos que permitirá una lectura dual de los textos de Tobar García está directamente relacionada con el título de *Canon perpetuo* (Tobar, 1969), así como la estructura externa del libro. Este poemario publicado en 1969 se divide en tres secciones que tiene como nombre, “Scorpio”, “Himnos a Sydia” y “Cantos boreales”. El primer título responde al signo zodiacal, en una clara alusión del autor al firmamento y al ámbito celestial; el segundo nombre define a los poemas que se agrupan bajo este título como himnos; y finalmente, el tercero, denomina a los textos como cantos que provienen del norte, por boreal. En esta simple denominación de capítulos el autor da indicios de querer construir una obra con una carga semántica inclinada hacia los registros lingüísticos de la música y lo que ello simboliza, además de dirigir los cantos al espacio celeste y divino, por la alusión a scorpio y polo boreal como un punto geográfico de referencia. Al conectar estos signos se descubre la intención de concebir a la poesía como un cántico que no solo enuncia por un sujeto poemático, sino que tiene una dirección que señala hacia el espacio de lo sagrado.

La definición de la poesía como canto es un gesto decidor que vincula al género lírico moderno con su simbolismo primigenio. El sujeto canta cuando invoca con un fin determinado. El canto y la música señalan el camino de la interpretación hacia el origen ritual y pragmático de la poesía en el pensamiento religioso. Como ya se aclaró antes, el discurso profano evoluciona del hecho sagrado. La religión y la poesía son indisociables, “Religión y poesía tienden a realizar de una vez y para siempre esa posibilidad de ser que somos y que constituye nuestra manera propia de ser; ambas son tentativas esa otredad [...]”. (Paz, 2000, p. 137) La pose del yo lírico de Tobar García define sus movimientos desde su primera puesta en escena gracias a los títulos y la estructura externa del libro. El canto se dirige a una otredad que habita en el territorio sagrado. Únicamente el ser profano puede cantar a los dioses con alguna intención de comunión y regocijo.

Como continuación en el análisis de lo profano y lo sagrado se repara en el título del libro, *Canon perpetuo*. En el código de la apreciación musical se define a canon como “una forma de composición contrapuntística en la cual una voz cantada o

instrumental entona la melodía, siendo seguida por las otras voces, que imitan exactamente la misma melodía.” (Hoogen, 2005, p. 333)



Esta acepción de la palabra canon ilustra un vocablo muy presente en la “alta cultura” y pocas veces se comprende en su contexto musical. A lo largo del análisis de este capítulo volveremos a esta referencia al título para ubicar con precisión en qué latitud se ubica la voz poética de Tobar entre los territorios ya mencionados. El canon en este texto es una forma de contrapunto entre el tono sagrado y el profano que se repetirá sempiternamente. En todo canon hay una melodía principal o líder que inicia primero e influencia a las melodías secundarias. La clave de esta interpretación será valorar cuál es la melodía que lidera el canon en la poética de Tobar. ¿A qué se refiere Tobar con una melodía perpetua que es imitada por melodías enunciadas posteriormente? ¿qué postura adopta el yo lírico frente a la tradición y el pasado? ¿qué espacio tienen las voces/melodías profanatorias? ¿hay un final en esta estructura contrapuntística?

Posteriormente al análisis de las pistas que arrojan los títulos del poemario *Canon perpetuo* se procederá a recorrer los versos compuestos por Tobar García para desentrañar en la realidad textual el ejercicio de delimitación entre los espacios poéticos de lo sagrado y lo profano. Como ya se mencionó anteriormente el tono poético es una voz que se despliega en las páginas como una actividad delimitadora de un discurso.

La voz lírica en *Canon perpetuo* mantiene un tono uniforme en las tres subdivisiones del libro. Si hay una palabra que puede adjetivar a la voz enunciativa es la de la solemnidad. Predominan las líneas poéticas extensas, en las cuales, por lo tanto, hay un acercamiento hacia del mundo poetizado desde la

seriedad del discurso clásico. Este dato ya ha sido rescatado por otros críticos, “La poesía lírica escrita por Tobar se expresa en versos y en líneas poéticas; en todos los casos se da gran importancia a la entonación. En general, el poeta ha identificado los modos de la entonación de los poemas con los términos de la retórica clásica antigua; esto es, con vocablos como elegía, treno, planto e himno.” (Pazos, 2002) Julio Pazos, alumno y amigo del poeta, precisa algunos rasgos técnicos de su lírica, la presencia de encabalgamientos, la solemnidad con “momentos patéticos”, exclamaciones e interrogaciones, entre otras figuras que denotan una vinculación a la lírica tradicional.

Julio Pazos, en el artículo anteriormente citado, recoge brevemente un banco temático de la obra poética de Tobar, entre los que menciona: fugacidad del placer, contraste de sensualidad y muerte, el conflicto entre Dios y el hombre, el conflicto de las relaciones familiares, preocupación religiosa, improntas emocionales de la infancia, el motivo de la ciudad maldita y la hipocresía de la burguesía. (2002) A partir de este grupo de temas se ahondará en el trazo del espacio de lo sagrado y lo profano en la enunciación lírica. Cada uno de los temas expuestos por Pazos tienden un puente de vinculación con el espacio sagrado y profano. No es posible en ninguno de los casos etiquetar radicalmente a qué espacio pertenece cada uno, por ejemplo, el conflicto entre Dios y el hombre, es el sinónimo de la sacralidad y la profanación, en sí mismo la palabra hombre es la posibilidad y la naturaleza de contaminar lo sagrado. De igual manera, los conflictos familiares es un tema que alberga un enfrentamiento entre los vínculos de sangre, que son “sagrados” para la cultura cristiana, y la capacidad de hallar una voz propia desligada de raíces limitantes. Todos los temas inventariados por Pazos encuentran asidero en la ambivalencia planteada para este estudio.

Se coincide con Pazos en que la entonación es la principal marca de estos textos. El tono de solemnidad dota a la voz poética de una actitud seria frente a los temas de su discurso. Nos valdremos de las categorías de análisis de Eagleton para desvelar las partituras precisas de esta entonación melódica que se acerca a la salmodia y la lamentación, pero que ambivalentemente no deja de expresar una clara intención profanatoria y blasfema en contra de las imágenes que al mismo tiempo pretende

sacralizar. Hay un gesto sutil de rebeldía y de ironización en la entonación grandilocuente.

El sujeto poemático se reviste de la elocución de un profeta. Según L. Alfonso Schökel (1987, p. 173) en su descripción de la poética hebrea menciona respecto a estas figuras:

Pues bien, en buena parte de la poesía hebrea estas figuras abundan y se entremezclan, confiriendo gran movilidad y viveza al desarrollo. Eso sucede sobre todo en la literatura profética. No es extraño, porque los profetas son en gran parte predicadores: en nombre de Dios se dirigen al pueblo para moverlo a comprender y convertirse. Para ello emplean los recursos naturales de la oratoria, el arte de persuadir [...]

Esta relación con la lírica hebrea en nada es fortuita y arbitraria. La voz profética de Tobar García se posiciona desde la modernidad para enfrentar el sentimiento de ambivalencia de los cuerpos entre lo sagrado y lo profano, este último como una tendencia estampada en el pensamiento moderno. El referente es el texto sagrado de la cristiandad, la Biblia. Tobar García bebe ampliamente de esa tradición presente en su educación y origen cultural. Los textos de *Canon perpetuo* están atravesados por la música suplicante y profética de la lírica del Antiguo Testamento.

3.2.- Mecanismo de tensión sagrada y liberación profanadora

El primer poema de “Scorpio” un claro ejemplo de actitud tonal de una voz que desarrolla un discurso con precisión en el ámbito descriptivo:

Antes de comenzar el día,
cuando el último río de la noche
desemboca en un mar como el silencio
y queda el mundo suspendido,
como si un dios enfermo, con los brazos
de un niño, contemplase aquel milagro
y, jugando con él, viera en el mundo
solo una forma
-esa marea de dolor, de renovada
furia o deseo, mientras nada cesa-
en la agonía, en la renunciación,
puede haber aún ese milagro:
un alma que otra vez se yergue
atónica a mirar la selva espléndida,

por es probable que el amor exista. (S, 5)⁴

El tono solemne con que inicia el *Canon perpetuo* está dado por una gravedad que conjuga la temática de la estrofa con la carga léxica y sintáctica. La enunciación poética representa la visualización de un amanecer cargado de sombras e incógnitas. El yo lírico visualiza la transición de la noche al día, por lo que se cotejan las sombras y la luz como espacios y tiempos que viven en ambivalencia. Vale anotar que toda la estrofa es una sola oración, esta es la principal causante del tono solemne. El discurso es generoso en descripción y toda la oración está segmentada por nueve comas, unos dos puntos y un guion. Las separaciones versales no corresponden a unidades sintagmáticas, lo que detiene la entonación por las pausas versales.

En el nivel semántico el tono adquiere seriedad por la naturaleza léxica de las palabras, este rasgo será característico en todos los textos de *Canon perpetuo*. Palabras con alta connotación sagrada brindan fuerza a la oración, “dios, milagro, dolor, agonía, renunciación, alma”. Este grupo de palabras crea un paisaje que contrasta el milagro del amanecer, la vida, con la presencia de sentimientos sombríos como el dolor, la agonía y la renunciación. El milagro convive en contrapunto con la una posición trágica del ser humano. Y finalmente, el núcleo semántico de la estrofa se localiza en el quinto verso con la expresión antitética de “dios enfermo”. Aquí se presenta la primera intención blasfema del texto. Dios está escrito con minúsculas y está adjetivado con una palabra absolutamente desasociada de la divinidad, enfermedad. La pureza de dios no admite la enfermedad como una falla en el organismo. El yo lírico describe al milagro de la existencia como un dios atravesado por la patología y la impureza.

Aquí se presenta otro ejemplo el poema V de “Himno a Sydia” en que el tono viene dado por líneas poéticas extensas, con campos semánticos alusivos a la sacralidad y la presencia de un núcleo de significado donde convergen la ambivalencia de lo sagrado y lo profano:

⁴ A partir de este momento se citarán los poemas presentes en *Canon Perpetuo* (1969) con la siguiente codificación: S, “Scorpio”; HS, “Himnos a Sydia”; CB, “Cantos Boreales”; acompañados de número de página.

He vagado en las calles sin alma, dentro del imposible,
alejándome en círculos de mí mismo, a sabiendas,
con esta culpa que me roe, los filísimos dientes en el pulso,
y he estado en la mitad de la tierra
cuando los grandes vientos
se llevan nuestras súplicas,
se llevan de la tierra vacía que gira inútilmente
¡mientras los ebrios cantan cogidos de la mano!
¡amanecí desnudo como tú, colgando de mi sombra
y vi a mis pies
animales inmundos que hociqueban entre los desperdicios! (HS, 49)

Esta última estrofa ilustra con énfasis ese “*increscendo*” en la tonalidad de la voz lírica. En este poema el hablante poemático se describe a sí mismo como errante en el entorno de esa “ciudad maldita” en la que habita, donde se siente desalmado, en sí mismo ya profano. El yo está arrogado del territorio de la sacralidad, “alejándome en círculos de mí mismo”, sin encontrar un hacidero, viviendo el pleno vacío. El yo se atribuye la culpa, sentimiento máximo cosustancial a la tradición cristiana. Por lo tanto, el sujeto poemático deambula en los laberintos citadinos de su propio pasado. Es importante notar como el texto va introduciendo pausadamente significantes llenos de connotación sagrada cristiana, para en el verso octavo, “¡Mientras los ebrios cogidos de la mano!”, con una exclamación revienta la pulsión reprimida en la tonalidad y profana atacando directamente a una sociedad sumida en la mentira de la religión. Esta última imagen parodia a los feligreses que entonan cantos para cruzar los umbrales y entrar en comunión con lo sagrado. Para el yo, eso es hipocresía. Y finalmente, en un éxtasis profanatorio, el yo se compara a la figura de Cristo: “¡amanecí desnudo como Tú, colgando de mi sombra/y vi a mis pies/ animales inmundos que hociqueban entre los desperdicios!”

Hay una suerte de juego en la cadencia del tono de Tobar García. El mecanismo consiste en configurar un andamiaje de tensión impuesta por las normal sociales simbolizadas por la religión y la ciudad en donde el sujeto lírico vive descarnadamente el vacío; para después en el centro de la estrofa, con gritos exclamativos se gesta la ambivalencia de lo sagrado y lo profano en una especie de paradójico éxtasis místico profanador. En clave de Eagleton, la cadencia del tono se arrastra hacia un clímax del tono, en donde se precipita y se expresa enardecido.

Es un tono sujeto a la pulsión. Las líneas largas y solemnes que muestran contención y templanza, valores religiosos imprescindibles, finalizan en el exabrupto reclamante de la distancia que existe entre los hombres y dios. La tonalidad lírica de Tobar dibuja un camino desde el sujeto que habita en el espacio humano, que se halla reprimido por fuerzas externas, presentes en la tradición, educación y sociedad; hacia el éxtasis de tocar lo sagrado para profanar y sentir el goce de tener una voz individual que acaricia el pecado de la blasfemia poética.

A continuación, una muestra apoteósica del mecanismo descrito:

¡Eso es la vida
como el mal eterno
y la esperanza
de volver otra vez con el alba, mañana!
Mentí y he profanado.
Por compasión el techo que me dieron en préstamo.
¡Ahora ya no tengo
donde caerme muerto y soy dichoso;
y bendigo al Señor que me lanza a la tierra
loco y desnudo a predicar
su Palabra de Amor
y de Misericordia! (HS p.83)

3.3.- Imaginería léxica

La ambivalencia entre los movimientos y melodías sacras y profanas además de la entonación, tiene lugar en la selección lexicológica. Si bien la fuerza tonal de la lírica de Tobar García se focaliza en la entonación, por lo tanto en el eje sintagmático; el eje paradigmático juega un papel importante en la articulación de ideas. El vocabulario transmite el universo del autor y la voz poética enuncia su discurso de acuerdo a una determinada amplitud léxica. El mundo sagrado y profano está nominado en función del lenguaje que clasifica y estructura el caos. Las palabras seleccionadas marcan en general el tono de ambivalencia de dos mundos que habitan juntos en la misma tonalidad poética.

Las figuras literarias configuran la imaginería de un poema a partir de lo expuesto por Eagleton. El paradigma con el que el yo poético percibe el mundo está polarizado entre imágenes sagradas y profanas. Son dos mundos que coexisten ambivalentemente. En muchos casos se configuran paradojas y antítesis, sin embargo, lo que propone este trabajo es definir la relación de ambivalencia. El paradigma de la voz poemática de Tobar García tiene una importante carga de

códigos culturales propios de un lugar de enunciación del autor. Las palabras referidas a la tradición cristiana y católica, son el tenor de la melodía poética de estos particulares cantos himnicos. El vocabulario erudito determina una altura tonal polarizada. “Las alusiones a la misa católica, a la cruz, a los personajes mitológicos, a distintas geografías, etc. Surgen en desorden, condición del texto muy frecuente en la poesía lírica del posmodernismo y quizá de la poesía de todos los tiempos.” (Pazos, 2002, p. 150)

Terry Eagleton (2010) clasifica a las figuras literarias como símiles, metáforas, metonimias, etc. dentro de la categoría de imaginería, ya que este término sintetiza la intención de la poesía por configurar un mensaje que despierte la visualización del lector, más allá de la abstracción del lenguaje. La imaginería no se refiere únicamente al sentido de percepción visual, sino que es una sinestesia total, “el lenguaje poético logra el culmen de su perfección cuando por fin cesa de ser lenguaje. En su cúspide, se trasciende a sí mismo. Las imágenes, según esta teoría, son representaciones tan intelegibles que dejan ya de ser representaciones, y se confunden con la cosa real.” (p. 174) La voz lírica es una arquitecta de imágenes poéticas que se muestran por sí mismas, poniéndose en primer plano, incluso sobre el referente. La selección lexicológica de un poema crea una imagen global del texto. Es una abstracción inmensa, que con la lectura de poemas separados va agrupando campos semánticos que crean mundos poéticos. Es como una colección de piezas artísticas en un museo. Cada palabra es una pieza que habla de la cosmovisión del coleccionista, su contexto, sus referentes.

Las piezas semánticas que la voz lírica ha recogido de la tradición, y con las que construye una serie de figuras literarias, no se ahondarán en este estudio, ya que tomaremos a esos vocablos como códigos culturales pertenecientes del lugar de enunciación del autor. A continuación, se plantea un ejercicio de agrupación semántica de palabras recogidas aleatoriamente de algunos poemas de *Canon perpetuo* con el fin mostrar la concomitancia del paradigma sagrado y profano. Es importante aclarar que la siguiente clasificación es subjetiva, se ha procurado respetar la visión poética de los textos estudiados para asociar las palabras y no puntos de vista personales. Las imaginerías que se presentan a continuación

participan en la creación de imágenes más grandes, esta es solo una muestra de los sustantivos que conforman el discurso poético. En algunos casos se han sustantivado verbos, adjetivos y adverbios, ya que para el efecto de este análisis lo importante es apreciar el universo de representación paradigmática del hablante poemático.

IMAGINERÍA SAGRADA					
Alma	Sacrificio	Unicornio	Destino	Prodigio	Asombro
Cielo	Inmortal	Estrella	Imploración	Inocencia	Furor
Dios	Eternidad	Piedad	Adoración	Altar	Himnos
Luz	Religión	Metales	Presagios	Nombre	Paraíso
Leyes	Júbilo	Nubes	Soberano	Ángel	Pureza
Montaña	Oro	Oculto	Rezo	Perfección	Misterio
Poder	Piedra	Adoración	Virgen	Reino	Santos
Fe	Redención	Milagro	Cruz	Salvación	Madre
Templo	Iglesias	Santos	Atrio		

La selección lexicológica sagrada está arraigada en palabras referentes a la religión católica y su filosofía neoplatónica, estoicista y gnosticista, en donde la cercanía con el alma y lo etéreo es sinónimo de salvación. Se puede apreciar la influencia del barroco en las palabras citadas, la religión católica se fundamenta en la imagen como un mecanismo de comunión con Dios. La terminología expuesta recoge los valores de una educación confesional, que ha impreso en la esencia de la voz un amplio corpus de reliquias religiosas.

IMAGINERÍA PROFANA					
Piel	Sabor	Amada	Ecos	Vértigo	Vilo
Selva	Ser humano	Terrena	Bosques	Memoria	Abismo
Vanidad	Materia	Cotidianidad	Vulgar	Aliento	Sexo
Boca	Disparo	Bárbaras	Ruinas	Abrazo	Gemido
Dudas	Tierra	Labios	Mácula	Efímero	Húmedo
Carne	Placer	Cadáveres	Sombra	Transpiración	Grito
Dientes	Pulpa	Espanto	Cuerpo	Apariencias	Tentación

Juego	Demonio	Criatura	Bosque	Máquina	Pecado
Insecto	Bestias	Terror	Heridas	Hambre	Sedución
Desnudez	Vergüenza	Espectros	Estatuas	Deformidad	Dócil
Animales	Libertad	Hoguera	Caricias	Maligno	Monstruoso
Veneno	Blasfemias	Fetos	Brujas	Manchas	Asesinos
Ebriedad	Aguijón	Rata	Mujer	Gamo	Culpa

Los objetos profanos son materiales y están cerca del ser humano. Nótese que la palabra ser humano es parte de esta sala de exhibición. En este grupo están presentes las alusiones al cuerpo, y por lo tanto, hay una valoración axiológica hacia el pecado. Estas palabras describen en mundo terrenal, es la horizontalidad de las relaciones humanas. Corresponden a la condición frágil del ser humano, a su condición de criaturas que padece ante la realidad.

AMBIVALENCIA							
Música	Sueño	Ciego	Muerte	Sangre	Puente	Agua	Fantasma
Limbo	Cantos	Fuego	Seno	Silencio	Árbol	Ninfas	sirena
Vida	Hombre- dios	Corazón ardiente	Deseo/Goce	Naturaleza	Luna	Fauna	Desierto

El espacio de la ambivalencia es el espacio intermedio donde se posiciona la existencia humana. Son los umbrales de tránsito entre los mundos sagrados y profanos. Para la voz poética estas palabras son ambiguas en el sentido en que son nexos entre los dos grandes mundos. A diferencia de la imaginería profana, estos significantes con tienen una connotación moral desde la lógica católica. Estas piezas no implican un pecado, una perdición, una negación de lo divino; pueden aparecer como inclasificables, permeables entre los dos territorios. La voz lírica no permanece estática en esta sala ambivalente, las condiciones existenciales son inestables, y las ráfagas de impulsos sagrados y profanos agobian al sujeto entre dos torbellinos. Encuentra el placer en el éxtasis, ya sea en la comunión con lo divino, como en el roce de las pieles humanas. Para el hombre no es posible la polaridad extrema. La profanación se da inevitablemente solo por hecho de ejercer la humanidad. Las diferencias específicas de criatura son alienantes.

disociado del reclamo de la voz traumatizada que increpa a su pasado. Aquí un ejemplo reminiscente del acto de creación:

¿Y, qué dirás Tú, santo; Tú, solo; Tú, negado,
al ver que se levanta entre la muchedumbre
de cabezas podridas,
un poeta cargado
de todos los pecados
y oficia el sacrificio por todos los que sufren
tu silencio? ¡Por ellos, por nosotros,
y las viejas rameras, las muñecas de trapo,
los ángeles enfermos
de lepra y los guerreros mutilados!
Porque Tú nos hiciste de carne que se muere...
con los ojos tenaces de los mártires
y las débiles piernas de los niños. (HS, 53)

En el último fragmento se puede evidenciar una vez más el mecanismo de tensión sagrada que lleva a una inevitable blasfemia. Los tres últimos versos son una sentencia que sintetiza en una oración el desarrollo del todo el poema. En este sentido el yo se expresa con bastante lógica, ya que tiende a terminar sus poemas con la síntesis de su desesperación con palabras directas y desgarradoras.

3.4.- Obsecraciones y súplicas

Estos núcleos heréticos en la tonalidad del poemas corresponden algunos casos a una obsecración⁵ por su intensidad y altura. El tono se expresa con vehemencia y virulencia frente a la separación de los mundos,

“Huid, huid del mundo:
aquí solo hay enigmas y milagros horribles,
como este hombre a aúlla contra el flanco divino.” (CB, 93)

El significado se condensa en esta sentencia que retrata con total claridad esa postura del hablante lírico entre los mundos en que tiene que vivir. Los campos semánticos una vez más están claramente relaciones con la imaginería cristiana: enigmas y milagros son las claves con la se describe a la existencia humana. Finalmente, hay un llamado imperativo directo para huir del mundo. En esta clase de sentencias se puede notar la descarga emocional en el tono del poema por la textura de rudeza y animalidad por las palabras escogidas, “el hombre aúlla”.

⁵ Obsecración u obstentación: enunciados imperativos especialmente vehementes y virulentos. (Barrientos, 1998,p.87)

El imperativo se fusiona con las súplicas. El tú poético no siempre es dios o la divinidad, el discurso poético se dirige también a un tú amado y deseado. La relación con el sujeto amado es atravesada por el advenimiento de lo sagrado y dios como una omnipresencia inaccesible. Las relaciones humanas de deseo son interferidas por la incertidumbre que se vive en el ámbito profano. Además, de la ya mentada culpa, como componente esencial en el bagaje de los sujetos. Las referencias al léxico sagrado y profano son una constante que no cesa en todo el poemario. Se puede ver en el siguiente ejemplo esa restricción y culpa que vive el yo al momento de buscar asilo en un “tu” humano y profano:

¡Ayúdame! ¡Son tantos los obstáculos!
Déjame ver al fondo de esa oscura tentación de la carne;
¡no renuncies al juego apasionado y libértame!
Óyeme ahora, bajo tu alma... ¡el soplo
de este demonio que ha ganado el paraíso! (HS, p.70)

3.5.- Gritos y acertijos

Otros de los recursos recurrentes en *Canon perpetuo*, que estampa un tono melódico original, es el uso de un tono alto y grave, en la mayoría de los casos la voz explota en gritos e imprecaciones de súplica, lamento y liberación. En ese transitar ya descrito desde la contención hasta la máxima rebeldía de una voz denunciante, el yo lírico de Tobar García acumula ira, culpabilidad, represión, silencio, vacío y soledad. Esto le lleva a una explosión maniaca en enunciados y expresiones que destruyen las columnas de los templos sagrados.

La última cita ya es en sí misma un ejemplo de explosión y detonación de ideas y sentimientos de un sujeto que se ubica en un mundo ineroxarablemente dividido en sagrado y profano. Este sentimiento de extravío y vacío se manifiesta a nivel textual a través de los signos de exclamación e interrogación. En los treinta y ocho poemas que conforman *Canon perpetuo*, todos tienen al menos, más de una exclamación y/o interrogación.

En el siguiente fragmento del poema número XII de “Himnos a Sydia” el yo lírico declara el motivo de la estridencia tonal y melódica que se ha venido analizando. El

sujeto poemático se escabulle hasta arribar a un altar, esto lo expresa entre signos de exclamación, después suelta una pregunta retórica, y finalmente acota la necesidad de gritar en contra del orden natural del espacio. En este pasaje hay una clara alusión nuevamente al motivo de la ciudad maldita, Quito y sus condicionamientos sociales. Este significado se construye a partir de la presencia simbólica de las montañas, “riscos”, “cordillera” y “cumbres”. El yo está obsesionado por romper las murallas con gritos y preguntas. Esa es su forma vital de vivir y existir en un entorno donde se ha sentido incomprendido y permanentemente trunco e inconcluso.

¡Yo me deslizo hasta encontrar memoria, hasta el recóndito
altar donde se mezcla tanta rabia
como dolor humano!
¿Y aún no me comprendes? Es preciso
gritar en esa entraña que traspasa mi grito
que hay otra vida misteriosa
bajo las apariencias, en los riscos
de una infinita cordillera. Hay otras cumbres
donde entonan los cuerpos otros himnos
y el verdadero nombre de las cosas
al fin es nuestro. (HS. p. 70)

Está claro que el grito es una condición vital de la persona poética de Tobar García. Es la intensidad con la que puede hablar, es la altura del tono con la que cree que puede ser escuchado. Son poemas que llevan dentro de sí una rebeldía imperante y con cada sonido busca abrirse un espacio en el cosmos. La obra lírica de Tobar lleva dentro de sí, en su médula, la protesta en contra de un sistema represor de ímpetus pasionales. El peso de la tradición católica se siente en el material léxico de los poemas, y el tono es reacción ante esa carga semántica aplicada desde la metatextualidad cultural.

Los signos de exclamación son una constancia textual que sobrepasa a la lengua en sí misma. Dan la pauta de la entonación y del contenido semántico:

La exclamación añade sentimiento a la simple información. Donde el enunciado propone, la exclamación expresa. Es forma de lenguaje elemental, que el estilo literario puede explotar. Apenas tiene variedades, pues el lenguaje no distingue entre los diversos sentimientos que se expresan. Con el mismo signo lingüístico expresa admiración, entusiasmo, gozo, tristeza, desánimo... Es la dimensión del objeto, la intensidad del sentimiento lo que expresa la exclamación. (Schökel, 1987, p. 179)

El grito, es decir, la exclamación es el signo que agrupa a los enunciados transgresores en los textos líricos analizados. La exclamación enmarca a las

expresiones que contienen el éxtasis profanador. La voz de *Canon perpetuo* combate su soledad y vacío en los momentos de liberación del discurso. Es un grito extenso, exterioriza su sentir. Las exclamaciones son el vínculo que la tonalidad puede establecer con el espacio de la divinidad, es el movimiento de entrada y salida de su cuerpo. El lenguaje para el yo poético son oraciones, no palabras. La atención en el acto estilístico de composición poética se focaliza en el eje sintagmático, más que en el paradigmático. El sentido y la intensidad de los poemas se sustentan en la combinatoria de palabras, en oraciones extensas y graves. La elección paradigmática toma de la imaginería del catolicismo y del español para, en la combinación de palabras, construir la profanación poética. El sujeto poético ora con arrebatos y furor a un dios que habita en lo sagrado y que no ha podido comprender en su transitar por la existencia.

La exclamación en el tono de Tobar García rompe con un precepto fundamental del uso regular de este recurso en la lírica y en el lenguaje en general. Describiendo a estos signos Schökel comenta: "Puede abrir o cerrar un poema, y suele ser más eficaz cuando interrumpe inesperadamente. Se combina fácilmente con la interrogación [...] Suele ser breve, no aguanta complejidad sintáctica. No se prodiga en series." (p. 179) La voz no rompe la solemnidad de sus cantos para gritar. Esta es una señal isotópica en la obra lírica del autor. La interpretación que arroja es esa lucidez para liberar sus cargas. Esta morosidad tonal, incluso en los gritos, no se corta, da fe que el discurso no es inconsciente, no se acerca un flujo irracional de conciencia aplicada a la poesía, sino que la voz compone su contradicción en los mundos sagrados y profanos desde una certera intención himnica. No rompe su propia entonación dada desde un inicio. Fluctúa la altura, la intensidad, el ritmo; mas no la cadencia, que lleva un lastre a sus espaldas. La voz compone himnos y lamentos, profiera gritos, mientras arrastra sus culpas en una larga procesión simbólica por las calles y recovecos de su existencia, partida entre lo sagrado y lo profano. La siguiente cita es un ejemplo preciso de cómo la tonalidad poética fuerza el lenguaje y construye oraciones de gran complejidad con el uso de exclamaciones.

Apenas deje de volar la tarde murmurante
y cien alas respondan la invocación lejana de los árboles,

te llevaré hasta mi alma.
¡Mas, nada acucia nuestros labios; son tan grandes y plenas
las palabras de amor dichas sin prisa
en el mundo imposible de la noche!
¡Oh Dios mío, qué bellas son las manos de las mujeres
cuando al simple contacto
pueden decir
toda la vida en ellas retenida y la esperanza!
¡No permitas que un pie errante profane la espuma,
que una mano deshoje las alas de la rosa;
hoy es un día consagrado a las aves que nunca regresan,
que traspasan el cielo! (HS, p. 44)

Si bien las exclamaciones son sistemáticamente constantes en el discurso poético, más de las tres cuartas partes de poemas en *Canon perpetuo* terminan en largas y abigarradas voces. “Cuando una exclamación suena al final, como cadencia conclusiva, la suelen llamar epifonema.” (Schökel, 1987, p. 180) Este patrón repetitivo de exclamaciones, ya sean a lo largo del poema como al final es el indicio principal de que la voz busca el éxtasis desesperadamente. El acto ilocutivo⁶ del hablante tiene un fin, y es reclamar su condición profana que le ha separado del centro sagrado. La insistencia de las exclamaciones advierte que el hablante poético no encuentra un sosiego. La reincidencia de la exclamación da cuenta de una búsqueda, semejante a la de los místicos, salvando la diferencia que este misticismo particular busca el éxtasis en la blasfemia. Se siente completo viviendo con plétora su contradicción, su abandono de creatura extaviada, denunciando ante el creador su condición humana. El único éxtasis que puede hallar la voz es el de la libertad que tiene para profanar los valores sagrados de su religión y su sociedad. Los signos de exclamación son como dagas lacerantes en contra del sistema represor de la familia, la educación, la ciudad, el templo, a fin de cuentas, la institucionalidad de las experiencias de los cuerpos. Los dos primeros versos de la siguiente cita declaman el enfrentamiento de la voz con la rigidez.

¡No es posible encerrar esta caricia humana
y toda su pureza en una rígida norma!
Bajo la tierra el agua enceguecida pasa...
Sólo me queda este recurso: hendir el cielo
con este grito desgarrado
o esta flecha que envenena mi saliva.
Quiero rezar de nuevo... pero, ¿es tarde?
¿Qué me impide romper con esta moda de los hombres
adoradores de la luna?

⁶ “Un acto ilocutivo, en la medida en que la enunciación de la frase constituye de por sí un determinado acto (una determinada transformación de las relaciones entre los interlocutores [...])” (Ducrot, 2009, p.384)

¡Hay que hacer la esperanza de la nada! (S. p.26)

El fragmento del poema V de “Scorpio” que antecede, refuerza las interpretaciones que se han venido desglosando. La voz una vez más declara con autoconsciencia de su locución, “Solo me queda este recurso: hendir el cielo/ con este grito desgarrado”, esta puesta en escena del “yo” define objetivamente la postura corporal. Grita al cielo sus reproches, se plantea el rezo, duda de su legitimidad si ya ha caído en pecado y en desprecio de la divinidad.

La función de la interrogación es afirmar, negar, dudar, incitar, expresar extrañeza e indignación. La interrogación está formada por preguntas, tanto retóricas, como sapienciales. (Schökel, 1987) Las primeras las define Schökel como una cascada de interrogantes que se repiten insistentemente sin esperar respuesta, no tiene en sí mismo una intención reflexiva o pedagógica, como sí lo son las preguntas sapienciales, “Llamaré preguntas sapienciales las que hace el maestro como recurso para excitar el interés, plantear el estado de la cuestión, para despertar la atención y provocar la colaboración de los alumnos” (p. 177). Éstas últimas son las predilectas el yo lírico en *Canon perpetuo*. La desesperación ya está presente en las exclamaciones, por lo tanto, el momento para la reflexión es en las preguntas sapienciales. El yo enuncia las preguntas semejantes a acertijos que van iluminando el camino:

Un Dios errante me seduce
a pesar de su aspecto, que deja mucho que desear,
pues tiene el labio roto
y sus manos son tristes y sus pies son deformes;
emprendo su camino
a pesar de saber que a la entrada del bosque
se borrará su huella.
¿Para qué huir entonces de la tierra manchada
si nos volvimos dóciles como animales
tan incapaces de cualquier nobleza?
¿O existe un Dios soberano que sufre nuestra doble
agonía de bestia y ángel puro?
¿En dónde está su reino que no escucho sus órdenes
y en vez de ellas se riegan
rumores de obediencia; servir a los augures
y a los falsos profetas de rostros rasurados? (S, p.25)

En la cita anterior se puede ver cómo las interrogaciones sapienciales tienen un objetivo casi metodológico para ir delineando la complejidad de las ideas. La

entonación poética de Tobar García es extensa y profunda en cuanto a la construcción de estructuras lógicas completas. Dios se presenta como un guía esquivo y extraviado; con las preguntas cuestiona su autoridad sobre el cosmos. Con las interrogaciones confronta al creador y blasfema con precisión inquisitiva acerca de la legitimidad de lo sagrado.

Las interrogaciones en esta melodía lírica funcionan como una vía para que la voz establezca un diálogo consigo mismo que le ayuda estructurar su lamento, es un lamento, que en las preguntas se llena de lucidez. Es una increpación al creador con inteligencia y sagacidad.

En el ejemplo anterior las interrogantes reafirmaban la oración afirmativa de los primeros siete versos. Las preguntas también suelen anteceder al desarrollo de una idea, de alguna manera plantean el problema sobre el que la voz se irá a lamentar:

¿Por qué invocar a los dioses sombríos
que guardan la alameda?
En el sendero se oyen los pasos de las tristes criaturas
que vuelven a sus casas después de un día fatigoso.
¿Qué son ahora, cuando el sol declina
y la cansada muchedumbre enmudece? Quién sabe
de qué helada paciencia se nutrieron
las manos del artífice...
Aquí, ya ciega la piedad, observa
desde la eternidad el vano sacrificio. (HS, p.42)

3.6.- Apóstrofes e interjecciones

Hasta ahora se han demarcado con precisión las tonalidades preponderantes en el discurso poético de Tobar García. Es momento de definir y resaltar el destinatario de este discurso. Las huellas textuales son lo suficientemente claras para afirmar que el sujeto es un hombre que habita en el espacio profano, que vive el vacío, la confusión y la contradicción, y como ya se ha visto tiene conciencia de su condición y con poesía pronuncia palabras, gritos, oraciones himnicas dirigidas al cielo. Apela a un único Dios, monoteísmo; en otras ocasiones fluctúa al politeísmo, a los dioses; a su madre y a la tradición; y en otras ocasiones a un tú amado femenino. Esta direccionalidad del discurso poético se evidencia a través del apóstrofe, que

más que un vocativo, es un clamor para lograr apenas visualizar un interlocutor que recoja sus ruegos, quejas y lamentos.

Los apóstrofes son incontables dentro del discurso, esta figura es un pilar vertebrador de los versos y estrofas de *Canon perpetuo*. Aquella fuerza tonal que se ha venido describiendo adquiere relevancia ya que la sintaxis se configura como una súplica que busca ser escuchada. En muchos casos los apóstrofes van acompañados de interjecciones. En estos casos del dramatismo de la súplica incrementa exponencialmente.

¡Oh sí, Dios mío, único Dios adentro de mí mismo,
te habían condenado a soportar bulla centenaria
en esa frialdad española y antigua,
y Tú estabas pegado a mi terror como otro niño!
Tú podías mirar mi corazón de cera,
que soñaba desde entonces con viajes a las islas Galápagos,
mientras juntaba en oraciones las manos húmedas. (S. p.15)

“Dios mío” es una expresión llena de sentimiento además de ser un lugar común tanto en el español como en inglés y otras lenguas. En esta frase común el sujeto hace suyo a Dios. En este caso de estudio el yo lírico vuelve a las reminiscencias de la infancia, en este caso la profanación de lo sagrado reside en la atribución y equiparación del terror entre el yo infante y el dios al que supuestamente rezaba. La ambivalencia está en la declamación de “Dios mío”, con mayúsculas, al igual que los siguientes pronombres en segunda persona “Tú”, con respeto y obediencia, para después subestimar a ese dios y tratarlo como a un igual. Los versos rompen aquella distancia para ilustrar una imagen de ternura y fragilidad, un niño con miedo rezando que encuentra un dios espejo. Nótese que todo esto está enmarcado por las ya regulares exclamaciones.

Y tú, Dios de la noche, de la tierra apagada,
puedes mirar impávido esta unión infinita y eterna?
¡Oh manantial de agonía!
¿Debemos bendecirte, pues al menos logramos
hacer de un poco de limo esta ofrenda;
o acaso te encegues con el humo silbante
y prefieres el agrio gemido del cordero más blanco? (HS p. 58)

En el anterior ejemplo, se puede notar que en un principio llama a la deidad “dios de la noche”, y más abajo utiliza una perífrasis para reiterar el llamado al interlocutor divino, “Oh manantial de agonía”.

En otros momentos la herejía aparece en forma de politeísmo. En una tradición monoteísta, decir dioses es transgredir el concepto de unicidad de dios, el fundamento del judaísmo, islamismo y cristianismo. El politeísmo es un atavismo para la tradición cristiana, puede ser una alusión al Partenón heleno o latino, así como a los dioses de las culturas autóctonas de América Latina. Dioses y Dios son dos términos incompatibles desde el dogma, sin embargo, en el tono de Tobar García cohabitan las deidades en el fenómeno de la ambivalencia. Por lo tanto, esta alusión a dioses transporta a la enunciación a un tiempo de religiosidad primitiva, esa expresión es en sí misma transgresora y profana el estandarte monoteísta:

¡Oh dioses de la umbría montaña:
vago en la niebla, alrededor de un túmulo
donde acaso descansa aquel viajero
que nunca comprendiera su designio! [...]
¡Yo les imploro a Ustedes, perpetuas añoranzas,
en una eternidad o cementerio
dispuesto entre el pasado y el presente!
Cuánto dura mi hipnosis en el valle
sin árboles ni ríos... (HS p.51)

La interjección ¡Oh! es el único sonido que emite en hablante poético, lo hace recurrentemente. Esta onomatopeya significa admiración, asombro y pena. Esta predilección por el oh es el sonido gutural de la vulnerabilidad en la que se encuentra el hombre en la vida profana. Es la reacción natural ante ese abismo que lo separa del sentido y del éxtasis. Es el quejido del cuerpo enunciante que mira al cielo preguntándose por su origen y por su abandono, y no hay respuesta. ¡Oh! es el gemido humano ante la carencia de respuesta. Las exclamaciones llevan un oh que rompe con un estilo sistemáticamente formal y académico. En la poesía de Tobar García no caben las expresiones del lenguaje llano y coloquial, el tono es de un cántico como ya se acotó en un inicio y el oh es el sonido que se permite el yo para expresar la palabra más irracional, la que se acerca a la expresión más pura, incluso hasta vaciarse de significado.

Si en algún momento el tono alcanza el clímax de su plegaria es el gran epifonema del poema V de "Himnos a Sydia". Esta estrofa inicia con una apóstrofe especialmente formal y no recurrente en los otros versos, se dirige a dios como "Señor". Este recurso, común en la poesía bíblica, abre el fragmento más

vehemente de la melodía tonal de Tobar García. Es la cima del reclamo y el lamento. Es sin duda el texto más citado de la obra lírica de Tobar por la crítica, ya que condensa toda la potencia tonal:

Señor te amé desesperadamente,
con las uñas,
con los pies y las manos, a pesar del infierno,
con esta fuerza ajena de todos los sentidos!
Te he gritado, te he oído, te he palpado y hundido mis
manos en tus
llagas;
te he mascado como un caballo el freno
y, sin embargo,
no seguiré tu huella
y me rebelaré contra mis padres y las leyes brutales y
ordinarias
hasta que un día tomes mi cuerpo entre tus brazos
y des término al día y en la noche descanse
como un perro sin amo a la orilla del templo! (HS p. 49)

La desesperación del sujeto poético estalla e interpela con obsecración a Dios. El mártir de la procesión accede a la carnalidad para pronunciar el mayor de sus lamentos. En un auto de conciencia recuerda todos sus gritos pasados, con animalidad y terrenalidad afirma haber “palpado”, haber hundido “mis manos en tus llagas” como Mateo, y al no haber recibido respuesta, el yo se rebela en contra de la tradición “padres y leyes”, en contra de la divinidad. El discurso poético se transforma en insumiso, insurgente, insurrecto, brilla en el éxtasis místico de la profanación, ya que logra liberarse y encontrar la fuerza para desafiar la autoridad. El yo adulto, que regresa reminiscentemente a la niñez, alcanza un discurso adolescente e iconoclasta que rompe las figuras de su educación y tradición. Como Oskar, en el *Tambor de hojalata* quiebra los objetos con sus chillidos. Ambivalentemente, esta liberación no es una escapatoria, tras esta lúcida transgresión, el yo declara, “hasta que un día tomes mi cuerpo entre tus brazos”, dios es una aporía para la voz de Tobar García, vive la paradoja de romper lazos con él, pero no hay otra posibilidad desde su paradigma de ir hacia él. Ese es el núcleo de la crisis y la ambivalencia. Lo sagrado y lo profano cohabitan en la disposición del cosmos. No hay posibilidad de huir del brazo protector y atosigador de la divinidad.

3.7.- El eco de las oraciones

Todas estas palabras, llenas de emoción y furtiva rebeldía, en contra de la condición marginada del ser humano, frente al paraíso, son pronunciadas con vehemencia. En la lectura de los textos se puede advertir que esas oraciones del hablante, que van dirigidas a un dios o al sujeto amado, no llegan a ningún lado. Los gritos estridentes regresan sobre el sujeto poemático creando un efecto de desconsolador eco. Así como las palabras van, regresan simultáneamente. El acto de habla se vuelve perlocutivo, ya que el interlocutor, que es en la mayoría de los casos la divinidad reside en aquel espacio vedado de lo sagrado. El efecto de eco a los gritos, acertijos e invocaciones, anteriormente descritos, configura una escena de angustia y soledad para el hablante poético.

El movimiento de ida y vuelta del discurso establece un intercambio entre el interior y el exterior del sujeto. Para este análisis tomaremos los nombres de algunas figuras literarias pragmáticas según el manual de José Luis García Barrientos. La imprecación se define como un enunciado desiderativo o expresión de deseo que se vuelca sobre el destinatario del discurso. La ilusión natural del yo poemático es que sus cantos impacten en el destinatario, pero, gracias a la direccionalidad vertical del clamor, las palabras de un ínfimo hombre no llegan a los dioses, por lo tanto, tiene lugar una execración, se denomina así a la maldición que recae sobre el mismo que las profiere. (1998, p. 80) De esta manera la blasfemia regresa al “yo” que no puede salir de su condición de suplicante de sentido. El espacio de lo sagrado es hermético ante las palabras profanadoras. Es imposible que esta voz de místico extraviado encuentre respuesta que le satisfaga. Este es el fenómeno de eco de las palabras. La única respuesta son trozos del propio discurso enunciado.

Después... el alma; ¿sólo la penumbra
o es el cuerpo que sufre el abandono del espíritu?
El eco vuelve
traspasado por la luz
como una mariposa que aletea
tras el vidrio... las alas que se quiebran,
el aura humedecida de tus lágrimas
al sentir la brasa... (HS p.77)

El eco es comparado con una mariposa que regresa, una mariposa quebradiza. En la siguiente imagen se evidencia la reclusión del hombre que es asolado por sus propias palabras que han regresado sin respuesta.

Mas, cuando el hombre cesa de luchar y cae,
y las inútiles palabras que volaban en torno suyo
se precipitan para devorarlo, a quien, sino a Ustedes, invisibles Imágenes,
ha de volver los ojos? [...]
¡Creía que el amor era el arma imbatible
y nos hacía semejantes a los dioses que al huir de nosotros
dejaron esas manchas de sudor en el mármol elegido!
¡Sobre mí, como un seco laurel en el estío, derribado,
bajan hachas encendidas! (HS p. 78)

Las palabras afiladas y heréticas que en un momento fueron lanzadas hacia el cielo, caen como una bala que pierde su fuerza y es atraída por la gravedad de la tierra, como flechas laceran el cuerpo del “yo” lírico, reafirmando su condición de mártir:

No llegarán
aquí los emisarios de otro cielo.
En la tierra que gira,
como una perra alrededor del amo que impaciente la sigue
en su mirada,
somos parte de un universo que ellos desconocieron!
Somos un solo mineral que ha caído
en el abismo,
y se sostiene
en el aire,
como una estrella, un soplo, una señal casi invisible. (HS p.78)

La condición de orante de la voz le convierte en víctima de sus propias súplicas.

3.8.- Tejido profano y sagrado

Entre lo profano y lo sagrado se teje una textura cósmica contrapuntística que atraviesa todo el *Canon perpetuo* por lo que esa tonalidad es la que lidera el texto poético. Este tejido entre acordes y movimientos sagrados y profanos es un círculo sempiterno en que se ve atrapado el sujeto poético. La forma abstracta del tono es una telaraña con hebras sagradas y profanas. La ambivalencia de ambos espacios simbólicos enreda al hombre en un laberinto sin salida. Se pueden inferir dos ejes entre los que el humano brega. Hacia el cielo en sentido vertical está el espacio divino y sagrado, inaccesible y traicionero para Tobar García. El mundo profano es la tierra, es una comunicación en dirección horizontal. La amada, la familia, la religión y la educación, son ámbitos de esta horizontalidad que engaña y reprime. Es el vacío mismo que guía los pasos. Vivir lo profano es posible a través del amor humano. En esa finitud de los cuerpos reside el único éxtasis posible, sin embargo,

éste es interrumpido por la divinidad que lo acapara todo con su halo de muerte.

Dice el yo poético:

Quiero la eternidad, ese permanecer afuera,
en el frío del tiempo que nos conserva intactos...
Mas nuestro amor se aleja, ya no es nuestro,
es de alguien que ha vivido para siempre,
que nos acecha y nos expugna,
nos vuelve sombras, como triste barro. (HS p.64)

El deseo de eternidad es imposible ya que la carne humana se descompone con el paso del tiempo.

El tono no puede dejar de blasfemar en contra de lo sagrado, es la única forma que puede expresar su situación. La solemnidad viene dada por las líneas poéticas extensas. El tono no está hablando para sí mismo, su discurso contrapuntístico se semeja a las tonalidades de las voces de la lírica hebrea. Ya se mencionó en un inicio esa vocación de canto con que se presenta en *Canon perpetuo*. La primera voz de la melodía canónica recita litúrgicamente en una especie de ritual profano en donde el discurso deviene desde un tono de alabanza hasta la lamentación. Esa vocación himnica está implícita en un discurso que evidentemente busca romper ataduras y transgredir los espacios determinados. Irónica y sagazmente, Tobar García enmascara a la lamentación y elegía en una apariencia de himnos y loas. Esta bifurcación crea una doble lectura que refuerza la ambivalencia de los espacios sagrado y profano. En la siguiente cita el se demuestra cómo el sujeto poético puede armar esta doble entonación con sentidos opuestos:

Este es un himno al cielo que me niega
su albergue y a ti misma
la mujer que señalo entre todas las mujeres.
¿Por qué son hace la desgracia simples
en el presentimiento nos volvemos como niños precoces
en inmensa vanidad?
No quisiera existir, me gustaría,
ser un río de nada que muere en el silencio del océano. (HS p.61)

El tono litúrgico que atraviesa los versos de Tobar García es el mayor gesto de profanación, ya que toma la voz de los textos bíblicos para componer poemas de gran violencia semántica en contra del espacio de lo sagrado. Esto constituye un *ethos* de la voz con la que transgrede las normas y reglas de su entorno. El gran enemigo de la voz es la concepción de dios que han gestados las instituciones

humanas. La fijación con dios habla del profundo anhelo y deseo de la voz por entrar en contacto con él; el gran obstáculo es la propia condición profana de los hombres que margina y excluye ese contacto por su condición de criatura.

La criatura derrotada es solo un humo perezoso
que se levanta apenas de la cumbre
y luego es viento arrastra:
¡oh valles extasiados
y el granito que esculpe el carretero
y la vertiente negra entre las islas
de un verde antiguo, bajo el lento páramo infinito,
de ortiga y paja!
Solo el amor detiene el cansancio;
igual que una plegaria nos obliga
a caer de rodillas...
¡mas este dios hurraño se alimenta de manos enlazadas
y de cuerpos vírgenes! (HS,64)

La tonalidad analizada y la imaginería en estos versos delata la contradicción que vive el yo a una escisión desgarradora que lo divide en su yo niño, su yo adolescente y el yo adulto. Una escisión determinada por las punzadas del súper yo familiar moral. La ciudad maldita, Quito, la Iglesia, la escuela y la tradición familiar conservadora son los grandes vestiglos oponentes para que el sujeto pueda saciar su eros místico. El peso de las instituciones ha sido el lastre que carga la voz que está condenada a blasfemar en contra del deseo de su ser por encontrar comunión con el mundo.

¡Quiero ser hombre aun en el momento
en que una mano me conduzca hasta la altura! (HS p.80)

El paralelismo es un efecto frecuente en la poesía hebrea. Es un recurso que insiste en la reiteración de una construcción gramatical y aporta cadencia al discurso poético. La trascendencia del paralelismo es el que articula el lenguaje en sus distintos niveles, articulación de sonidos, articulación sintáctica, campos semánticos y ritmo. (Schökel, 1987, p. 72) En *Canon perpetuo* no son lo suficientemente comunes como para darle una categoría de rasgo estilístico; de todas formas, se ha querido incluir una cita textual que señala a esta forma poética.

Este ejemplo del poema XVIII de "Himnos a Sydia" demuestra la resignificación que brinda la voz a los textos litúrgicos. En este caso la voz cita por medio de un entrecomillado, algo poco común en el texto, para parodiar el rezo:

Ellos quisieran que me volviese dócil, escuchase sus lecciones

en el rigor científico, en la calma,
 con el cerebro puesto en las rodillas:
 la Arimética, el Álgebra, la triste Apologética,
 la Geografía donde nada contra corriente los deseos de perderse,
 de atravesar desiertos misteriosos y países en guerra,
 continentes azules donde viven los monstruos prehistóricos,
 y la Historia Bestial, por cuyas páginas
 huyen los animales enriquecidos
 y los héroes entonan sus cantos de alabanza:
 "Benditos los que ceden, los que callan,
 los que se humillan solo para oír esa palabra de beneplácito:
 los que soportan la vida sin mirar más lejos de la ventana,
 los que regresan con las manos cargadas de regalos espléndidos,
 los que mueren bajo pesados cortinajes,
 los que nacen de pronto, como si de esa misma muerte ya
 brotasen célebres y enriquecidos,
 y los que aman la vida por temor a la muerte".
 Ellos quisieran bien que yo alabase los crepúsculos
 y que me diera el gusto de saborear los desperdicios de otros poetas;
 pero estoy condenado a la Alegría y si quiero morir es porque amo la
 muerte. (HS p.87)

Este último fragmento fragua la diversidad de asuntos no resueltos de la voz poética. Su rebeldía y su criticidad se juntan al tono irónico de rezo y oración. Las mareas que desestabilizan a la criatura poética son la dualidad que vive el sujeto entre las normas y reglas, y el instinto furioso por individualizarse y encontrar su propia voz. La blasfemia es una forma de libertad y al mismo tiempo una lealtad profunda hacia el creador. El hecho de profanar con el discurso mediante la blasfemia poética, es una fijación frente a lo dividido, que no rechaza ni descarta el eros místico. El ritual blasfemo exalta la libertad de identidad del sujeto poemático que no está del todo deslindado de la tradición de la que quiere separarse. A continuación, se presenta el apoteósico final del XVIII anteriormente citado. Se lleva a cabo la ceremonia blasfema del éxtasis profanatorio de la tonalidad que se ha descrito en estas páginas. Sentencia con fuerza la naturaleza de la poesía como discurso de libertad y complejidad humana:

Yo tomo entre mis manos este cáliz y lo elevo en la Noche,
 entre la multitud y la ignorancia:
 soy este sacerdote que ya no puede descansar,
 el de oficiante de la Poesía ante el futuro inmóvil. (HS p. 88)

3.9.- Lamentaciones y Trenos

El canon, la primera voz en la tonalidad de Tobar García, es el sino de la tradición, es la condena a repetir, en segundas y terceras voces, la melodía grabada por el

Creador. Las voces secundarias repiten en destiempo los acordes de la primera partitura. La clave musical está dada por acordes sagrados y profanos. La danza es incierta y ambivalente. Los movimientos se difuminan. No es posible determinar con certeza dónde empieza el mundo sagrado y termina el profano. Desde la posición de estos versos, el hombre habita una realidad profana, y vislumbra sempiternamente ese espacio a donde alguna vez perteneció, el paraíso divino.

La institucionalidad humana, en forma de familia, escuela, ciudad, sociedad y Estado han pretendido unir al hombre con sus orígenes divinos, pero lo único que causaron en la voz poética es dolor, angustia y vacío. La tradición polarizó el espacio sagrado y profano, creando un muro indestructible que aisló al sujeto a sentirse vacío de dios gracias al peso de la culpa. La voz poética de Tobar García se levanta en contra de este canon impuesto eternamente para gritar y protestar con ímpetu revolucionario y adolescente en contra de un sistema que subyace a toda lógica, la matriz de pensamiento judeocristiano. Es por ello que la crítica lo clasificó como un tono desgarrador, ya que el sujeto poemático se abre a sí mismo y se divide para poder hablar. Compone en un principio, desde los títulos: cánticos e himnos que inmediatamente devienen en lamentos (trenos, canto fúnebre o fúnebre, elegía) que incrementan paulatinamente su frustración e ira, para terminar en gritos blasfemos y profanatorios. Los cantos e himnos de los títulos son una pretensión que afirma la ambivalencia entre lo sagrado y lo profano, ya que la voz poética es incapaz de construir un himno o un salmo, sus versos repiten el lamento.

El vínculo intertextual que establece Tobar García con un hipotexto sagrado es con el *Libro de los Lamentos de Jeremías* del Antiguo Testamento de la Biblia. La voz del poeta quiteño resignifica la cadencia tonal del texto hebreo para agregarle la actitud de un hombre moderno que se lamenta de su condición humana. El tono de Tobar García se configura como una suerte de trenos elegiacos modernos, en donde las vicisitudes del yo declamador ya no son el estupor y el miedo a causa de la devastación de Jerusalén por parte de los Babilonios, sino la imprecación ante el abandono y lejanía del reino de Dios. El profeta Jeremías, a quién se le atribuye la composición de los poemas del Libro de las Lamentaciones, escribe desde un

temor a Dios sumiso y obediente, como era mandatorio para los seguidores de Yahvé; la voz profética de Tobar García es moderna, crítica, rebelde y anarquista en contra de los designios del Dios.

Gonzalo Maeso describe de la siguiente manera a los versos bíblicos de *Lamentaciones*: “El dolor nunca es más sublime que cuando eleva sus gemidos hacia el cielo, prorrumpiendo en ayes deprecatorios y lamentos de contrición.” (Maeso, 1959, p. 151) Los trenos compuestos por Tobar García imitan con seriedad las cavilaciones del profeta Jeremías. La ciudad de Jerusalén en ruinas es una muestra del poder de Yahvé. Las técnicas descritas en este trabajo se semejan a las que reposan en el hipotexto. Exclamaciones, apóstrofes, interrogaciones componen el canon que viene repitiéndose en la tradición judeocristiana, y es por supuesto, material poético fecundo para un poeta quiteño. Aquí un ejemplo:

Mira Yavé, que estoy en angustias,
me hierven las entrañas.
Dentro, se me retuerce el corazón,
porque he sido muy rebelde.
Afuera, la espada acaba con los hijos,
y dentro de la ciudad, la muerte.
Oye como gimo:
no hay quien me consuele.
Mis enemigos supieron mi desgracia
y se alegran de lo que me has hecho.
¡Qué venga el día que tienes anunciado!
¡Qué toda su maldad llegue a ti,
y trátalos con me trataste a mí
por todas mis rebeldías!
Porque mis gemidos son muchos
y languidece mi corazón. (Lam. 1, 20-22)

La imagen de Yahvé Hebreo es más coherente con el sentir de Tobar García respecto a la divinidad, ya que la voz poemática, semejante a Jeremías, enuncia sobre la destrucción de un espacio profano, que se ve abandonado por Dios. Lejos está la imagen cristiana de Jesús con su bondad y universalidad, Yahvé y el Dios de la obra lírica de Tobar García demuestran su poder a través del sufrimiento humano. La voz de Tobar toma cuerpo y desde la modernidad se enfrenta a la furia de Yahvé ejerciendo el pensamiento crítico y laico. Incluso, hay una notable semejanza entre Jerusalén y la ciudad maldita, Quito, ya que la voz merodea por sus ruinas recogiendo sus trizas y cuestionando los designios divinos. El *libro de las Lamentaciones* termina con las siguientes preguntas, terriblemente abiertas y sin

respuesta, que dejan en claro este hilo intertextual que se interpreta de la lectura realizada de *Canon perpetuo*:

Pero tú, Yavé, reinas para siempre, tu
trono permanece firme de generación en
generación. ¿Por qué nos olvidarías para siempre,
por qué abandonarnos?
Haz que volvamos a ti, Yavé, y volveremos;
haz que seamos de nuevo lo que fuimos antes.
¿Nos has desechado totalmente?
¿Estás irritado sin medida con nosotros? (Lam 5, 19-22)

CAPÍTULO CUATRO

LO SAGRADO Y LO PROFANO EN LA TONALIDAD POÉTICA DE FRANCISCO GRANIZO (*NADA MÁS EL VERBO, 1969*)

4.1.- El verbo en el centro del universo

Las huellas textuales presentes en *Nada más el verbo* de Francisco Granizo Ribadeneira (2005) bosquejan una constelación de significados profundos en torno a la relación que establece el ser humano con su creador. Es una relación conflictiva, llena de pasión y erotismo. El universo está dividido entre las naciones de lo sagrado y lo profano, desde la visión de Granizo esta frontera es el primer frente de batalla que emprende el hombre en su existir. La ambivalencia de estos dos espacios es comprendida por el poeta de una manera íntima e interna. Compone versos con una tonalidad apegada a los acordes clásicos. Cree profundamente en la musicalidad de la palabra. Las notas de sus palabras están expuestas en tipologías poéticas, pertenecientes a la tradición lírica del Renacimiento, y su contenido guarda una vinculación directa con la poesía mística. El tono de Granizo se enfrenta al mundo que comprime al sujeto desde la trinchera silenciosa y al mismo tiempo estridente del cuerpo de la criatura. Los movimientos de esta danza sagrada y profana guardan armonía, mas desde dentro las ideas trasgreden las normas morales y religiosas que atraviesan implícitamente todas las estrofas del poeta quiteño.

Los estudios acerca de Granizo Ribadeneira se han robustecido en los últimos años. La calidad poética de sus textos amerita múltiples lecturas, integrando la diversidad de perspectivas. No cabe la lectura definitiva que cierre el diálogo literario que el hermetismo y pasionalidad de los versos despertó en la crítica. Granizo se ganó el derecho a ser releído y estudiado hasta los límites, sus imágenes y su tono no agotan el debate. Es importante seguir las exégesis anteriores para nutrir cualquier nueva lectura. Javier Calvopiña resume de esta manera los tres aportes críticos más relevantes, en cuanto al tema de la relación con Dios, en la poesía de Granizo:

Carvajal emparenta la voz de Francisco Granizo con la tradición mística carmelita de Santa Teresa y Juan de la Cruz, con la precisión de que en Granizo la voz no aspira la

transcendencia, sino que anhela a ser alcanzada, penetrada por lo divino. Esta angustiosa relación con Dios será para Gabriela Michelena (2013) la tensión de la búsqueda entre lo divino y lo terreno. Marín, por su parte y siguiendo la autoexégesis de Granizo, sostiene que el diálogo es una de las características importantes de su voz, [...] Cacería, divinidad, descenso, diálogo son los conceptos que se desprenden de la continua ausencia del amado en la voz de Granizo, [...] (Calvopiña, 2017, p. 14)

Tanto Iván Carvajal, Gabriela Michelena y Karina Marín coinciden en la relación problemática con lo divino. Este estudio se describirá con precisión desde los rasgos tonales y qué matices adquiere la voz poética de Granizo en la separación del universo entre lo sagrado y lo profano. Más allá de referirnos directamente, a esa actitud poética, se busca medir las variantes tonales con el fin de comprender la visión poética del autor en su contexto y cómo éste se posiciona ante su tradición cultural y busca una voz propia para autodefinirse como sujeto, ya que ese diálogo con Dios no significa únicamente una posición en cuanto a sus creencias, sino que también es un gesto de reacción ante las imposiciones que una sociedad conservadora grabó en el ser. El diálogo también se teje con elementos paratextuales que pueden ser conectados con el lugar de enunciación descrito en el primer capítulo.

El contacto con el ámbito divino, donde reside el Dios católico, se da por medio del culto a la palabra. En el título *Nada más el verbo* reposa el primer gesto de la voz poética, una frase simple, que posiciona a la categoría gramatical del verbo como el centro del universo poético del autor. Se crea así un mundo de ficción poética que gira, como un sistema orbitante en torno a un Dios que es el verbo, por lo tanto, es la posibilidad de cualquier acción en sí mismo. Ese sol céntrico será la fortaleza sagrada de la existencia. La voz poética, que describiremos a continuación, en esta sección de este estudio gravita en torno al verbo esencial y primordial desde una periferia profana. La fuerza gravitatoria mantiene equilibrado el movimiento, hay una fuerza que atrae a la voz hacia Dios y otra que lo expulsa del centro. Esa tensión y equilibrio es la que rige los acordes de la voz poética. Hay una tensión hipnotizante que no está exenta de movimientos fortuitos que recuerdan el gran caos que subyace a la topografía del universo sagrado y profano.

El verbo como centro de la creación es una alusión directa al Evangelio de San Juan, texto que se ha perennizado en la tradición cristiana occidental por su descripción cosmogónica y al mismo tiempo teogónica:

En el principio era el Verbo,
y frente a Dios era el Verbo,
y el Verbo era Dios:
Él estaba frente a Dios al principio.
Por Él se hizo todo
y nada llegó a ser sin Él. (Jn 1, 1-4)

“Nada más el verbo” es un deíctico hacia la divinidad que ya caracteriza a la voz poética de Granizo. De esta manera se deja sentado una evidente afán por recuperar las palabras. La oración como unidad de significado tiene valor, es oración gracias a la presencia del núcleo del predicado, el verbo. La acción es en sí misma la posibilidad que crea el universo. El verbo contiene dentro de su morfología cuantiosa información acerca de los otros elementos de la oración. En una sola palabra habita la persona, el tiempo, el modo, el número, por lo tanto, tiene a rememorar la idea de la unicidad que caracteriza a Dios. El verbo ser, es un verbo copulativo, el cual atribuye una cualidad al sujeto de una forma más profunda que el adjetivo: tiene implicaciones ontológicas. Por lo tanto, el lenguaje desde este primer gesto es el que determina la existencia de los sujetos, así como el intento de la organización simbólica del espacio. En el libro *Nada más el verbo* hay dos secciones que hacen referencia a esta categoría gramatical con implicaciones cosmogónicas, la sección, “El verbo delirante”, y una homónima al título, “Nada más el verbo”.

En el versículo 14 del ya citado del Evangelio de San Juan dice,

Y el Verbo se hizo carne,
y habitó entre nosotros:
hemos visto su Gloria,
la que corresponde al Hijo Único
cuando su padre lo glorifica. (Jn 1, 14-18)

En estos versículos San Juan detalla el fenómeno de la encarnación de Dios, la concepción de su hijo, Jesús. Lo relevante de este momento en el paraje bíblico es que aquel verbo que se posiciona como alma y centro de la existencia se materializa, “y el Verbo se hizo carne”, es la posibilidad de concreción de la

abstracción. El Creador engendra desde sí mismo un hijo, y esa es la gran posibilidad de relación con el Padre divino.

Esta imagen atraviesa el tono de la poesía de Francisco Granizo. El espíritu deviniendo en carne y la carne clamando por la figura del padre es el cuadro principal del tono lírico. La carne es el símbolo mismo del deseo y del eros. La voz lírica se fija sobre el acto de la creación, y no puede dejar de interpretarlo como el contacto sexual de los cuerpos. Ante ese roce y tacto de las carnes surge el sonido, la voz poética aúlla, en ese grito creador se escinde el universo entre lo sagrado y lo profano, y ese espacio motiva la persecución. El tono lírico de Granizo responde a una danza de seducción y huida entre el Creador y la criatura orante. El hablante poético, con un tono de confrontación, increpa a San Juan en el poema titulado “El evangelio según San Juan”,

Por qué gritos venías persiguiendo
a mi dulce gacela de pecado
¡ay, cuánto su balido te ha clavado,
como la hirió tu amor! Yo estoy huyendo.

Juan insólito, Juan en amasijo
de espantos en tu sangre y tu tristeza,
y de tu misma muerte Juan cayente. (NV, 125)⁷

La altura de la melodía corresponde a un tono exacerbado. En todos los casos el ademán que subyace a los versos es el enfrentamiento con la mirada para, posteriormente, pronunciar con vehemencia las oraciones de citación y engaño, para después ser perseguido. Como se puede ver, en el anterior ejemplo, el tú poético es San Juan, quien también es una criatura de consistencia cárnica y que en su posición de santo recibe el celo del sujeto poemático desde el ámbito profano. La voz exclama hacia Juan como evangelista, o sea el transcriptor de la palabra de Dios. Hay una suerte de equiparación entre el “yo” y Juan como criaturas semejantes, pero al mismo tiempo escindidas en los espacios sagrado y profano.

¿Cómo me has de cazar, tú, crucifijo,
si no corren tu lengua y tu belleza
a penetrarme, Juan desfalleciente?

⁷ A partir de este momento se citarán los poemas presentes en *Nada más el verbo* (2000) con la siguiente codificación: NV, “Nada más el verbo”; VD, “El verbo delirante”; CO, “Crepúsculos de Otón”; acompañados de número de página.

El éxtasis para la voz danzante reside en la posibilidad de penetración del ámbito sagrado en el profano, esa es la posibilidad de unión, mediante una comunión sexual que replique el momento primigenio de la creación, el acto sexual en sí mismo. Esa isotopía del verbo como palabra animada que gesta vida y carne es la imagen poética que grabará la actitud de la voz, y su tono estará atravesado de sonidos y gemidos propios del encuentro entre los cuerpos.

La melodía de oración y de gemido cohabitan en el tono poético de Granizo, esta yuxtaposición constante, sin lugar a las intermitencias, es el gesto profanador de la voz. El sujeto divino se diluye en la carne profana, y luchan por hacerse uno.

4.2.- Cadencia persecutoria

Los movimientos sagrados y profanos se estructuran en la cadencia del discurso poético con precipitación y rapidez. La línea poética guarda una animosidad versal que en nada se acerca a la prosa. En la lírica de Granizo no se narra, la voz persiste en la naturaleza de su género como la posibilidad de musicalizar el palabra, y de esta manera acercarse a la esencia del momento germinador del cosmos, el tacto entre los cuerpos. En ciertos momentos la voz no duda en romper la formalidad clásica para componer versos de cortísima extensión, acercándose al recurso tipográfico visual como un gesto vanguardista:

Y en la ulcerada carne,
en ti mismo
creado y devorado
gusano
estas
¿Por qué vestirnos de misterio el corazón,
si toda sombra
mata
pura
desnuda
la dura luz del sexo?
¿Por qué rodearnos de eternidad
para la breve muerte?

La gravedad y cadencia sintáctica ceden ante un desnudamiento de las palabras, que fluyen solitarias en cada reglón. La ruptura de la sintaxis favorece el

deslizamiento del discurso que en muchos casos se escurre, se desgranán las oraciones para crear la atmósfera de persecución entre las “personas” poéticas.

El tono de la danza es movimiento perpetuo. Un constante juego de quites y cites. Predomina el movimiento de la voz que se explaya en acordes estridentes y pasionales. La voz corteja a Dios para ser penetrada. En este movimiento se intercalan abruptamente versos de arte mayor con arte menor. La cadencia de la voz fluctúa para articular un entramado poético de fuga y persecución:

oh nada
de fútiles tanteos el ansia eleva
el hórrido cantil
que la infinita boca hiere
precipitante cima
de agonías feroces lenguas
precipitadas
amargas voces y salivas
a muro a hueco a cárcel
abatidas
de inefable de altísima aventura
prisioneros
aún a cielo tiende
atada carne
y no más ya vestidura
dura esencia del dolor
del asco mismo semen llaga
vuelve a la tierra el sexo
al polvo de la mínima celda vil [...]

En el ejemplo anterior se evidencia la concatenación de líneas largas y cortas que traman un gran encabalgamiento que no tiene principio ni fin en la arquitectura del poema. Conscientemente este discurso no admite signos de puntuación, esto no es un rasgo constante en *Nada más el verbo*, la supresión de los puntos y comas es el método estilístico de arrojar el discurso trepidantemente en un montaje de palabras recurriendo a la supresión de la sintaxis.

En la última cita es imposible definir con exactitud el principio y el fin de la oración. El sujeto se difumina en un aguacero de imágenes erotizantes. En el fragmento, la voz describe a una nada atiborrada de sensaciones relacionadas con la experiencia erótica del cuerpo, nótese como todas las adjetivaciones contienen un oxímoron que enfrenta la materialidad con inmaterialidad: “fútiles tanteos”, “infinita boca”, “feroces lenguas”, “amargas voces y salivas”, “atada carne”, “semen

y llaga". Los núcleos del predicado se pierden, el verbo se descentra y pierde su categoría nuclear, las imágenes sensoriales pueblan la frase. Los únicos tres verbos de la oración pasan inadvertidos en la edificación del significado, la nada se "eleva", "hiere" y "vuelve" en la tempestad. Las oraciones resignan la funcionalidad comunicativa inmediata para ilustrar el movimiento trepidante del deseo.

Los movimientos bruscos y pasionales de la tonalidad poética dan saltos entre los reglones, abundan los encabalgamientos que incluso transgreden la división estrófica. A continuación, en el poema "Forma del corazón anhelante" se aprecia ese movimiento que rompe la señalización de la sintaxis y que genera una huella que fusiona la estructura externa con la estructura interna del texto.

Ser escollo y ser roca y ser la sola
isla perpetua para tu llegada
y ser el aire de la tu caracola,

y suelto de mi viento en tu bandada
ser el golfo y la playa para tu ola,
si de amores te encuentras desamada. (VD, p.31)

Entre los dos tercetos se rompe la barrera del punto aparte para continuar la enunciación sin corte posible. El tono lírico de Granizo manipula las formas clásicas para crear una nueva y genuina expresión. Esa resignificación de las formas clásicas es un gesto que pone en tensión al discurso con el ámbito de lo sagrado. La tonalidad es particular y única en la medida que seduce a la divinidad para ser penetrada. La presa se pone en riesgo a sí misma, el tono poético profano toma el rol de señuelo para ser cazado. Esta carnada no flota pasiva en el anzuelo, sino que, ante el desencuentro con el amado divino, realiza sus quites y engaños que resultan por demás seductores.

Esta vocación por el movimiento de la voz es retratada en analogía con el viento. El juego seductor se bambolea semejante a las brisas. El poema "Laalzada brizna" muestra esta actitud permanentemente trepidante:

Por el antiguo paso
de tu cuerpo callado
aún transita mi canto
-cae el viento lejano-

tan desasosegado,
tan breve, tan extraño,
como tus viejos labios
y tus eternas manos,

ay huida y amada
de un loco beso inerte
en una voz descalza...

tú mueres ¿mueres? vuelves
pequeña piedra leve
a este pozo del alma. (CO p.47)

4.3.- Las formas del corazón, textura tradicional y liberadora

Los versos de Granizo se tejen como una textura de ambivalencia de lo sagrado y lo profano. Esta imbricación de fibras, movimientos y acordes está relacionada con un *ethos* de conservación y de liberación simultáneos en el mismo tono. Esa dualidad se evidencia en el barroquismo que implica construir híbridos que escapan a los dogmas categoriales, jerárquicos y positivistas. Los movimientos de la voz escapan a para ser definidos y nominados por un concepto determinante. Esa voluntad rebelde de la voz poética de Granizo caracteriza a su posición entre los territorios sagrado y profano. El pasado clásico es una bodega llena de materiales para poetizar, toma arcaísmos, atavismos, piezas de arte renacentista y medieval, para fraguar una voz que se expresa libremente acerca de lo innombrable, el pecado del contacto y placer de la carne con el mundo divino. Esta es una actitud política como sujeto que vive en sociedad y que hace uso de una voz lírica para reaccionar ante las estructuras.

La poesía de Granizo se vislumbra en torno a una forma determinada. Los poemas están contruidos sobre una arquitectura evidente. Los cimientos de su construcción es el arte clásico, Granizo compone sonetos en su gran mayoría. En "Verbo delirante" se encuentran una colección de textos titulados con paralelismos, "Forma inválida del Corazón", "Forma del corazón como de rosa", "Forma del corazón esperanzado", "Forma nueva de la esperanza del corazón", "Forma del corazón anhelante", "Forma del postrado corazón", "Forma del conformado corazón" y "Forma del alto y caído corazón". Se tomarán estos ejemplos dentro de *Nada más el verbo* para describir y analizar la actitud ambivalente entre la tradición y la experimentación.

El hablante poemático reincide conscientemente en buscar una forma al corazón. El corazón es un músculo de carne, central en organismo de los animales. El

corazón es el pedazo de carne que oxigena todo el sistema del cuerpo. Aquél fenómeno creacionista tan sondeado por la voz poemática se forma cuando un corazón adquiere un ritmo cardíaco. María Zambrano (2008, p. 231) definía así al motor de la vida: “Porque solo la materia lo es porque no tiene un corazón suyo, propio. Y la vida se abre allí donde algo comienza a latir desde sí mismo, a respirar en su propio tiempo, allí donde se dibuja un hueco, una caverna temporal creada por un pequeño corazón, un centro. Pero hay un pulso en todo; la noche lo descubre.” El corazón condensa, es el centro de la vida. Para el poeta trazar el corazón como reducto espiritual del ser humano es la hazaña interminable. Buscarle una forma es un despropósito. Es irregular, es un tejido cavernoso, habita en el cuerpo, y el cuerpo le habita. Es una relación semejante a la que se establece entre el padre creador y su criatura anhelante.

El corazón es un símbolo viviente. [...] También hablamos del sentimiento, de lo conmovedor, del corazón del cosmos, que retumba y se amplifica en la pulsación primaria del tambor. Los latidos corresponden a los movimientos de contracción y expansión del universo, mientras que en el organismo el corazón es tan esencial para la vida como el Sol para nuestro sistema solar. (Ronnberg, 2012, p. 392)

Las formas poéticas del soneto, con sus versos endecasílabos, rimas abrazadas “ABBA-ABBA-CDC-DEC”, dos cuartetos y dos tercetos representan ese interés por encontrar la forma del corazón. La composición en sonetos genera un tono armonioso y equilibrado. La belleza, fundamentada en la exhibición de la forma, encuentra su origen en el pensamiento medieval, Umberto Eco (2012, p. 51) cita a Alberto Magno quien, en su tratado titulado, *De divinis nominibus* afirma,

[...] en el resplandor de la forma, así como la belleza del cuerpo requiere que haya una debida proporción de los miembros y que el color resplandezca sobre los mismos... del mismo modo la esencia universal de la belleza exige recíproca proporción de lo equivalente, ya sean partes o principios o cualquier cosa sobre la que resplandezca la luminosidad de la forma.

La composición clásica de Granizo bebe de una tradición muy antigua que en pleno siglo XX, con la vanguardia consolidada, no puede dejar de volver recurrentemente a esa iluminación de las formas. El soneto conserva una larga trayectoria en la lírica de occidente, que ha atravesado una gran cantidad de escuelas literarias, desde Dante y Petrarca en el Renacimiento, pasando por Lope, Góngora y Quevedo en el Barroco; hasta sobrevivir y ser de uso frecuente, con transformaciones, en poetas vanguardistas de España y América Latina. (Quilis, 1996) Granizo como

sujeto moderno y progresista, sigue encontrando que la voz poética debe apegarse a ciertos patrones rítmicos para acercarse el sonido como reducto originario de la lengua. Sin importar la temática, se teje un fuerte contraste entre el corazón del texto y la forma que el “yo” procura asir.

La estructura interna del soneto presenta un proceso de razonamiento deductivo, parte de lo general en los dos cuarteros iniciales, para después ahondar en los detalles particulares. El último terceto, bajo los parámetros clásicos, es una sentencia definitiva acerca del tema o asunto del poema. En la tonalidad de Granizo la estructura interna de los sonetos no cumple con ese recorrido racional, sino que con saltos y encabalgamientos tantea con el lenguaje para darle una forma al corazón imposible. “Forma del corazón como de rosa” ilustrará de mejor manera la ambivalencia de la forma clásica y la entraña indefinible.

A pena vienes compartida rosa
y en vulnerado límite te encierras,
adoleces, expiras, te destierras
de todo corazón y toda cosa.

Desalentada, pávida, angustiosa,
de duda a duda el sinsabor aferras,
persistes en tu suelo y más entierras
en mi profunda tierra pesarosa.

Queda. Sin forma ni color ni aroma
que me turbe, me encienda y me fatigue
eres la sola rosa y te retoma

del desamor mi amor y te persigue
tierno fantasma, desvalida nada,
como ayer, alta flor aprisiona. (VD p.28)

La rima y el ritmo relucen. La rima B, con el sonido /r̄/, rr vibrante múltiple (Corrales, 2000), es un llamado al lexema de “destierras”, “aferras” y “entierras”, la tierra como lugar de origen de la rosa comparada con el corazón. Esas cacofonías armoniosas y rítmicas, como un latido encierran a un alma evasiva de la forma. Este corazón semejante a la rosa es amorfo. Las columnas clásicas del soneto son la silueta del verbo de la carne, que resulta ininteligible para hablante poético. El corazón y la forma cohabitan en relación ambivalente. El ser profano, el hombre, pretende encontrar la forma que delimite el caos y así admirar la belleza de la estructura lisa y simétrica, sin embargo, la carne, el corazón, dios no permite ser

descrito. Esta indefinición permite la constante persecución y huida en la que vive atrapada la voz poética, siempre deseosa de moldear el objeto de conocimiento y poder encontrar su forma abstracta. El peso de las tradiciones es inherente a una cultura, es esa intencionalidad de abstraer las formas diversas e insondables y representar en la mente un universo de cuadrados, triángulos, circunferencias, trapecios y polígonos; la realidad es escurridiza a la conceptualización, así como el corazón.

No debe entenderse esta predilección por las formas clásicas como un gesto limitante o retrógrado, en la capacidad poética de Granizo; sino que es un trazo estilístico consciente que proviene de lo profundo de sus inquietudes, y que ilustra ciertas características de su lugar de enunciación. Este mismo dilema ha sido tratado en relación con la poética de Escudero, supuesto antecesor literario de Granizo, el profesor Carlos Aulestia comenta lo siguiente respecto a Gonzalo Escudero, “su brío formal es una necesidad interior, no una imposición de escuela, tendencia o moda, sino una profunda búsqueda que evoluciona en consonancia con las inquietudes poéticas de cada etapa de su trabajo;” (2013, p. 64) Lo mismo aplica a Granizo. Es una simpleza afirmar que los artistas leales a la tradición son reaccionarios al cambio y a la liberación. La tonalidad poética de Francisco Granizo reverbera con ímpetu y sed en el interior de un jarrón de porcelana. La voz explota y se libera sin perder sus vínculos al pasado del que no podrá deshacerse.

El símbolo del corazón unifica el cuerpo y el espíritu. Es el órgano del cuerpo que vive la ambivalencia, la confusión entre lo sagrado y lo profano. El corazón, tantas veces mentado por Granizo, es el centro del cuerpo, es el sol y el verbo. La poesía de Granizo se estructura como un mandala hacia el momento primigenio. El corazón palpita entre la sacralidad y profanación en la medida en que funciona como el sol del microcosmos. Esta ambivalencia, entre la búsqueda de la forma y lo inconmensurable, se hace carne en el corazón del ser humano, del hijo, de la criatura poética.

El deseo de la voz poética por encontrar la penetración del ámbito divino se retrata en la imagen del corazón como núcleo del dolor humano, del que no estuvo exento

Jesús. Es imposible no unir los cabos de esta reincidencia en las imágenes del corazón, con la reincidencia del mismo en la simbología cristiana católica. El corazón rodeado de espinas y todo él encendido en llamas es la advocación misma de Cristo. Es una metonimia de parte por el todo que vivifica la imagen de Jesús y significa el dolor de la carne. El dolor de cuerpo acerca a la criatura a su creador por lo que los espinazos en el cuerpo, en el corazón, son el signo latiente de la vida y el dolor que implica amar. La voz poética de Granizo comprende y vive la herida del corazón, en su centro y origen. Allí en las cavernas donde la naturaleza sagrada y profana del ser humano son difusas. El centro del cuerpo, su sol, su verbo, son al mismo tiempo, músculo bombeador de sangre, así como matriz del alma y de la fuerza vital para existir y entregarse al otro como gesto de deseo y gozo.

El soneto “Forma del alto y caído corazón” es una evidencia del tono huidizo que adquiere este órgano en el juego de quites y cites. La alusión al centro de la vida humana y reducto de la divinidad traza una estructura de mandala donde el centro palpitante está en constante movimiento y no permite ser penetrado, ni penetrar, no hay una órbita determinada, sino movimientos aleatorios y caóticos propios de la naturaleza de la seducción y el amor,

Vilano, el corazón se desvanece
en pura altura de tu amado espanto,
ciega flecha el manantial del llanto
y por tu rama el ruiseñor padece.

Ni agua ni voz... la mano que enloquece
por asirte en la sima del quebranto
es piedra y es raíz, mas, entre tanto,
el corazón en vuelo desfallece.

Y mátame tu sueño, que al socaire
del sueño caigo, duro, acometido,
alta brisa del cielo desmedido.

Mátame el sueño y más allá del aire
tu sueño, revuelan todavía
aves en desalada cetrería. (VD p.34)

4.4.- Movimientos de cacería y huida

En la atmósfera de persecución y huida que emprende la voz lírica de Granizo, el tono y modo se mimetizan y transforman constantemente. El sujeto poemático es eminentemente humano, sin embargo, está hecho de una consistencia inestable

cuando huye del amado, o en su defecto empieza la cacería. El espacio sagrado y profano, en la voz poética de *Nada más el verbo*, se disuelve en una esencia del ser indecible, ya que el orante poético se semeja a los gestos del animal perseguido. Los animales también poseen un corazón, y todo animal, por su instinto puede adoptar el rol de presa y/o cazador. El cuerpo del deseo para la voz es siempre inasible e impronunciable. El tono de repentinos y cortejantes movimientos está íntimamente relacionado al rol que asume el sujeto poético de transformarse “a la zaga del animal imposible” (Granizo, De la poesía , 2003, p. 64) en perseguido y persecutor, en depredador y presa, en frágil amado y en voraz amante.

Ese criterio de selección semántica del “yo” hacia sustantivos, verbos y adjetivos animales expone una simbología profunda de la relación que se teje entre el ser humano y la divinidad. En el texto que tiene como inicio “A dulces troncos atas dulces” de *Nada más el verbo*, se aprecia la fuerza del movimiento insuflado por el deseo y el eros místico. La voz poética retrata un universo caótico de ataques y escabullidas, ademanes que expresan la complejidad de la relación amorosa entre el creador y la criatura.

En este punto Granizo edifica un puente intertextual con la tradición de la lírica española del siglo XVI, San Juan de la Cruz, quien a su vez se nutre del hipotexto *El cantar de los cantares* del antiguo testamento. “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz alegoriza el camino de la mística como una persecución entre el cazador y su presa, “¿Adónde te escondiste,/ Amado, y me dejaste con gemido?/ Como el ciervo huiste, habiéndome herido/ salí tras de ti clamando, y eras ido” (2003, p. 98) Esta intertextualidad es un vínculo que posiciona a Granizo como un poeta de occidente que pertenece abiertamente a una tradición hispana y católica. El autor no tiene reparo en tomar lo que sea necesario de su pasado y conservar las forma y motivos clásicos para resignificarlos en la década de los sesenta.

Los sustantivos con que la voz denomina el universo poético de este texto son los de la fauna del bosque, “perros”, “galgos”, “corza”, “jaurías”, “ladridos”, “presa”, y “can”; todo esto alegorizado con las armas de caza, la flecha, “Todo en quietud, duerme vacío/ carcaj de flechas desaladas.” La presencia de la fecha es justamente

la gran artillería que posee la voz para atrapar al sujeto amado, y por supuesto, en relación doble vincular, la voz también huye de ser atravesado por la flecha, a pesar que su mayor deseo sea ser herido de muerte y amor. “Oh rota rama por alígeras/ fugas! ¡Oh la inefable corza/ del mudo dardo inalcanzada! (NV p. 135) La voz primero se dirige a la corza como cazador, y después, versos más adelante deviene de cazador furtivo en ágil criatura escapista, “Tú que has callado, que en la tierra/ rendido estás lírico y triste, / tu que tiendes anheloso// a las quietas jaurías, claro/ como un surco vacío ¡habla!” Se establece un diálogo vigoroso que se desarrolla en un marco de acción precipitada.

Oh, deja rendida paz,
corta las tiernas ataduras,
y en la pagana selva,

los ágiles ladridos
acosen al amor. El rastro
de la imposible presa, sigue.

Los gestos animales de persecución son el referente del deseo. El origen animal del ser humano es una repetición en la poesía moderna, como reminiscencia al origen y a las pulsiones del cuerpo. La voz se señala a sí misma y a dios como un animal hambriento de carne. El animal es carne, por lo tanto, es cuerpo sometido a los impulsos del deseo de unión con el pasado originario. Esta aparente bifurcación en el camino del animal y ser humano es una mera máscara de lo que furtivamente late bajo los condicionamientos positivistas. El contacto rememora a los cuerpos humanos su animalidad. El tono poético de Granizo gana fuerza y fiereza cuando menta acciones pertenecientes al animal. Sigue el rastro de su amado con el hocico al ras de suelo siguiendo las pistas, olfateando, deviniendo arbitrariamente entre hombre y bestia:

¿Qué trigales inclinaste a tu paso?
¿en qué cuevas cayeron tus fatigas?
¿qué indoblegado junco despistara
del hondo rastro al hambre y el amor que me seguían?
¿yacía, yo? ¿Yacías?
¿me cercaron tus canes o rabiosos mis canes te mordieron?
¡furiosa mano, desvalida garra, oh cazadora presa! (NV p.146)

Es claro el contraflujo de roles entre los amantes, ¿quién es presa?, ¿quién es cazador? Tanto creador como criatura viven en eterna cacería, donde los papeles se invierten caóticamente. Ese es el drama del hablante poético, que desconoce

acerca de su naturaleza. Si hablamos de imaginería poética, las figuras semánticas que priman en la tonalidad es la prosopopeya en doble vía, la animalización de la voz humana, y/o la personificación de animal humano. Es el enfrentamiento de naturalezas, tanto la sagrada como la profana. Si el hombre es quien habita y reina el ámbito profano; el animal, inconsciente e instintivo, es la antípoda de dios, es la criatura desvalida por excelencia.

La voz animalizada reclama a dios, su amado, por el abandono que implica haber sido creados y arrojados al mundo.

Fui la esencia palabra
en el sonoro tiempo.

¿Por qué me desataste
de las ancianas rocas musicales?

Ya desterrado, en tierra,
ya carne, bella carne, sucia carne,
soy un hombre
hermoso como una fruta y triste como una piedra.

[...] Y tú me has herido
con un nombre como la tarde y como el viento,
eres el corazón ínfimo y dulce
de encadenado sueño.

Oh tú, heridora lengua,
amada lengua, dedo
en la suave corteza
de los inermes sueños
¡oh vulnerado! ¡oh traspasado corazón de tiempo! (NV p.133)

El hombre animalizado es quien puede sentir en mayor medida el vacío y el extravío. El tono poético de Granizo no es uniforme, la naturaleza del “yo” es confusa, ya que no da señas certeras de su posición. Es carne deseosa de amor, de contacto con el amado, que puede ser dios para la pareja humana, finalmente para la voz es el mismo sentimiento de persecución y huida.

La posibilidad de ser atrapado se da por medio de la palabra. El artefacto de caza, la flecha, la lanza, la zarpa, el venablo son herramientas primitivas de cacería que en tono poético de Granizo se metaforizan con la palabra de dios que nomina los objetos del universo. La escisión entre lo sagrado y lo profano viene dada en esta imagen de cacería, ya que dios busca las palabras para denominar (dominar) el caos, y la criatura representada en esta poesía huye del sustantivo que lo nombre y

lo etiqúete. De igual manera, en un eco, la criatura también tiene el don de nominar los objetos, y busca definir la forma de su creador, que simultáneamente, éste también se escurre para no ser nombrado. Este juego seductor pone en escena un performance infinito, en donde el lenguaje es la posibilidad y la limitación de ambas entidades. El mismo Granizo (De la poesía , 2003) en su autoexégesis dice así: “es la animalidad frenética, movible, cazada, acorralada por la frágil cerca del idioma; es el ademán y el gesto atrapados en el hueco de la palabra...” (p. 65) La palabra sagrada es una imposición el Padre, la criatura profana quisiera encontrar su propio nombre, más cerca de los sonidos primarios, un nombre coherente a su identidad; pero ambivalentemente, es el nombre que tiene, la voz profana, quisiera poder romper el nombre que su padre le impuso, mas no tiene otra guía que lo que su creador dispuso, de ahí ese afán compulsivo por querer tocar lo sagrado, y encontrar la claves de origen del universo.

Esta pequeña obra que se construye en la enunciación lírica es también la reacción del “yo” frente a lo impuesto. El conflicto con la palabra, es la imposibilidad de acceder a Dios, a la ley, al estado, a las normas, finalmente al padre. Hay un desacomodo frente al nombre impuesto, hay un espíritu crítico frente a lo que adviene de algo más grande y potente. La voz poética de *Nada más el verbo* vivifica la relación compleja que se teje con la tradición, el pasado, las instituciones que regulan la vida, el biopoder. La voz humana deviene en aullido animal ya que su naturaleza está llena de insignias castrantes y represoras. La voz poética vive una posición política frente al deber ser que el lenguaje ha impuesto al caos. Ese desajuste e inconformidad permite el diálogo eterno con la divinidad.

Animalizar a la voz poética y a su amado es transgresor. Las reminiscencias hacia lo animal es un llamado a viva voz a lo instintivo. Las palpitaciones de la carne son pulsiones. A partir de aquella encarnación que menciona el evangelio de San Juan, la carne es un ente animado, en donde reside también Dios, es por ello el dilema del “yo” criatura, ya que dios le habita en su interior. Es por ello que en esta voz poética el conflicto, la crisis, la angustia religiosa está direccionada hacia adentro. El movimiento de adentro hacia fuera del eros místico se vive en el interior de la

carne. La cercanía y lejanía de los ámbitos sagrado y profano brega en la pura contradicción y cohabitan en el cuerpo, que es a la vez divino y terrenal.

Esta danza sagrada y profana guarda semejanza con la explicación que da Amador Vega (2011) respecto los versos místicos del Maestro Eckhart,

En cualquier caso, la incompreensión persigue al hermeneuta que ha osado penetrar en el seno de la divinidad: la distinción señalaba el fuego dorado del interior, pero ahora las ascuas se muestran frías y oscuras a la comprensión. [...] Aquí la topografía religiosa, de ambiente órfico, se abre a un viaje a través de un <<abismo sin fondo>> que confirma la ausencia de todo sentido y dirección de esta hermenéutica imposible. (p. 42)

El espacio de lo sagrado está cercado por lo inaccesible, sin embargo, la divinidad ama a sus criaturas, y ese ambiguo erotismo místico atraviesa la tonalidad de los versos de Granizo. La animalización de la voz es un rasgo importante de demarcación entre lo sagrado y lo profano. La voz animal aporta ímpetu al discurso, ya que renuncia a la apariencia sosegada y moderada del santo paciente, para ser un animal deseante de unicidad. El siguiente soneto aprisiona una escena de amor animal entre el hombre y la divinidad. He aquí el contacto sexual de lo sagrado y lo profano:

Palpo el breve gusano de tu gozo
carne arrancada del celoso bruto
divino, con el lazo del minuto.
Duerme el rauda animal en el embozo

del vaho de su fauce, ronco pozo
de amor, llega mi lengua al hueso enjuto,
pero despierta cruel, diente absoluto,
a comerme la vida trozo a trozo.

Y en esqueleto y en vacío accedo
a furia que mi polvo diviniza
y a la marca terrible de su dedo

de horror. El dulce sexo de la risa
se desvanece en el rincón del miedo.
Y la zarpa de Dios el alma pisa. (NV p. 148)

La escena desgarradora, que ilustra el soneto anterior, desnuda la fuerza animal del tono poético, en donde la crudeza de las imágenes están constituidas en dos cuartetos y tres tercetos, con sendos encabalgamientos entre estrofas, y que retrata la ingesta de Dios a la voz amada, y el goce desbordante de ser comido. La blasfemia poética de Granizo, llega a un nivel sublime de belleza y transgresión.

Esa es la principal postura de la voz frente a la realidad, la poesía es el espacio de la extrema posibilidad.

4.5.- Liberación sexual

La voz poética enuncia su discurso con clamor y éxtasis. El vacío nunca es total, las voces internas luchan. El uso recurrente de exclamaciones e interrogaciones denotan la altura del tono poético. La danza sagrada y profana en Granizo toma cuerpo con marcados y fuertes movimientos de seducción y persecución. La fijación con la carne y lo animal genera un discurso sexualizado. El “yo” lírico de Granizo se ha desprendido de ataduras conservadoras para poder expresar con libertad su propia voz, utilizando todas las referencias del cuerpo necesarias. Las imágenes poéticas no son eufemismos en la poesía erótica, sino construcciones conscientes de universos idiomáticos que hablan del placer y de las sensaciones del cuerpo. La voz lírica encuentra un tono particular para gritar al mundo, su extravío y su deseo de unión y de regreso a las aguas originarias. La poesía de Granizo es un discurso de libertad sexual en ambivalencia con las reliquias de los códigos culturales del cristianismo y catolicismo del que también se nutre la imaginería de sus versos.

La voz poética alcanza su éxtasis místico en la profanación que implica la declaración de amor. El apóstrofe será la figura pragmática que direcciona el discurso y con potente gesto obsecra con irreverencia hacia la divinidad:

Méteme, Dios, en la celada celda.
Insaciable, celoso,
muerda la entraña, Dios,
bebe, mi pozo
olvidado y profundo, te estremezca
la vasta sed de gozo.

Reclúyeme, Señor,
cuida el postigo,
suelta el lebril furioso de tu amor
y quédate conmigo. (NV p.149)

La tonalidad solicita con virulencia a dios ser encerrado y recluido para estar en contacto con Él. La voz se libera de las ataduras para revelar abiertamente su deseo. La voz es consciente de la dureza y radicalidad de sus palabras, a pesar de esto, ahonda en su queja e impreca imperativamente a la divinidad para dar término a la incesante cacería y acecho que tienen desatada. La petición a dios es directa y manda que suelte toda la furia de su amor hacia él. El yo lírico de Granizo declara su amor, y con ello libera las ataduras que la cultura ha tejido sobre su cuerpo.

La liberación sexual en el contexto místico es la adición que hace Granizo con los motivos de la poesía mística española, sobre todo en relación con San Juan de la Cruz. La experiencia de poesía mística ostenta tres vías en el contacto con la divinidad, vía purgativa, proceso de desprendimiento del alma a sus ataduras mundanas; la vía iluminativa, después de la purificación, es el momento de la contemplación de Dios y sus misterios; y la vía unitiva, es el éxtasis, la culminación del proceso místico en donde el alma se funde con Dios. (Tusón, 1987) Si remontamos al último soneto citado, podemos encontrar en su estructura interna los tres momentos del sendero de unión con Dios. “Méteme, Dios, en la celada celda”, el yo poético pide ser separado del mundo: vía purgativa; “bebe, mi pozo”, es el encuentro con el Amado y su contemplación, todavía con la tensión sexual de la distancia: vía iluminativa; y “suelta el lebrelo furioso de tu amor/ y quédate conmigo”, es el éxtasis de la declaración final, que en el caso de Granizo no implica siempre una unión, el éxtasis está en la declaración del deseo: vía unitiva. Esta última no se concreta en un acto fehaciente, sino en el tono desiderativo.

Tendido y entregado y solo estás y bello de locura
¡te amo!
desde el hombre te amo
¡oh pasajero!
Tan dulce mármol no fue la incierta carne,
no el vano fruto,
ni el amor ni el dolor ni la esperanza de las gentes.

Fue lo tuyo y lo mío.
Escucha esta tremenda voz
en el principio y en el fin de los siglos, sola,
te amo.
Velo tu sueño. Duermes.
Dolorido y saciado como las hembras.

La declaración vigoriza a la tonalidad poética. En este último ejemplo, se puede apreciar el momento en que el yo indaga por el camino de la vía unitiva de la poesía mística, sin embargo, se encuentra con un Amado dormido, que una vez más se hace el quite a las palabras de amor de su criatura. Cabe resaltar la expresión del sujeto poemático, “desde el hombre te amo”, es una alusión al amor que puede dar el ser humano a su padre celestial. Un amor de magnitudes diminutas frente a la magnitud titánica de la divinidad. Esta oración simple, muestra la distancia que existe entre el espacio sagrado y profano. El hombre profano debe gritar para ser escuchado por el gran cazador. Esa dinámica de cites y quites está señalizada en los textos por el uso de las ya mentadas interrogaciones y exclamaciones. El grito para la voz de Granizo es la posibilidad de liberar deseo y tensión acumulados en la carne humana y profana. La única forma de liberarlos es a través de la palabra, de la poesía.

La liberación de energía sexual a través de la poesía en los versos de Granizo toma un símbolo muy decidor y se encuentran varias referencias, el semen como líquido germinador y dador de la vida. El espermatozoide es el vínculo real con el padre, es la fuerza masculina, es el fluido esencial que contiene la información genética, es el germen de la vida.

¿Qué esta tierra rotunda y nuestra?
¿qué el sol y los soles y los raudos abismos
donde el todo y la nada duermen monstruosamente?
¿qué del pavoroso semen,
el primigenio jugo vital
que en la tronante leche de las galaxias
eyaculas y eyaculas
¡oh creador! ¡oh informe! ¡oh turbio!
espermatozoo infinito
¿qué, si estoy con la muerte y en la muerte
revolcándome en la carne,
desangrado de carne pasajera? (NV p.145)

Esta estrofa es la teogonía desde la perspectiva del yo lírico. El semen es la mano creadora de Dios. Las interrogaciones y exclamaciones generan una melodía tronante, como seguro fue el momento de la creación. El sujeto poemático alaba la fuerza germinadora del espermatozoide, que no está falto de contradicciones. El semen en

una metáfora de Dios como divinidad creadora masculina. La visión del semen no es ni transparente ni lúcida, “pavoroso semen”, ¡” oh creador! ¡oh informe! ¡oh turbio! / espermatozoo infinito”, esta escena se semeja a la titanomaquía relatada por Hesíodo, y por supuesto al Génesis de la Biblia. La visión poética de la creación para Granizo es una concatenación de varias teorías acerca de origen del universo. Granizo fusiona el creacionismo más la gran explosión y todo eso lo metaforiza con el coito, que finalmente es el origen científico de cada individuo. Los ámbitos de lo sagrado y profano en Granizo se superponen casi hasta la homogeneidad en el ámbito sexual. En estos versos la sexualidad es igual de sagrada que profana. Ese es el gesto de irreverencia y crítica de Granizo. Su discurso poético fluye liberando una tensión claustrofóbica. El tono está lleno de ímpetu y energía por salir a la luz de la página.

En los últimos poemas de *Nada más el verbo* se quiebra la formalidad de los versos. Ya no se encuentran sonetos con métrica y rima, sino que la voz ha explotado para increpar duramente en contra de su creador. Una vez más, tomando el símbolo del semen, el “yo” poético blasfema abiertamente despreciando al padre:

Mal nos hiciste, enfermo padre,
y mal nos hace tu inextinguible voz.
De tu pútrido semen, la humana lengua
para las hórridas palabras
Amor
Dolor
y la ulcerada carne,
en ti mismo
creado y devorado
gusano
estás.
¿Por qué vestirnos de misterio el corazón,
si toda sombra
mata
pura
desnuda
la dura luz del sexo?
¿Por qué rodearnos de eternidad
para la breve muerte? (NV p.153)

La línea poética se desgrana para cuestionar al padre y su abandono. Aquella voz lírica enamorada que vivía en voraz búsqueda y cacería es ahora una fiera que muestra sus colmillos con insumisión a su Dios. Libre y lúcidamente la criatura desencantada y al mismo tiempo obsesionada, no puede dejar de orar a su padre, a pesar de insultarlo, profiriendo blasfemias. “Soy. Suelto por la sangre, entero /de

gozo, de blasfemia y de presura, /vengo” (NV p. 150) La blasfemia es una forma de libertad para la voz poética, la blasfemia es a la poesía mística de Granizo.

El conflicto y angustia religiosa que vive la voz, expresada y liberada a través del discurso alusivo a la sexualidad, se lleva a cabo en una lucha de fuerzas masculinas, al menos en la parte final de *Nada más el verbo*. La simbología elegida para este duelo es abiertamente referencial hacia la masculinidad, tanto de la criatura como del creador. El altercado con el padre es una forma de reclamo de los valores impuestos por una sociedad que niega la naturaleza sexual de los sujetos. Las alusiones a la carne, al corazón, a la sangre, al semen, al falo, a la penetración, a la lengua y a los labios es una provocación de la voz, que en el espacio poético es libre de profanar aquello que en la realidad es difícil. El “yo” criatura enomurada, indaga para encontrar el tono que le permita declarar abiertamente la naturaleza de su carnalidad, su naturaleza sexual. El tono catártico del alter ego poético de Granizo es una huella en los textos de la identidad sexual del poeta.

4.6.- Cantar de los Cantares y el cuerpo

Los ámbitos de lo sagrado y lo profano habitan conjuntamente en la poesía de Granizo. Esa división del mundo está delimitada por una voz que existe en tanto corporeidad, y emprende la búsqueda de su origen en su propio interior. El sujeto poemático contempla, con rigurosidad, su interior para propiciar el furtivo encuentro con su amado. La voz se recoge sobre sí misma, y por medio de la poesía, relata el juego seductor inherente a la adoración al Otro. Estos movimientos son semejantes a las escondidas, ya que ambos, criatura y creador se escabullen, parecería que el erotismo radica en mantener la distancia y la imposibilidad. El hablante lírico vocaliza desde el espacio profano, lleno de sentimientos de extravío y abandono. El volumen de la tonalidad se incrementa ante la desesperación de no poder asir con las palabras a Dios, es imposible capturarlo con el léxico profano de los hombres. Ante esa constante negación, la tonalidad libera la energía potencial de su carne mediante el grito blasfemo en contra de su creador. Los alaridos están cargados de instinto animal, pero al mismo tiempo de gestos apasionadamente humanos. La furia suscitada por el abandono y la distancia del padre generan una tonalidad irreverente que no teme

romper las imágenes y los ídolos de su tradición. Paradójicamente, justo de esa tradición que se alimenta para la composición rítmica y estructural de sus textos, contra ese pasado arremete. La voz poética es un sujeto que se autoafirma en su condición carnal y, sobre todo, reivindica la naturaleza sexual del ser humano. En *Nada más el verbo* la fuerza tonal de lo masculino combate contra sí mismo para encontrar el soñado refugio del flechazo divino. El deseo que nutre a la voz es el de juntar el ámbito sagrado con el profano. Borrarse esa sempiterna división impuesta por el lenguaje como herramienta de raciocinio y dominación del caos primigenio.

Se puede inferir que la voz de Granizo habita en la tradición cristiana desde una crítica a su sistema moral. Su actitud no deja de ser contradictoria en la medida en que se mantiene inserto dentro sus imágenes y su historia. Finalmente, es ese el bagaje cultural con que cuenta el poeta para posicionarse en una realidad escindida entre dos ámbitos. El cuerpo es el centro del sistema del universo poético de Granizo, desde la corporeidad se proyecta hacia el encuentro de la búsqueda del sentido del alma. La profanación es inevitable, el “pecado” es parte del encuentro que el ser humano guarda con Dios, el desahogo mediante palabras heréticas es el espacio de intimidad entre el hombre y su Creador. Es su forma particular de comunicación.

Como ya se demostró Granizo bebe de una larga tradición lírica, los místicos españoles del siglo XVI, y por supuesto el libro de poesía bíblica *El cantar de los cantares*. A partir de esto se deduce que la representación de la relación del hombre con el espacio divino se lleva a cabo a la luz de figuras determinantes en la tradición occidental y judeocristiana, el erotismo místico del *Cantar de los Cantares*, el Evangelio de San Juan y, por ende, la figura de Cristo. Estas piezas de la cultura son imprescindibles para comprender la obra de Granizo.

El poema epitalámico, *Cantar de los Cantares*, atribuido al rey Salomón, es una representación del simbolismo espiritual, Maeso explica que el texto bíblico, “Después de agotar todos los recursos del lenguaje humano para ponderar esa predilección divina, se recurre al simbolismo del amor entre esposos.” (1959, p. 143) Esta explicación concatena con precisión los avatares de la relación entre el

Creador y su Creatura y el tratamiento profundo que Granizo le brinda a la propia palabra poética. El *Cantar de los Cantares* por sus versos eróticos posiciona al cuerpo como una instancia posible para sentir la presencia de lo divino, así sea metafóricamente. El cuerpo permite sentir lo espiritual. De igual manera la figura de Jesús también es una referencia directa a la corporización del espíritu, por lo que las formas de corazón, y la búsqueda desenfrenada de comunión pueden llevarse a cabo gracias a la presencia de Dios en un cuerpo. Los poetas místicos españoles escribían a Cristo que había sido hombre, esa era la única posibilidad de poder sentir plenamente la carne. Por lo tanto, el idilio de la relación entre lo profano y lo sagrado en Granizo es una mística erótica más cercana al Dios de la tradición cristiana que el de la judía, ya que éste ha tomado cuerpo, como bien los describe San Juan.

Ante tanto referente religioso, Granizo no omite su voz moderna y profana. La liberación sexual a través de la palabra cruza sus versos para dejar en claro que es un sujeto moderno que vive el sentimiento religiosos con dudas, rencores y críticas. No deja de escribir desde su identidad sexual como un ser humano que naturalmente se siente al margen de lo divino. La voz profanadora de Granizo exalta al cuerpo y el placer, y la propia distancia con Dios es la posibilidad de hablar y poetizar con libertad, con versos profanadores y anhelantes de comunión.

CONCLUSIONES

Paco Tobar y Francisco Granizo pertenecen a una misma tradición que la crítica ha insistido en poner bajo la misma clasificación. Este principio de agrupación no ha permitido traslucir sus semejanzas y diferencias. El criterio para canonizarlos juntos es que ambos poetizan en torno a la imagen de Dios, en ambos se encuentran sendas referencias a la tradición cristiana y católica, ambos pertenecieron a una misma clase social, es evidente que, en todos estos casos, parecería un principio de agrupación arbitrario y fundamentado en prejuicios y lecturas breves. Granizo ha sido más estudiado, por lo que su exégesis está más consolidada; sin embargo, la poesía de Tobar todavía a tiene un largo recorrido para ser comprendida y analizada como fruto de una sensibilidad única.

La voz lírica de Paco Tobar, en *Canon perpetuo*, grita y lamenta su extravío. El timbre del autor se caracteriza por la seriedad y la gravedad. Sus versos devienen de una pretensión himnica al lamento elegiaco. Esta poesía está compuesta para ser enunciada en un púlpito con cadencia e intensidad; pero finalmente es declamada desde un púlpito profano. La voz de Tobar García es una liberación de aquel mundo sagrado que se tornó en ley e imposición. El ímpetu de Tobar no solo se enfrenta a la imagen de Dios, sino al sistema de valores morales que éste representa a través de una institucionalidad como es la Iglesia Católica. El sujeto poemático habla desde una adultez y aparente madurez; constantemente sufre regresiones a la tonalidad adolescente de cuestionamiento y rebeldía. El conflicto religioso está personificado en el ámbito concreto por imágenes de una infancia llena de hechos castrantes, el peso de la escuela, los valores familiares y sociales, generan dolor y conflicto. Escribir dirigiéndose a la divinidad es el primer signo de necesitarla y desearla profundamente. El principio de división que separa el alma de la carne, el alma como espacio sagrado y la carne como profano, generó que el yo poético desborde en dudas. El hombre, desde su naturaleza humana, no encuentra otra manera de acercarse a Dios que por medio del reproche y la provocación. La voz de Tobar se ve escindida y rota por la tradición y la modernidad. Busca su autenticidad e identidad. Paco Tobar desde sus textos revela un pathos místico/profano, padece el dolor del abandono y de haber sido

confundido por signos tan contradictorios. El hablante poético de Tobar mira hacia fuera de sí mismo, buscando respuesta y quebrando los ídolos de la religión. Al ver los cristales rotos del templo, la voz se exalta y alcanza la mayor cercanía posible con el ámbito de lo sagrado.

Granizo mira hacia adentro, siempre adentro. Su voz es más musical y armoniosa. Busca en la palabra la herramienta para dominar a su Amado, se remite al principio, al inicio del tiempo y de su ser. Se rebusca en sus propias vísceras para encontrar su corazón, el núcleo de su sistema. Dios se le escapa, es resbaladizo y huidizo, como una liebre brinca por las praderas, excediendo la capacidad del cazador. El “yo” se reconoce como una figura sujeta a persecución de lo divino, y ansía tocar los altares sagrados, ese encuentro no se da nunca. Siempre hay distancia, espacio, abismos. La carne le vence, y el deseo irrefrenable afecta a “yo”, quien sintiéndose vacío e imposibilitado de alcanzar un éxtasis místico, como el de los santos, explora con dureza, rompe las formas clásicas que un momento acompañaron a su discurso, y blasfema en contra de Dios sin medida. Directamente toca lo divino en el clímax de su enunciación.

Las dos voces están escindidas, viven descuartizadas entre el hemisferio de lo sagrado y lo profano, para Tobar y Granizo los casquetes polares de su mundo son intransitables. La iluminación completa, la canonización, el cielo son imposibles, ya que acceder a ellos sería renunciar al amor y a la carnal condición humana. El polo profano, la completa libertad para vivir heréticamente al margen de toda sacralidad es un nivel de desarraigo que las voces poéticas no soportarían. Cada polo es un imán que atrae al hombre. Tobar y Granizo están en la línea equinoccial. Ese lugar es el que posibilita el erotismo y el placer. Donde no hay tensión entre lo sagrado y lo profano no hay goce, ni mucho menos éxtasis. La experiencia mística, el erotismo, “siempre cabe que un movimiento místico desencadene involuntariamente el mismo reflejo que una imagen erótica tiende a desencadenar.” (Bataille, 2007) El posicionamiento de las voces poéticas es en los puntos medios del universo.

Esta ubicación les permite tomar piezas e imágenes de los dos espacios para componer sus discursos. No necesitan y no pueden ser parricidas, ya que lo sagrado, el pasado, la tradición católica les nutre de imaginación, de tonalidades, de recuerdos; y la libertad profana les provee amplitud, soltura, placer.

El manantial de recursos sagrados florece en la poesía de Tobar y Granizo. El primero se acerca al texto sagrado de los lamentos de Jeremías; mientras que Granizo, merodea en el Cantar de los Cantares y el Evangelio de San Juan. Ambos llevan la tonalidad litúrgica en sus venas, crecieron en Quito, en familias católicas y tradicionales, se educaron en escuelas católicas, vivieron la lucha política entre el laicismo y la confesionalidad del Estado. Tobar destruye estructuras sociales, como la ciudad conventual, el colegio, la casa de sus padres, los templos: lanza piedras con sus versos; Granizo, libera sexualidad y erotismo, reafirma la naturaleza carnal del ser humano, blasfema con vehemencia y rudeza a todo lo que cuarta su identidad. La poesía de Tobar lleva en su canon, la fuerza poética del profeta Jeremías en una actitud anarquista en contra de las estructuras de poder. Granizo, lleva dentro de sí las inquietudes del rey poeta, Salomón, además, de la inquietud mística por el cuerpo y el alma que inspiró al cristianismo entero.

Los dos se revisten de una imagen muy importante de la tradición bíblica, Job, “El libro de Job es el gran poema de la indignación contra Dios” (Calvo, 2014) Este personaje es un “paradigma de un modo de experimentar a Dios que tiene significación especial para nuestro tiempo.” (Jung, 1964, p. 14) Job vivifica el sufrimiento del hombre en su cuerpo. Su piel está directamente magullada por los designios divinos. Job es la figura patética y agonizante de aquel sujeto que vive en los linderos entre la sacralidad y profanación. Es la voz judía que tiene autonomía para rebelarse ante los movimientos de Dios e increpar, con blasfemia y herejía a un Dios lejano e incomprensivo para su existencia terrenal:

Con gran fuerza agarra Dios mi manto, me aprieta el cuello con mi túnica.
Me ha tirado en el fango, soy como el polvo y la ceniza.
Clamo a Ti, Tú no me respondes; me presento, y no me haces caso.
Te has vuelto cruel conmigo, me persigues con toda la fuerza de tus manos.
(Job, 30; 18-21)

La visión poética de Tobar y Granizo representan el modo de sentir del hombre moderno y barroco que vive en su interior una incertidumbre espiritual que no

llega a ser un completo desarraigo de la tradición religiosa, por lo que la categoría de conservador o religioso no calza a su tonalidad; pero la categoría de iconoclastas y revolucionarios, tampoco. La sensibilidad de Tobar y Granizo en los linderos de lo sagrado y lo profano responde a un modo de ser moderno que permite el escepticismo, la duda, la espiritualidad laica y liberal, el nihilismo. (Estrada, 2015) El *ethos* barroco permite en un mismo discurso la ambivalencia de un eros místico que blasfema y se rebela. Las voces de Tobar y Granizo representaron un movimiento de avanzada que la crítica de tintes marxistas no supo comprender. El correlato tzánzico no dejó un espacio para que en la década de los sesenta estos dos poetas, y muchos otros, fueran escuchados. En la actualidad estos discursos han ido encontrando una nueva lectura, desde los estudios culturales y de género, sin embargo, todavía queda un amplio recorrido para que la crítica literaria abra nuevas sendas de análisis.

Sin lugar a dudas, el pensamiento contemporáneo acepta a la ambivalencia como una forma de sentir, en el siglo XX primaron la ideologías y pensamientos radicales que polarizaban la naturaleza humana, privándola así de su principal atributo, la criticidad para encontrar un lugar en los matices, en los grises. Tobar y Granizo desde sus tonalidades líricas hallan una manera de ser en el mundo, ser tradicionales y modernos simultáneamente es el rasgo primordial de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Ortiz, C. (2014). Literatura y diplomacia. En *Diplomáticos en la literatura ecuatoriana*: AFESE.
- Albán, F. (2011). *El sujeto y la ley*. Quito: Transhumante.
- Attala, D., & Genevieve Fabry . (2016). Introducción. En *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta.
- Aulestia, C. (2013). *Inmersiones y sobrevuelos*. Quito: Antropófago.
- Barthes, R. (2009). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets .
- Bravo, P., & Vásquez, J. D. (2015). *Crítica a la sociedad adultocrétrica*. Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- Caillois, R. (1939). *En hombre y lo sagrado*.
- Calvo, J. (2014). Satanás contra la imaginación (prólogo). En W. Blake, *Ilustraciones al libro de Job*. Madrid: La felguera .
- Calvopiña, J. (2017). Las máscaras de la voz (estudio introductorio). En F. G. Ribadenira, *La canción de Lilí Antología poética* (pág. 14). Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- Carvajal, I. (2009). Prologo. En *Antología de Poesía serie de literatura ecuatoriana*. Madrid: Alfaguara.
- Cesaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal .
- Corrales, M. (2000). *Iniciación a la fonética y a la fonología del español*. Quito: Opúsculo CEDAI.
- Cruz, S. J. (2003). *Poesías completas*. Madrid: Mestas.
- Cueva, A. (1986). *Lecturas y ruptura*. Quito: Planeta.
- Cueva, A. (1987). *Entre la ira y la esperanza*. Quito: Planeta.
- De Unamuno , M. (2000). *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza.
- Ducrot, O. (2009). *Lenguaje y Acción*. En D. & Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México D.F.: Siglo XXI editores .
- Eaglelton, T. (2010). *Cómo leer un poema* . Madrid : Akal .

- Echeverría, B. (2006). Modernidad en América Latina . En Vuelta de siglo . México D.F.: Era.
- Eco, U. (2012). Arte y belleza en la estética medieval . Buenos Aires : Debolsillo .
- Eliade, M. (2015). Lo sagrado y lo profano. Barcelona: Paidós.
- Escudero, G. (2003). Ars poética Autoexégesis. En De la poesía (pág. 7). Quito: CCE Benjamín Carrión.
- Estrada, J. (2015). ¿Qué decimos cuando hablamos de Dios? La fe en una cultura escéptica . Madrid : Totta .
- García Barrientos , J. L. (1998). Las figuras retóricas. Madrid: Arco Libros.
- Genette, G. (2001). Palimpsestos . Barcelona : Taurus .
- Granizo , F. (2014). Sobre una impresente presencia . En F. Granizo, Crónica de algún día Letras en la prensa ecuatoriana . Quito : Consejo Nacional de Cultura .
- Granizo, F. (2003). De la poesía . Quito : Casa de Cultura Ecuatoriana .
- Granizo, F. (2005). Francisco Granizo Poesía Junta . Quito : Casa del Cultura Ecuatoriana .
- Grenneaway, P. (Dirección). (1996). The pillow book [Película].
- Hidalgo Nistri , F. (2013). La República del Sagado Corazón . Quito : Corporación Editora Nacional .
- Hoogen, E. V. (2005). El ABC de la música clásica . México D.F. : Taurus .
- Jung, C. (1964). La respuesta a Job. México D.F. : Fondo de Cultura Económica .
- Kierkegaard, S. (2001). Temor y temblor . Madrid : Tecnos .
- Luna Tamayo , M. (2007). Historia y sociedad: el rol del Estado y de las clases medias . En Historia de las literaturas de Ecuador: Literaturas de la República (1925-1960) (Vol. 5). Quito : Corporación Editora Nacional .
- Maeso, D. G. (1959). Manual de historia de la literatura hebrea . Madrid: Gredos .
- Marín, K. (2010). Des-hacer la razón: una reflexión sobre el ensayo de Francisco Granizo Ribadeneira . En El verbo sublime en Francisco Granizo . Quito : Gescultura.
- Martínez , L. A. (2006). A la costa. Quito : Velásquez &Velásquez .
- Michelena, G. (2013). Francisco Granizo, poeta de los desencuentros . Quito : UASB/Corporación Editora Nacional .

- Moscoso, M. (2007). La lírica en el período: segunda parte . En Historia de las literaturas del Ecuador Literatura de la República (1925-1960) (Vol. 5). Quito : Corporación Editora Nacional .
- Paz, O. (2000). El arco y la lira . México D.F. : Fondo de Cultura Económica .
- Pazos, J. (2002). Francisco Tobar García . En A. O. Caicedo (Ed.), Historias de las literaturas del Ecuador Período 1960-2000 Segunda parte (Vol. VIII, pág. 148). Quito : Corporación Editora Nacional .
- Polo, R. (2012). La crítica y sus objetos, historia intelectual de la crítica en el Ecuador (1960-1990) . Quito : Flacso Sede Ecuador .
- Ponce, J. (2006). Un siglo de poetas solitarios. En Testigo del siglo . Quito : El Comercio .
- Quilis, A. (1996). Métrica española . Barcelona: Ariel .
- Rodríguez, H. (s.f.). Revista iberoamericana.pitt. Obtenido de <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4490/4657>
- Ronnberg, A. (2012). El libro de los símbolos. Madrid: Taschen.
- Ruiz , L. A. (2005). Diccionario de Religiones, Sectas y Herejías. Buenos Aires : Claridad .
- Schökel, L. A. (1987). Manual de poética hebrea. Madrid : Cristiandad .
- Selden, R. (1989). La teoría literaria contemporánea . Barcelona: Ariel.
- Tobar, F. (1969). Canon perpetuo. Quito: Ediciones Medina.
- Tusón, V. (1987). Antología poética de los siglos XV y XVI. Madrid: Anaya.
- Vega, A. (2011). La hermenéutica imposible en Eckhart, Silesius y Celan. Barcelona: Fragmenta .
- Zambrano, M. (2008). Hacia un saber sobre el alma. Madrid: Alianza.