

Jorge Debravo

La poética del amor

Evelyn Araya Fonseca



Jorge Debravo

La poética del amor

Evelyn Araya Fonseca



Colección Identidad Cultural

CR861.409.2

D288a

Araya Fonseca, Evelyn.

Jorge Debravo : la poética del amor / Evelyn

Araya Fonseca. – 1. ed. – [San José], C.R. : Edit. UCR,
2015.

xix, 129 p. (Colección Identidad cultural)

ISBN 978-9968-46-482-6

1. DEBRAVO, JORGE, SEUD., 1938-1967 –
CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 2. LITERATURA
COSTARRICENSE – POESÍA. 3. ANÁLISIS DEL
DISCURSO NARRATIVO. 4. POETAS COSTARRI-
CENSES – SIGLO XX. I. Título.

CIP/2830

CC/SIBDI.UCR



Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica

Primera edición: 2015

La EUCR es miembro del Sistema de Editoriales Universitarias de Centroamérica (SEDUCA),
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Mauricio Meléndez* • Revisión de pruebas: *Gabriela Fonseca*.

Diseño y diagramación: *Daniela Hernández*. • Control de calidad: *Alejandra Ruiz*.

Diseño de portada: *Juan Carlos Fallas*.

La escultura en piedra que aparece en la portada del libro fue tallada por el artista costarricense Néstor Zeledón Guzmán. La obra está ubicada en el cementerio de Turrialba, sobre la tumba de su amigo, el poeta Jorge Debravo.

© Editorial Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica
Apto. 11501-2060 • Tel: 2511-5310 • Fax: 2511-5257 • administración.siedin@ucr.ac.cr
www.editorial.ucr.ac.cr

Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados.
Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN. Fecha de aparición, julio 2015.
Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.

Contenido



Palabras iniciales	xiii
--------------------------	------

Capítulo I

"Brotan sueños y besos de mi carne"

Génesis de las imágenes eróticas en la poesía <i>debraviana</i>	3
Acerca del erotismo	3
El erotismo anida en la poesía de Debravo	6
El erotismo como un cántico	8
Niveles para la comprensión del texto "Cántico"	8
Para una interpretación del texto "Cántico"	14
El erotismo como un recuerdo	16
Niveles para la comprensión del texto "Recuerdo"	16
Hacia una interpretación del texto "Recuerdo"	21
Lo erótico: una mirada al contexto	25

Capítulo II

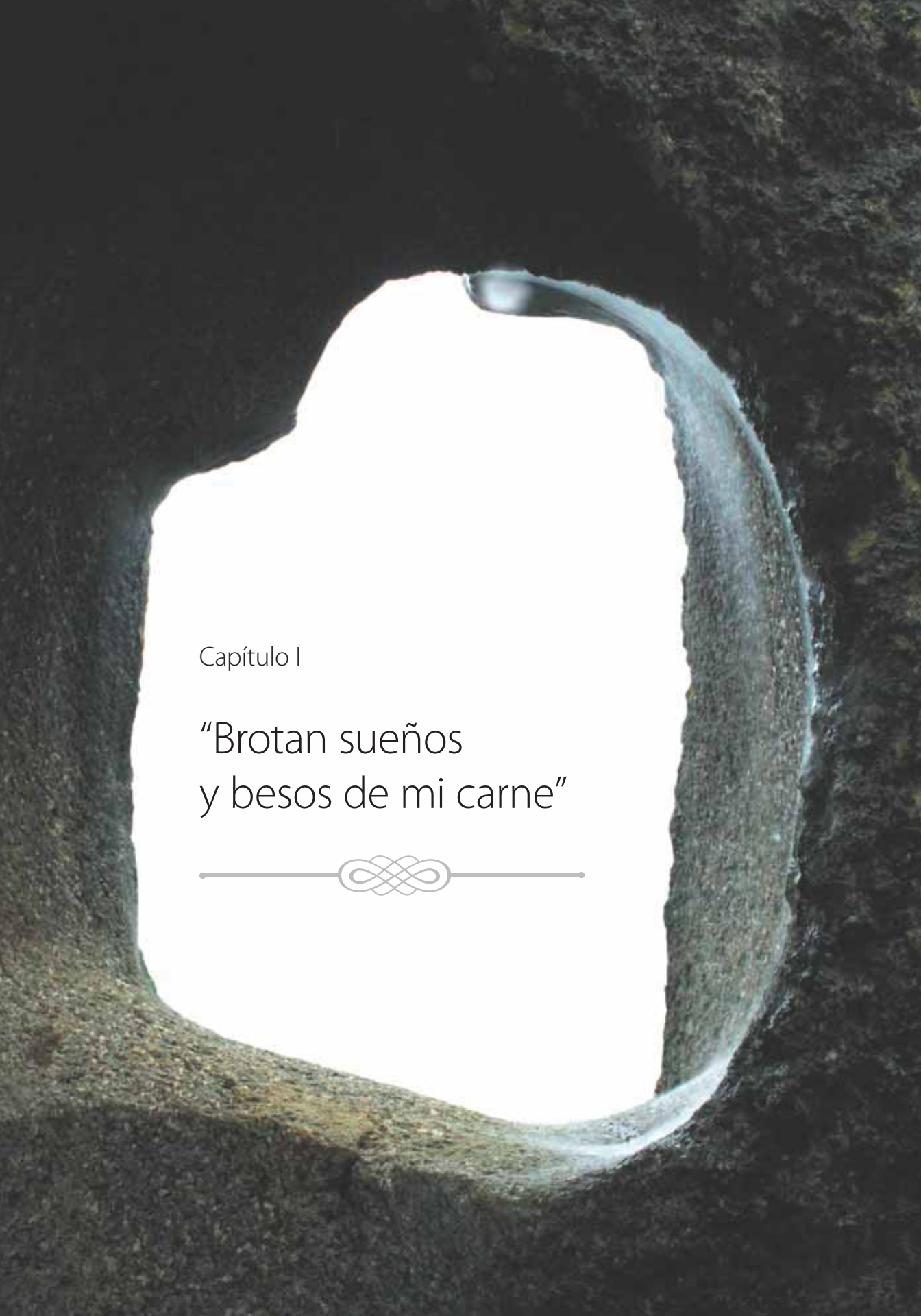
"Yo tengo el fondo del alma todo lleno de semillas"

De la metáfora de la fertilidad	33
La metáfora de la fertilidad en "Salmo a la tierra animal de tu vientre"	36
Niveles para la comprensión del texto "Salmo a la tierra animal de tu vientre"	36
Hacia una interpretación del texto "Salmo a la tierra animal de tu vientre"	43
La fertilidad en "Balada de la cosecha"	47
Niveles para la comprensión del texto "Balada de la cosecha"	47
Hacia una interpretación del texto "Balada de la cosecha"	52
La fertilidad: una mirada al contexto	55

Capítulo III

"Como si mis abuelos por mi sangre miraran"

Para un acercamiento al contexto sociocultural.....	59
El contexto histórico social	60
<i>Costa Rica entre luces y sombras: 1930-1950</i>	60
<i>De la modernización y el precarismo</i>	62
<i>El Guayabal de esperanzas</i>	63
Del modernismo hacia la nueva poesía.....	65
Acerca de sílfides y ninfas	65
Hacia la consolidación de una nueva poesía.....	78
A modo de conclusión.....	93
Anexos.....	95
Bibliografía.....	125
Acerca de la autora.....	129



Capítulo I

“Brotan sueños
y besos de mi carne”





Génesis de las imágenes eróticas en la poesía *debraviana*

Y si tuviese profecía, y entendiese todos los misterios y toda ciencia, y si tuviese toda la fe, de tal manera que trasladase los montes, y no tengo amor, nada soy.

I Corintios, 13:3

Acerca del erotismo

A pesar del paso inexorable de los siglos, las reflexiones y polémicas generadas en torno al lenguaje —y específicamente en relación a la metáfora— han sido vastas y constantes. Concebida por muchos como la semilla de la cual brotan los pensamientos más hondos del ser, sigue misteriosa, infranqueable, dinámica y a la vez detenida en eso que hemos decidido llamar espacio y tiempo. Las palabras, materia prima de la metáfora y metáfora por excelencia, coquetean con nuestra condición y constituyen el cordón umbilical que nos mantiene intrínsecamente ligados al mundo. Con ellas, el individuo construye caminos que lo podrían trasladar a otros territorios existenciales porque, al ser atravesado por el lenguaje, se permite emprender la búsqueda de sí mismo y de todo aquello que lo rodea.

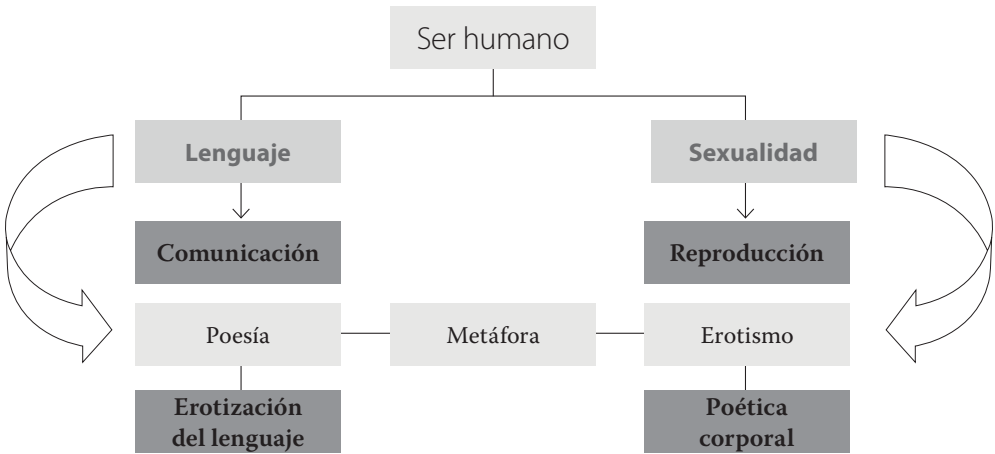
En este contexto, la aproximación a la lírica constituye un esfuerzo por desentrañar sentidos, por escrutar la huella que esta ha dejado en la construcción de la identidad costarricense. Por lo tanto, es evidente que todo intento por teorizar en torno a la poesía (acto creador por excelencia), sea no solo válido sino también imprescindible.

En su libro *La llama doble*, Octavio Paz (2001) explica que en Occidente se dio un arraigo y desarrollo del pensamiento platónico. El discurso filosófico no solo se desligó del religioso sino que, además, cuestionó tanto sus mitos como sus prácticas rituales. Esta ruptura no sucedió en gran parte de las culturas orientales en las que Filosofía y religión fueron comprendidas como una unidad indisoluble. Del rompimiento se desprendió la supremacía de una visión occidental del amor

alejada de la doctrina religiosa y que además proponía la purificación del alma mientras fueran superadas dos esferas vinculadas a la transgresión carnal: la sexualidad y el erotismo.

Dentro de lo estimado por Octavio Paz (1997: 100, 107), sexo, erotismo y amor figuran como las tres expresiones constitutivas de la relación humana. Al respecto, debe aclararse que desde este punto de vista, el erotismo funciona como punto de equilibrio y pieza de enlace entre la sexualidad y el amor. Dentro de nuestra historia cultural es importantísima la influencia de la poesía provenzal surgida en el siglo XII d. C. La idea del amor que se había asumido desde la época clásica es resquebrajada por los poetas provenzales, quienes lo imaginan y lo viven como una aspiración a la completud y a la fusión de los contrarios: vida-muerte y cuerpo-alma. Con la poesía provenzal, Occidente recoge la contribución de un nuevo modelo del amor. Ahora la felicidad absoluta es realizable a través de la contemplación del cuerpo de la persona amada. Apremiar la belleza del cuerpo es apreciar la belleza del alma; pese a ello, esa felicidad se vuelve indecible y solo hay un medio para verbalizarla: la poesía.

Una vez expuesto lo anterior, se determina el gran interés por profundizar en la forma en que Debravo construye las imágenes eróticas y por deslindar las correspondencias entre poesía y erotismo. Cabe señalar que ambas manifestaciones de la metáfora provienen del mismo yacimiento al que el ser humano acude, ya sea con la finalidad de comunicarse, o bien, con el objeto de perpetuarse. Lo anterior, se representa en el siguiente esquema, basado en los planteamientos de Octavio Paz:



Fuente: elaboración propia.

Como se observa, tanto la poesía como el erotismo constituyen desviaciones de los propósitos lineales y básicos del lenguaje y la sexualidad respectivamente. El deseo del ser humano por alcanzar la inmortalidad y la plenitud justifica tanto su afán de reproducirse como de acercarse a la belleza y a un estado de felicidad

que lo complete. Pero en este contexto el erotismo, aferrado al germen sexual, se moviliza, se transmuta y transforma a los amantes.

Por otro lado, no se hallará en la experiencia erótica un interés por engendrar, sino por experimentar una purificación que mantiene algunas similitudes con la experiencia mística. En este punto es preciso detenerse a delinear algunos rasgos análogos entre la experiencia mística y la experiencia erótica. En la primera, se manifiesta un periodo de conciencia en la que pasado y futuro parecen fundirse en el presente. El místico se siente habitado por Dios y de manera voluntaria, se deja absorber por Él hasta sumergirse en un momento de éxtasis. Con el éxtasis, se llega al máximo estado de plenitud y alegría. De la misma forma, en la experiencia erótica, durante el enlace de los cuerpos y el orgasmo, pasado y futuro se diluyen y solo existe un presente en el que el amante se siente habitado por la otra persona. En ambos casos, una gran intensidad espiritual es seguida por una sensación de abandono o caída:

¿No hay salida? Sí la hay: en algunos momentos el tiempo se entreabre y nos deja ver *el otro lado*. Estos instantes son experiencias de la conjunción del sujeto y del objeto, del yo soy y del tú eres, del ahora y el siempre, el allá y el aquí. No son reducibles a conceptos y solo podemos aludir a ellas con paradojas y con las imágenes de la poesía. Es la experiencia de la total extrañeza: estamos fuera de nosotros, lanzados hacia la persona amada; y es la experiencia del regreso al origen, a ese lugar que no está en el espacio y que es nuestra patria original. [...] En el amor la vida se descubre en ella misma ya exenta de cualquier incompletud. El amor suprime la escisión (Paz, 2001: 144).

Los poetas del siglo XII advirtieron en la contemplación del cuerpo de la persona amada un estado de comunión similar al experimentado durante el encuentro con la creación; aunque también se llegó a apreciar ese cuerpo como una síntesis de la naturaleza misma. En cualquier caso, dicha cercanía se veía como la antesala de un goce intenso, impulsado por una elevación sobrenatural. El amor es el paso final que transmuta el deseo de alteridad por una entrega total que se asume ante la certeza del dolor y de la muerte. Sin embargo, se debe categorizar el amor no solo en relación con lo religioso al relacionarlo con una experiencia mística, sino también con lo político. De acuerdo con esto, la persona es el punto de apoyo de los dos extremos de las relaciones sociales (el íntimo y el público) y por lo tanto ambos discursos, el del amor y el de la política, mantienen un necesario vínculo. Relación amorosa y sociedad política intercambian reflejos y con ello, comparten esperanzas y expectativas:

Si nuestro mundo ha de recobrar la salud, la cura debe ser dual: la regeneración política incluye la resurrección del amor. Ambos, amor y política dependen del renacimiento de la noción que ha sido el eje de nuestra civilización: la persona (Paz, 2001: 172).

Por otra parte, Paz plantea que el ser humano está construido de tiempo y que por consiguiente en él coexisten tanto la vida como la muerte. De ahí que la muerte

no debe ser valorada como un elemento externo o ajeno a la vida, antes bien, la muerte está contenida en la vida y esta en aquella. Vivir es fallecer y cada minuto de vida es, a la vez, un minuto de muerte. Sin embargo, al referirse al proceso creativo es prioritario alejar a la poesía de la noción de placebo ante la inminencia de la muerte; por el contrario, el poema es esa provincia en la que vida y muerte conviven como una totalidad. La creación poética afronta a la muerte y así, gracias a la experiencia poética, el individuo voltea y, con asombro, da un vistazo hacia la finitud de su condición y hacia la posibilidad de trascenderse y lanzarse tras su propia creación y recreación:

La poesía no se propone consolar al hombre de la muerte sino hacerle vislumbrar que vida y muerte son inseparables: son la totalidad. Recuperar la vida concreta significa reunir la pareja vida-muerte, reconquistar lo uno en lo otro, el tú en el yo, y así descubrir la figura del mundo en la dispersión de sus fragmentos. [...]

Si el hombre es trascendencia, ir más allá de sí, el poema es el signo más puro de ese continuo trascenderse, de ese permanente imaginarse (1997: 100, 107).

Otra contribución vital de la poética *paciana* es la contemplación del texto lírico como una totalidad provista de un ritmo propio y ese ritmo, contrario a una simple medida, constituye la visión de mundo, imagen y sentido original del poema. El ritmo, órgano y latido del verso, convive con el concepto de tiempo que, en este caso, es un tiempo arquetípico, sin fecha, cerrado sobre sí mismo. Hay un instante único, un eterno presente para el que pasado y futuro no existen: ese es el tiempo poético. La poesía es una criatura-creación siempre inacabada que fluye de forma dinámica y persistente y será cada lector quien, a través de la recreación del texto, se encuentre frente a la luminosidad del instante eterno. Y es en ese momento único de comunión poética cuando se desencadena el sincretismo e inicia la danza en la que lector y poema participan y se recrean mutuamente.

De acuerdo con el recuento desplegado y para efectos del presente libro, los poemas de Jorge Debravo se analizarán como una propuesta literaria integral; es decir, el estudio aspira a dar luces acerca de cómo su discurso es profundamente sincrético, pues se sustenta y construye desde lo erótico, lo religioso y lo social. Las ideas presentes en este apartado ofrecen un marco de referencia indispensable para la aproximación a la poesía *debraviana*.

El erotismo anida en la poesía de Debravo

En los textos publicados por Debravo en *El Turrialbeño* se abarcaron básicamente temas como los siguientes: la existencia humana, la búsqueda de excelencia a partir de la puesta en práctica de principios cristianos, la legitimación de un ideal de patria y la crítica a las tendencias artísticas imperantes, entre otros. Para ese entonces, fueron muy pocos los poemas en los cuales el ganador de los Juegos Florales Enrique

Echandi, se centró en el asunto del amor de pareja y cuando sí se dio, lo hizo de una manera sutil y reservada. En cuanto a esta última idea, en su etapa inicial, quizás el escrito que más se aventura a referirse al contacto íntimo con la mujer amada es “Secreto”, publicado en este periódico el 25 de marzo de 1956. “Secreto” podría ser el cimiento de lo que más adelante constituiría una de las mayores innovaciones de la poética del turrialbeño, un rompimiento que habría de sacudir las bases discursivas de la lírica costarricense: su poesía erótica. El texto en mención, que se caracteriza por ser el más explícito de esta primera etapa en lo que concierne al tema amatorio, es el siguiente:

Tengo un secreto, niña adorada
para decírtelo,...pero a solas...
Donde no puedan escuchar nada
ni las agujas de la arbolada
que van danzando sus carmañolas...

Es un secreto para decirlo
solo a tus ojos, solo a tu oído,
sin que lo escuche ni el dulce mirlo,
ni el aire ledo que va dormido...

Ven, oh mi hermosa: Aquí en la suave
sombra del sauce, todo es tranquilo.
Tan solo baja con vuelo de ave
del sol moreno el peristilo...

Pero no quiero que oigan...! No quiero
que lo perciba ni el dulce viento...
Ven. Te lo cuento alado y sincero...
Sin voz oscura, sin voz de sabios...
Te lo pondré con mi pensamiento
letra por letra sobre los labios.

(1956: 4).

Como se observa, en el poema se genera la tranquilidad que reina en el entorno, un sentimiento de armonía que se mantiene a lo largo de todo el periodo de enunciación. Del mismo modo, prevalece un llamado a la joven, la invocación de un yo enunciador lírico anhelante, deseoso de concertar una cercanía. El amante construye un ritual de llamamiento y sugestión reafirmado por la encanto del ambiente que, más que un simple escenario, se convierte en un universo participativo que podría intervenir en el desenlace de los acontecimientos. De ahí que él se niegue a que ese “secreto” que quiere transmitir únicamente a la mujer (“niña adorada”, “mi hermosa”), sea escuchado o conocido por cualquier otra entidad. De hecho, aunque los elementos enumerados se caracterizan por procurar serenidad y ser casi imperceptibles, no se quiere que interfieran con la intimidad del instante que se anticipa.

“Secreto”

	Primera estrofa (Quinteto)	Segunda estrofa (Cuarteto)	Tercera estrofa (Cuarteto)	Cuarta estrofa (Sexteto)
Elementos que desea eludir el <i>yo enunciator lírico</i> para llevar a cabo el encuentro con la amada.	Donde no puedan escuchar nada/ las agujas de la arbolada/que van danzando sus carmañolas.	sin que lo escuche/ ni el dulce mirlo/ni el aire ledo que va dormido.	***	No quiero/que lo perciba ni el dulce viento.

Fuente: elaboración propia.

La emoción, que se presenta de principio a fin, es favorecida por el uso de la primera persona singular, que lanza una reiterada exhortación mediante el uso del vocativo. La cadencia del acto viene a reforzarse con la simetría de los versos (diecisiete decasílabos y dos eneasílabos), más la predominancia de la rima consonante. Finalmente, se debe resaltar que la creación lírica, enriquecida por imágenes sensoriales, tiene la exquisitez de una atmósfera agradable al tacto (“Aquí en la suave/ sombra del sauce todo es tranquilo”), al oído (“Te lo cuento alado y sincero.../sin voz oscura, sin voz de sabios”) y al gusto (“te lo pondré con mi pensamiento/ letra por letra sobre los labios”).

Como se confirmó con la revisión del corpus, ya para 1960 la poesía de Debravo había adquirido un nuevo tono y en el libro *Otras especies de poemas* (dedicado a su esposa, Margarita Salazar), el cambio es patente; sin embargo, sus textos eróticos logran el punto más alto a partir de 1963 con la escritura del *Devocionario del amor sexual* y con *Poemas terrenales* (1964). De esta última fuente fueron seleccionados dos poemas en los que se profundizará en este capítulo: “Cántico” y “Recuerdo”. En ambos casos, primero se evidenciarán elementos presentes en el nivel de la estructura del texto para luego encaminarse hacia su interpretación y relacionarlo con el contexto sociohistórico imperante. Para ampliar y fortalecer las posibilidades de análisis, se hará una breve mención de otras ocho creaciones complementarias que ya han sido especificadas en el cuadro respectivo.

El erotismo como un cántico

Niveles para la comprensión del texto “Cántico”

En este apartado se incursionará en el análisis del texto “Cántico”, pero antes es necesario aclarar que se partirá del establecimiento de la isotopía mujer/creación lírica con el objeto de estudiar las huellas o rastros que se logren recabar al respecto. Centrarse en esta isotopía, permitirá la identificación de varias ideas esenciales en relación con algunas imágenes eróticas propias del arte *debraviano*. Para efectos de análisis, a continuación se ofrece el texto:

Desgajando montañas me rodeas,
 aplastando tristezas te avvicinas,
 vienes entre mordiscos y peleas,
 y oleadas de besos y resinas.

Que lo diga ese acero penetrado,
 esa tierra violenta, destrozada,
 ese clavo clavado en el costado
 y ese yunque de amor en la mirada.

Cuando muerdes, penetras, aprisionas,
 alzas tapas de mundos olvidados
 y me empujas me muerdes me arrinconas
 en tus nervios y huesos apretados.

Que lo digan las noches cuando ardemos
 Mutilamos rompemos incendiamos
 y ese mar apaleado por mil remos
 y esos montes en flor que masticamos.

(2012: 106).

La lectura se inicia con el estudio del primer nivel de análisis: el fónico. De tal incur-
 sión se obtendrán los primeros detalles de la anatomía del poema, estrechamente
 relacionados con la conjunción entre la erótica poética y la poética corporal, carac-
 terísticas de la creación artística del autor. Primeramente, el intento por encontrar
 respuestas a la interrogante: ¿qué dice el texto?, nos lleva a la revisión de la métrica
 y de los sonidos que conforman el andamiaje textual. A continuación se ofrece un
 cuadro con la valoración de la métrica:

Esquema métrico

SINALEFA ()											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	Des	ga	jan	do	mon	ta	ñas	me	ro	de	as
2	a	plas	tan	do	tris	te	zas	(tea)	ve	ci	nas
3	vie	nes	en	tre	mor	dis	cos	y	pe	le	as
4	(yo)	le	a	das	de	be	sos	y	re	si	nas
5	Que	lo	di	(gae)	(sea)	ce	ro	pe	ne	tra	do
6	e	sa	tie	rra	vio	len	ta	des	tro	za	da
7	e	se	cla	vo	cla	va	(doen)	el	cos	ta	do
8	(ye)	se	yun	que	(dea)	mor	en	la	mi	ra	da
9	Cuan	do	muer	des	pe	ne	tras	a	pri	sio	nas
10	al	zas	ta	pas	de	mun	dos	ol	vi	da	dos

Continúa en la siguiente página...

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
11	y	(meem)	pu	jas	me	muer	des	(mea)	rrin	co	nas
12	en	tus	ner	vios	y	hue	sos	a	pre	ta	dos
13	Que	lo	di	gan	las	no	ches	cuan	(doar)	de	mos
14	Mu	ti	la	mos	rom	pe	mos	in	cen	dia	mos
15	(ye)	se	mar	a	pa	lea	do	por	mil	re	mos
16	(ye)	sos	mon	tes	en	flor	que	mas	ti	ca	mos

Fuente: elaboración propia.

El esquema anterior permite visualizar la recurrencia de ciertos fonemas consonánticos: /s/, /n/, /m/, /r/, en ese orden decreciente: 56, 25, 24 y 23 respectivamente. Además, en el corpus aparece el registro completo de las vocales. La abundante aparición del fonema fricativo /s/ contribuye a darle al poema un efecto de sonoridad debido al juego ejercido por la constante salida de una corriente de aire. Asimismo, hay una mayor tendencia hacia los sonidos agudos y, tal y como se aprecia en el cuadro anterior, la regularidad y armonía del acto se fortalece con la presencia de un modelo fijo de versos endecasílabos y por el dominio de la rima consonante entre todos los versos, tanto pares como impares. Incluso, en dos ocasiones, en el siete (“ese clavo clavado en el costado”) como en el catorce (“Mutilamos rompemos incendiamos”) aparece la rima interna, una aproximación que se da tanto a nivel fónico como semántico. Esta última, permite connotar la cercanía del acto de entrega desprendido de la tradición cristiana (clavado-costado) y el poderío que la pareja adquiere al unirse (mutilamos-rompemos-incendiamos). La simetría en la ubicación unge de cadencia al poema, al tiempo que hace inevitable la conexión con el simbolismo del número siete (enumeración del verso), pues este representa, casi universalmente, la perfección, el dinamismo y la espiritualidad (Chevalier y Gheerbrant, 1999). Por otro lado, la asociación también ocurre entre “ardemos”-“rompemos” y “mutilamos”-“incendiamos”-“masticamos”; verbos que se anudan y que sumados a otros vocablos, conceden al texto un sentido intenso de unión. De esta manera, también se acentúa la sensación construida por el vaivén de las olas y su semejanza con la cópula, entendida como una sinfonía de movimientos cadenciosos y naturales. Otros detalles que dan un tinte de movilidad al poema son la ausencia de la coma en lugares en los que comúnmente se utilizaría (por ejemplo en los versos once y catorce) y la combinación de una generosa cantidad de sonidos variados, como: la /m/ (bilabial), la /n/ (nasal) y la /r/ (vibrante).

En el nivel morfosintáctico, gracias al uso frecuente del verbo conjugado en segunda persona singular y su combinación con pronombres personales proclíticos (“me muerdes”, “te avecinas”), se le otorga protagonismo a esa energía extraordinaria que se desplaza desde lejos hasta sitiar y finalmente fusionarse con el yo enunciador lírico. El efecto descrito con anterioridad se refuerza con el uso de gerundios (“desgajando”,

“aplastando”) y con la cadena de verbos conjugados en primera persona plural (“Mutilamos rompemos incendiamos”) que elevan la potencia de las imágenes.

Esquema con los dos momentos principales de la acción

Primer periodo	Segundo periodo
A Desgajando montañas me rodeas, aplastando tristezas te avencias vienes entre mordiscos y peleas, y oleadas de besos y resinas.	C Cuando muerdes, penetras, aprisionas alzas tapas de mundos olvidados y me empujas me muerdes me arrinconas en tus nervios y huesos apretados.
B Que lo diga ese acero penetrado, esa tierra violenta, destrozada, ese clavo clavado en el costado y ese yunque de amor en la mirada.	D Que lo digan las noches cuando ardemos. Mutilamos rompemos incendiamos y ese mar apaleado por mil remos y esos montes en flor que masticamos.

Fuente: elaboración propia.

Como se observa, existe cierto paralelismo entre ambos periodos, pues tanto en A como en C, se detalla la manera de actuar de la amada, ya sea cuando se viene acercando, o bien, cuando rodea al yo lírico hasta ceñirse a él. De igual forma, el uso del sustantivo plural “noches”, arroja la idea de un acto que bien puede ser reiterativo o cíclico. El yo lírico nos transmite, ya sea por medio de la oraciones simples (“vienes entre mordiscos y peleas”) o subordinadas (“Cuando muerdes, penetras, aprisionas...”), la manera en que es subyugado por la fascinante corriente de la vivencia erótica. Es a partir de ese instante cuando el poema deja de inscribirse en términos de “tú” para pasar a ser “nosotros”. La coincidencia también se da entre los elementos que testifican el acto de aproximación (B) y de comunión (D) de los cuerpos y las almas. Para tal fin, las dos estrofas son introducidas por la misma estructura: un grupo verbal construido por un pronombre relativo, un pronombre personal y un verbo conjugado. Lo anterior se esquematiza de la siguiente forma:

Acto de aproximación	Que lo diga	ese acero penetrado esa tierra violenta, destrozada, ese clavo clavado en el costado ese yunque de amor en la mirada.
Acto de comunión	Que lo digan	las noches cuando ardemos mutilamos rompemos incendiamos ese mar apaleado por mil remos y esos montes en flor que masticamos.

Fuente: elaboración propia.

En el nivel léxico semántico se hallan contenidos los fenómenos retóricos que abren la oportunidad de continuar con la revisión del texto. En este caso, se observa la presencia de una línea temática o de significación del discurso que es reforzada por la presencia de diferentes figuras o tropos. En los versos uno y dos se detecta una

similitud en cuanto a la disposición sintáctica (gerundio + sustantivo + pronombre personal + verbo conjugado). Esta armazón posibilita que el inicio del poema contenga ingredientes como la reiteración, la cual favorece la idea de llegada del arrojo avasallador que se propaga con rapidez. Los dos siguientes versos que completan el cuarteto están acoplados sobre un esquema de encabalgamiento que ayuda a continuar, de manera fluida y expedita, el mensaje que se había iniciado. El encabalgamiento afecta la forma pero también el sentido del texto; por ejemplo, en los versos mencionados se estimula la velocidad de la lectura, lo que otorga una impresión de ímpetu y pasión que contrasta con el apego a la regularidad de la métrica. Esto último tiñe de tensión, sorpresa y versatilidad las ideas que plasma el yo lírico.

La segunda estrofa se abre con un deseo (“Que lo diga ese acero penetrado”). Como se evidencia, la idea se consuma con la conjugación del verbo en modo subjuntivo. Esa parte de la oración amplía la agudeza del mensaje y se abre la oportunidad de dar por sentado que, tanto el acero como la tierra y posteriormente el clavo, podrían testificar la certeza de lo que se ha dicho a lo largo de la primera estrofa. Otro detalle vital es la presencia del asíndeton o supresión de la conjunción “y” en el verso seis, pues le concede dinamismo y mayor arrebató a lo expresado por el amante. En el verso número seis, al igual que en el siete, la elipsis interviene para darle persistencia al efecto de la aspiración que se había abierto al inicio del cuarteto.

Por otro lado, la derivación “clavo clavado”, exalta la tónica sacra que se le atribuye a la aproximación de ese *tú* que llega como un vendaval y que de manera demolidora, hará posible el milagro de la correspondencia. Más adelante, por medio del encabalgamiento, el verso número ocho (“y ese yunque de amor en la mirada”), se muestra poseedor de una gran carga metafórica que reafirma el prodigio del amor inconmensurable. La idea anterior se incrementa cuando el yunque, objeto pesado que desafía la gravedad y que por ende busca lo profundo del espacio, se coloca en una relación de contigüidad con la palabra amor. Se genera así el contraste entre ese elemento artificial y el órgano natural *ojo*, con lo que se refuerza la relevancia de uno de los sentidos más importantes en lo que respecta a la recepción y al reconocimiento de las sensaciones y de los estímulos: la mirada. Según Chevalier y Gheerbrant, en el plano espiritual el ojo indica la magnificencia de Dios porque es el punto de contacto entre la fragilidad del mundo y la permanencia divina:

Para los místicos, nuestro mundo no es más que un sueño; el mundo y la realidad verdadera se encuentran en el Uno divino: Dios es la única y verdadera fuente real y única de donde surgen todas las cosas. Se emplea pues ‘ayn (ojo) en su doble sentido de real y de manantial para indicar la supraexistencia de Dios. Este sentido se encuentra en Avicena, que habla de los que penetran hasta el ‘ayn, contemplación de la naturaleza íntima de Dios (1999: 772).

El verso nueve abre con una subordinación circunstancial (“Cuando muerdes, penetras, aprisionas”), que es completada por una oración principal que arrasa con

el hermetismo y la nada (“alzas tapas de mundos olvidados”). En este caso la conmoción y la rapidez, que se imprimen a toda la estrofa, se basan en varios recursos retóricos tales como el uso del asíndeton en los versos nueve y once y la utilización del encabalgamiento a lo largo de todo el cuarteto. También en el verso nueve y en el once se pone de manifiesto otra figura: la gradación. Esto último porque en ambos casos los tres verbos utilizados van en una misma línea de significación; no obstante, hay una intensidad semántica que irá en aumento y por ende una progresión entre los términos consecutivos (“cuando muerdes, penetras, aprisionas”/“y me empujas, me muerdes, me arrinconas”).

La última estrofa retoma el esquema del segundo cuarteto e inicia con una personificación en la que el yo enunciator lírico destaca el papel de la noche como testigo central de la acción. Una vez más, la oposición enfática viene a ser sustancial pues en el marco de la fría oscuridad nocturna, se levanta un fuego descomunal desatado por los amantes. De nuevo, elementos retóricos como el encabalgamiento entre los versos trece y catorce y el asíndeton, también presente en este último, alimentan la imagen de viveza, energía y rapidez atribuida a la descripción del clímax erótico, el cual que se incrementa poco a poco gracias a la gradación (“ardemos, mutilamos, rompemos, incendiarnos”). En cuanto a este punto, Octavio Paz recuerda la manera en que la copulación representa un rito, un acto de destrucción para volver a crear:

Poseer un cuerpo y recorrer en él y con él todas las etapas del abrazo erótico, sin excluir a ninguno de sus extravíos o aberraciones, es repetir ritualmente el proceso cósmico de la creación, la destrucción y la recreación de los mundos. También es una manera de romper ese proceso y detener la rueda del tiempo. [...] Alquimia erótica: la fusión del yo y del mundo, del pensamiento y la realidad, [...] (2001: 209).

Todo lo dicho deja en evidencia cómo el frenesí cercano al trance, se encumbra hasta transferir al entorno la exaltación y la luz irradiadas por la llamarada que desatan los amantes. A la postre, el texto remata con una parte del discurso que reincide en una idea ya emitida: el álgido momento del éxtasis. Nótese el uso de la anáfora:

y ese mar apaleado por mil remos
y esos montes en flor que masticamos.

(*Ibid.*: 209).

Finalmente, y con respecto a estos últimos versos, en las liturgias griegas y orientales la anáfora era la parte de la misa que correspondía al prefacio; mientras que en la misa romana esta estaba contenida en el canon. El periodo determinante de esta ceremonia era cuando se pronunciaban las palabras que ponían en marcha una transustanciación y con las cuales se dejaba manifiesto el carácter sagrado de algo o de alguien. En la última estrofa, a partir del final del verso trece y hasta el cierre del poema, hay una alegoría intensa y eufórica que detalla la cúspide atemporal del ejercicio de los sentidos una vez que alcanzan la plenitud. Conjunción

de movimientos, sonidos e imágenes, impulsan al individuo al abandono de lo terrestre y lo invitan a asomarse a las puertas de lo excelso, que se entreabren en el instante mágico del enlace corporal y espiritual.

Para una interpretación del texto “Cántico”

La raíz etimológica de “cántico” encierra un gran simbolismo. Procedente del latín *canticum*, el *Diccionario de la lengua española* lo define así: “Cada una de las composiciones poéticas de los libros sagrados y los litúrgicos en que sublime o arrebatadamente se dan gracias o se tributan alabanzas a Dios; por ej., los *Cánticos de Moisés*, el *Tedeum*, el *Magnificat*, etc.” (2001: 429). Y aunque el vocablo también se inscribe dentro del ámbito de la poesía profana al referirse, por ejemplo, a los cánticos de amor, de alegría o de guerra; en el ejemplo analizado el significante parece rebasar esa línea. El texto, símbolo de su época, se atreve a transgredir el divorcio entre las esferas de lo erótico y lo religioso; de este modo se ofrece una visión divinizada del erotismo en la que lo venerable y lo profano se fusionan y se anida la completud.

Según lo anterior, tal y como señala la ensayística *paciana*, la creación poética arranca las palabras de su uso habitual y viabiliza que los signos que la construyen entren en un estado cíclico y se inicie la reconstrucción de su sentido metafórico original. De ahí que cada palabra asuma una tarea específica y única que lleva a que se engendre el poema a partir de la combinación del grito y el silencio. Lo anterior es declarado por Debravo en “Animal lascivo”, poema que forma parte del libro *Canciones cotidianas*, en donde enuncia cómo en su poética hay un tronco común entre la femineidad y la escritura:

Soy un claro animal
rodeado de signos
[...]
de nombres femeninos,
de sueños que se encrespan como pechos,
de anhelos que se curvan y se lamen
(2012: 273).

Dentro de la poesía erótica *debraviana*, el cuerpo de la amada es un texto o tejido sobre el cual el poeta deja grabado su canto, es la piel sobre la que escribe sus anhelos, esperanzas y temores más insondables. Igualmente, tanto en el encuentro sensual como en la poesía, se disuelven los contrarios y la vida y la muerte encuentran el límite que las une, su lugar común. De ahí que para traspasar la barrera de la destrucción sea necesario renacer y encontrarse de nuevo con el acto creativo; por ende, no se intenta escapar de la destrucción sino que esta se desafía y se mira cara a cara. Así se destaca en el poema “Lucha”, también de *Canciones cotidianas*:

Y sin embargo, ¿qué nos importa haber
dejado en el camino nuestros pasos,

si sobre el mismo lomo de la muerte
amamos y engendramos?

(2012: 262).

Como todo poema, “Cántico”, dueño de su propio ritmo aunque escrito en un momento histórico específico (en este caso 1964), es cronológicamente libre y en realidad carente de fecha. El presente, inamovible e inconvencional, se immortaliza en la poesía; por ejemplo, en el texto el lector tiene la oportunidad de asistir al lapso perpetuo en el que, una y otra vez, se abre un espacio para consumir el anudamiento de los amantes que se pierden en la otredad. En la poesía que nos ocupa, se puede observar la forma en que el erotismo es legitimado como punto de anclaje entre la sexualidad y el amor y cómo rompe la función convencional del lenguaje hasta superar la concepción occidental de lejanía entre lo erótico y lo sagrado. Al igual que siglos atrás fue expresado por los artistas de Provenza, en el texto de Debravo se vislumbra la forma en que sí es posible aspirar a la felicidad absoluta; a un estado de plenitud que solamente puede ser descrito por medio de la poesía. En el caso analizado, el acoplamiento sexual se transforma hasta volverse una energía incontrolable que va cercando a la pareja. Es entonces cuando el yo lírico cae en un espacio que rompe con la futilidad existencial:

Cuando muerdes, penetras, aprisionas,
alzas tapas de mundos olvidados
y me empujas me muerdes me arrinconas
en tus nervios y huesos apretados.

(2012: 106).

Por otro lado, la contemplación y posterior entrada en contacto con el cuerpo de la mujer amada, equivale a ponerse en sintonía con la creación y por eso, el descubrimiento de la persona querida es ingresar en la totalidad del mundo. A manera de ejemplo y como base intertextual, se cita uno de los pasajes del libro *Cantar de los Cantares* (capítulo 4, versículos del 1 al 3), en el cual se representa muy bien lo anterior:

He aquí que tú eres hermosa, amiga mía;
he aquí que tú eres hermosa;
tus ojos entre tus guedejas como de paloma;
tus cabellos como manada de cabras
que se recuestan en las laderas del Galaad.
Tus dientes como manadas de ovejas trasquiladas,
que suben del lavandero,
todas con crías gemelas,
y ninguna entre ellas estéril.

Tus labios como hilo de grana,
y tu habla hermosa; [...]

(1964: 647-648).

El amor, sentimiento abrasador, conduce al yo enunciador lírico a entregarse de forma completa y a situarse por encima de los temores terrenales más aterradores como el dolor y la muerte. La frontera entre *tú* y *yo* se diluye y la oposición vida y muerte se derrumba. Ahora los amantes experimentan la alteridad, un giro ontológico porque la escisión desaparece y se vacían mutuamente hasta derivar en uno solo. El complemento de esta última idea se encuentra en el libro de Génesis (capítulo 2, versículo 24) donde se instituye: “Por tanto, dejará el hombre a su padre y a su madre, y se unirá a su mujer, y serán una sola carne” (1964: 6). Convertirse en una sola carne o transmutar hasta ser un único cuerpo implican la subrepticia aspiración a dejar de ser con el objetivo de pasar a ser otro. En definitiva, el deseo de otredad permite experimentar la plenitud y el gozo de la entrega para poder dar el salto a la otra orilla existencial.

El erotismo como un recuerdo

Niveles para la comprensión del texto “Recuerdo”

Como se dijo, el segundo poema que se analizará tiene como título “Recuerdo” y también pertenece al libro *Poemas terrenales*. A continuación, se cita el poema que será analizado en detalle:

Recuerdo tu calor: la noche entera
como un tizón ardiendo a nuestro lado
y tu carne y la mía sobre la estera
gimiendo entre las ascuas del pecado.

Tu piel era una piel de dulce fiera,
tus pechos eran púas en mi costado
y el deseo te mojaba las ojeras
y el silencio era un potro maniatado.

No recuerdo si fue un placer o un grito
lo que me hizo sentirme más potente
y hacerme casi dios sobre tus huesos.

Recuerdo tu cadera de infinito
y el delfín de tu lengua incandescente
coleteando en las olas de los besos.

(Debravo, 2012: 124).

Con el estudio de la estructura, emerge una red de relaciones que forma parte del sistema dinámico que conforma el poema. Lanzarse hacia el estudio de los elementos que articulan su textura, permitirá enlazar los hallazgos con otras ideas y optimizar un posterior acercamiento interpretativo. En primer término, se debe rescatar que la composición estrófica de “Recuerdo” es la de un soneto que se caracteriza por una disposición ABAB: ABAB en los cuartetos y CDE: CDE en los tercetos. El ordenamiento de estos cuartetos rebasa las preferencias modernistas y lleva a pensar en la influencia del parnasianismo francés,⁷ fundado por Théophile Gautier y Leconte de Lisle en el siglo XIX.

El planteamiento de un esquema métrico-rítmico permitirá observar otros fenómenos:

Esquema métrico de “Recuerdo”

SINALEFA ()	SINÉRESIS _____										
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	Re	cuer	do	tu	ca	lor	la	no	(cheen)	te	ra
2	co	(moun)	ti	zón	ar	dien	(doa)	nues	tro	la	do
3	y	tu	car	(ney)	la	<u>mía</u>	so	bre	(laes)	te	ra
4	gi	mien	(doen)	tre	las	as	cuas	del	pe	ca	do
5	Tu	piel	e	(rau)	na	piel	de	dul	ce	fie	ra
6	tus	pe	chos	e	ran	<u>púas</u>	en	mi	cos	ta	do
7	(yel)	de	<u>seo</u>	te	mo	ja	ba	las	o	je	ras
8	(yel)	si	len	(cioe)	(raun)	po	tro	ma	nia	ta	do
9	No	re	cuer	do	si	(fueun)	pla	cer	(oun)	gri	to
10	lo	que	(mehi)	zo	sen	tir	me	más	po	ten	te
11	(yha)	cer	me	ca	si	dios	so	bre	tus	hue	sos
12	Re	cuer	do	tu	ca	de	ra	(dein)	fi	ni	to
13	(yel)	del	fín	de	tu	len	(guain)	can	des	cen	te
14	co	le	<u>tean</u>	(doen)	las	o	las	de	los	be	sos

Fuente: elaboración propia.

El esquema anterior muestra cierta regularidad en la métrica ya que en todos los casos se trata de versos endecasílabos; aun así, se debe indicar que en cuatro de los catorce versos, se aplica la figura retórica conocida como sinéresis. La licencia aparece en escena porque en los versos hay una pronunciación comprimida y acorde

7 El parnasianismo debe su nombre al Parnaso, lugar en el que según la cultura griega habitaban las musas. El parnasianismo surge como reacción contra algunos rasgos del romanticismo (por ejemplo, el exacerbado subjetivismo). Como detalle digno de interés, se destaca que durante su primera etapa de escritura, Debravo emplea en reiteradas ocasiones el vocablo Parnaso.

con la enunciación real de las palabras, lo cual ayuda a proporcionarle un efecto armonioso al poema. La búsqueda de la simetría (por medio de este y otros recursos que se destacarán más adelante), rompe con la sintaxis normal, acentúa el ritmo y trae consigo una sui géneris visión de mundo.

El papel de la rima, como se ha visto, va más allá del plano fónico pues además de que se encarga de organizar el discurso de acuerdo con el parentesco o la semejanza de los significantes, acerca los significados e influye a nivel semántico. Y es que alrededor de tal coincidencia fónica se inscribe la selección de los elementos morfológicos, sintácticos y léxicos desempeñada por el yo enunciador lírico. En el texto “Recuerdo”, se aplica la rima de tipo consonante entre todos los versos, excepto entre el tres y el siete, ya que es el único caso en el que se vuelve asonante por la diferencia en uno de los fonemas.

Vocablos entre los que se presenta la rima

Cuartetos		Tercetos		
entera	lado	grito	potente	huesos
estera	pecado	infinito	incandescente	besos
fiera	costado			
ojeras	maniatado			

Fuente: elaboración propia.

Existe un acercamiento fonético entre las palabras anteriores que, tal como se explicó, impacta directamente en otras esferas del texto; por ejemplo, en el primer grupo, la similitud se da entre tres sustantivos y un adjetivo. El adjetivo “entera”, referido a la noche, hace énfasis en el aspecto temporal que enmarca la memoria o evocación de las acciones. Entretanto, el sustantivo “estera”, tejido grueso de palma o juncos que sirve para cubrir el suelo, agrega el elemento espacial, el lugar en el que el tú y el yo anudan su desnudez cuando el calor, encendido por el deseo, contrasta con el frío y la oscuridad de la noche. Precisamente es en esa estera donde el yo lírico es doblegado por la piel de “dulce fiera” de la amada. También se rescata la sugerente coincidencia rítmica entre los vocablos “fiera” y “ojeras”, porque las últimas constituyen manchas que en este caso están mojadas de deseo y que magnifican el tinte salvaje del encuentro.

El ardor, proveniente de la presencia física de la amada, al principio se ubica al “lado” del yo enunciador lírico, pero pronto el fuego del “pecado” lo absorbe todo. De ahí que palabras como “calor”, “tizón”, “ardiendo” y “ascuas”; todas usadas en el primer cuarteto y pertenecientes a un mismo campo semántico, enfatizan la tensión e ímpetu de las imágenes. La rima se complementa entre las palabras “costado” y “maniatado” que en el primer caso se refiere a los pechos de la mujer (“eran púas en mi costado”) y en el segundo al silencio (“era un potro maniatado”). Así, la atención se concentra, en primera instancia, en el cuerpo del ser deseado

por el yo lírico; en el segundo, en la manera en que el acto sexual lo subyuga y lo mantiene dominado y tenso.

La tercera estrofa se detiene en una reflexión debido a que se vacila en cuanto al motivo que dispara las emociones hasta el momento cumbre del éxtasis. La razón, se dice, pudo ser un “placer” o un “grito”; sin embargo, el recuerdo se ve entorpecido porque el instante en el que sobreviene la elevación ha distorsionado los sentidos. La rima entre “grito” e “infinito” sugiere el peso de una exclamación emitida en el preciso minuto de la liberación absoluta. La proximidad de sentido también es notoria entre “potente”, como sinónimo de poderoso o eficaz, e “incandescente”, término de la cuarta estrofa que se refiere a un metal ya transformado por la acción del calor. De ahí se infiere la gran intensidad del anudamiento y la metamorfosis que esto genera. Igualmente se suscita una relación entre “huesos” y “besos”, palabras que plantean el viaje desde el infinito hasta la existencia fugaz de la que es imposible escapar. Indefectiblemente, en el terceto final se concreta la caída, el viaje de lo celestial a lo terreno y el retorno a la conciencia habitual.

A nivel morfosintáctico, de entrada se nota la presencia de una oración simple que se abre con el verbo que es el común denominador y el que da nombre al poema (“Recuerdo tu calor”). La oración, ubicada en el tiempo presente de modo indicativo, es seguida por dos puntos que detienen el discurso para perpetrar una regresión. A partir de ese pasaje sale a flote la activa presencia del pasado. Vale decir que para la construcción de las imágenes, en algunos tramos del texto, se prescinde de los verbos conjugados y en lo que resta de la estrofa, únicamente se presentan dos gerundios que cumplen función adjetiva.

En el segundo cuarteto persiste la remembranza y para detallarla se recurre a la conjugación de los verbos en pretérito imperfecto de indicativo. Así lo consumado, aunque forma parte del ayer, todavía mantiene cierta continuidad e injerencia en el presente. En esta estrofa también se aprecia la concatenación de cuatro oraciones simples que equivalen a cuatro recuerdos simultáneos que exacerban, hasta niveles inusitados, los sentidos del amante.

El primer terceto se abre con un adverbio de negación que antecede el reiterativo verbo recordar (“No recuerdo”); con esto, se plantea la duda acerca del motivo exacto que causa que se nublen los sentidos y se perturbe la razón. En la última estrofa se vuelve a una mayor precisión de la reminiscencia, de nuevo apoyada en el uso del verbo “recordar”, conjugado en tiempo presente. A esa misma forma verbal se adhieren, por medio de la conjunción copulativa “y” más el gerundio en función adjetiva, dos claras evocaciones en cuanto a la presencia de la mujer: su impresionante cadera (“cadera de infinito”) y su ardorosa lengua (“delfín de tu lengua incandescente”). Con lo descrito hasta ahora, se puede alegar que desde el nivel morfosintáctico se proyectan tres momentos, cada uno introducido por el *leitmotiv* del texto que en este caso es el verbo “recordar”:

Poema "Recuerdo"

Estrofa	Inicio de las estrofas	Periodos del texto
I	Recuerdo tu calor...	Introducción al recuerdo y retorno al pasado que comprende un desplazamiento temporal.
II	Tu piel era una piel...	
III	No recuerdo si fue un placer...	Catarsis y elevación espiritual.
IV	Recuerdo tu cadera de infinito...	Continuación del recuerdo, ahora con tono sereno. Se sugiere un final abierto.

Fuente: elaboración propia.

Como se señaló anteriormente, en el nivel léxico-semántico se presentan los tropos que le otorgan vida e identidad al poema. Al respecto, de nuevo se evidencia el protagonismo del encabalgamiento que aparece en todas las estrofas excepto en la segunda; con esta figura se prolongan las emociones expresadas que irán *in crescendo*. El primer cuarteto inicia tomando como eje de la añoranza el "calor" corporal de la pareja ("Recuerdo tu calor"), sensación inolvidable que habrá de manifestarse y extenderse desde el principio hasta el final. Entre el primer y segundo verso aflora un símil o comparación entre la noche y un tizón encendido. La analogía aparece tanto en el plano cromático (la oscuridad de la noche se equipara con el color de la brasa), como en el aspecto simbólico (el calor irradiado por el fuego de la pasión que se suscita entre los amantes).

En el tercer verso, se aprecia la reiteración ("y tu carne y la mía sobre la estera") que ofrece un efecto melódico a toda la estrofa y que está vinculada a un encabalgamiento que proporciona más ilación a todo lo expresado. Los versos tres y cuatro generan una alegoría porque hay un conjunto de elementos figurativos que son empleados con valor traslaticio, imágenes que guardan una estrecha relación con la realidad que se desea expresar. Así como la carne inerte y sometida por una fuerza superior ha sido lanzada al brasero o a las llamas que transforman la materia; de igual modo, la pareja se precipita hacia el infinito y se enciende en la exacerbación desatada por el placer del cuerpo a cuerpo.

El segundo cuarteto se introduce con el verso "Tu piel era una piel de dulce fiera" reiteración que, además de ponderar la condición extraordinaria de la epidermis de la amada, equipara los significantes mujer-fiera. Al describirla como una "dulce fiera" por medio de la riqueza del oxímoron, el yo enunciador lírico deja entrever el desconcierto y la admiración que le provoca el encuentro con la plenitud de la belleza natural. En seguida, viene a ser primordial la construcción de la metáfora *in praesentia* que posibilita la insólita cercanía entre dos significantes sumamente disímiles: "pechos" y "púas" ("tus pechos eran púas en mi costado"). Con esto se pone en marcha una "metáfora continuada", también *in praesentia*, que finaliza con la estrofa y que está fuertemente adherida a la fisonomía de la compañera ("y el deseo te mojaba las ojeras") y al contexto en el que se despliega el acto erótico ("y el silencio era un potro maniatado"). En cuanto a esto último, cabe agregar que la aparición de

la anáfora al cierre del cuarteto, lo dota del ritmo épico y galopante que comprime el sonido generado durante la cópula.

El tono más alto del soneto se gesta en la tercera estrofa cuando, pletórico y extasiado, el yo lírico hace un recuento de su experiencia. Nuevamente la reiteración y el encabalgamiento (este tipo de construcción se repetirá en el último terceto), dan un efecto de rapidez al lenguaje y a las acciones que se intentan describir. Hay una evolución, un salto de lo humano a lo inmortal que está cerca de concretarse gracias a una hipérbole en la que la aprehensión de la mujer, así como de la expresión poética, estaría a punto de consumir la quimera (“y hacerme casi dios sobre tus huesos”).

Para el cierre del poema, se echa mano de otra alegoría, el simbolismo se hace evidente y la metáfora *in praesentia* asume un valor inigualable cuando se establece una semejanza de imágenes que ya se había sugerido desde la segunda estrofa. La dualidad desaparece y el deseo que mojaba los párpados inunda toda la atmósfera. La expresión “delfín incandescente” que se refiere a la lengua, derriba la frontera de lo inefable y el conjunto de sensaciones que se experimentan solo alcanzan a ser traducidas por medio de la palabra poética. El delfín, animal relacionado con la transfiguración o la regeneración (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 405), y que en este caso “coletea en las olas de los besos”, recibe el calificativo “incandescente” y con esto se abre la percepción hacia una nueva realidad que transgrede el mundo conocido. De esta manera, la creación de imágenes hace que el fuego y el agua no se opongan y que, antes bien, conformen un universo posible e inexplorado. Así como en la cultura cretense el delfín trasladaba a los muertos hasta el fin del mundo y con su velocidad y aire benévolo los hacía querer salvarse por encima de desear vivir o morir (*Cfr.* Chevalier y Gheerbrant, 1999: 405), del mismo modo la mujer, cuerpo tridimensional de la poesía, lleva al yo lírico por la ruta del conocimiento de sí mismo y de sus verdaderas emociones. El furor, las chispas y el crepitar del fuego se integran con la serenidad del mar en el que, por fin, el amante es purificado para renacer desde la matriz del mundo, igual que lo ha hecho desde el vientre materno. En síntesis, retóricamente el poema traza una ruta que va desde un inicio en el que todo es irrumpido por el crujir de las llamas, hasta un final en el que todo queda inundado por el oleaje de la pasión.

Hacia una interpretación del texto “Recuerdo”

La experiencia mística hace que la mente rebase su estado habitual y supere la dualidad entre el sujeto y el objeto. Hay una dimensión profunda de la realidad en la que el místico tiene un contacto directo con lo celestial. Entrar en esa dimensión permite un nivel de comunicabilidad sin intermediarios, en el que no caben ni las ideas ni los razonamientos. El individuo se adentra en un espacio nuevo que le dialoga sin palabras y que lo lleva a tocar su más íntima esencia. El ser humano experimenta una transformación, ya que se rinde al olvido total de sí mismo y se une al absoluto con un gozo o alegría indescriptibles. Para él, el tiempo deja de ser

el que regula la naturaleza o el que es medido por el reloj; ahora se está ante un eterno presente que, por lo tanto, es infinito.

Entre la experiencia numinosa descrita anteriormente y la experiencia poética existe un grado de asociación que se hace patente en la poética *debraviana*. De la misma manera en la que en el estado místico se llega a una sólida unión con el principio integrador del universo, así en esta experiencia poética lo opuesto se refunde y crea nuevas formas de expresión. En los versos de “Recuerdo”, la conjunción es perpetrada y el uso de los sentidos se pierde para dar cabida a un acercamiento con lo divino:

No recuerdo si fue un placer o un grito
lo que me hizo sentirme más potente
y hacerme casi dios sobre tus huesos.

(*Ibid.*, 2012: 124).

Un ejemplo de lo dicho se da en “Canto de amor a las cosas”, donde se muestra la forma en que el yo enunciador lírico celebra la integración de un universo ilimitado en el que las cosas, según los preceptos bíblicos creadas por un Máximo Hacedor, están ungidas de santidad. Siguiendo esta línea enfatizada por el franciscanismo, el ser humano sería una criatura más, hermanada con todo lo que la circunda y con lo que él mismo ha creado, incluso con la muerte:

Amada tú, osamenta, bastón de toda dicha
y de toda desgracia.

[...]

Amada seas muerte, contrapunto
de las cosas amadas.

[...]

Por lo que me habéis dado de dulce y armonioso,
por lo que me habéis dado de doliente, amadas
seáis, hermanas cosas, amadas.

Preso me disfrutáis, preso me mantenéis,
prisioneras os tengo y os tendrán mañana
los nietos presentidos,
con el amor de todos nuestros abuelos muertos
y el amor de los hijos que nacerán mañana.

(*Ibid.*, 2012: 295).

Como se ha visto, el acto erótico se acerca a la iluminación y a la renovación espiritual que se logra con la experiencia mística. El estado de saneamiento del alma, arrastra a los amantes hacia una transformación, un cambio que ocurre una vez que se ha alcanzado el éxtasis. Por eso, así como en el poema “Recuerdo” se observó la disolución de la dualidad durante el proceso de seducción y acoplamiento, así en otros de los poemas de Debravo como en “Historia de los panes”, se evidencia el

abandono total en el que se corta la comunicación con lo circundante y se abre una puerta para dejarse transportar, sin más, hacia la realización de un nuevo estado:

No recordaba entonces el color de mis ojos
ni sabía que en mi lecho dormía una mujer.
Todo me lo apagaban aquellos panes anchos
que eran como dos aguas resbalando en mi piel.

(*Ibid.*, 2012: 110).

La contemplación del cuerpo de la mujer en “Historia de los panes” pone el acento en los pechos-panes, síntesis de la naturaleza y detonante de una intensa felicidad. Del mismo modo en “Recuerdo”, el contacto posterior empuja al amante a vivir una entrega total que lo hace abstraerse de los lindes del dolor y del olvido (“Recuerdo tu cadera de infinito/y el delfín de tu lengua incandescente”). Gracias al amor se abre una nueva oportunidad de situarse por encima de cualquier otro deseo. En “Tendidos bajo el sueño”, el yo lírico puede encontrarse ante lo extraordinario una vez que se despeña ante la experiencia erótico-mística:

Nos hallamos, de pronto, con la alegría despierta.

Dios se encogió de un golpe y se escondió en tu traje.
El pájaro del miedo se nos fue del paisaje.
Olvidamos el alma y el pecado.

(*Ibid.*, 2012: 133).

Ajeno a todo lo demás y debido a la cercanía erótica, el ser humano puede aspirar a una vivencia trascendente y atemporal. Se está ante un momento que solo es posible traducir por medio del perpetuo resurgimiento del universo poético. El lenguaje simbólico y alegórico arrastra al amante hacia un sentido primigenio del ser, un viaje rumbo a la armonía total que le posibilita compactarse con el resto del universo. Para que lo anterior sea asequible, metáfora por excelencia y pozo infinito de significados, se despoja del uso frecuente que le fue atribuido por un orden social. Seguidamente y parafraseando a Carl Sagan (1980: 233), como “polvo de estrella” lanzado al vacío, el lenguaje, sinécdoque de lo humano, gravita y recobra su sentido original: la metáfora es liberada y obtiene su plenitud. Es así como el yo lírico intenta redescubrirse y nacer a cada momento con el fin de acercarse al misterio de la existencia. En el texto “Nacimiento”, Debravo expresa:

A cada instante me sumerjo en mí,
me palpo por adentro,
me escruto los profundos
tejidos palpitantes,
contemplo el gran abismo que no he llenado nunca

(*Ibid.*, 2012: 265).

Y ese resurgir constante del proceso de creación poética encuentra su contraparte en la lectura porque como se ha dicho, es debido a este proceso que el poema continuará emergiendo una y otra vez. Otro aspecto trascendental esgrimido por Paz es que la revolución amorosa y social debe encontrar un punto de confluencia y ciertamente, esto ocurre en la poesía de Debravo donde para que se dé una modificación de lo público (lo político), necesariamente debe existir una revolución de lo íntimo (lo amoroso). El yo enunciator lírico es esa columna que sostiene el vínculo que cruza toda la poética y que se puede ejemplificar con el siguiente fragmento de “Hora de guerra”:

Agónicas gargantas mojan la noche. Alguien
riega sobre los techos goterones de odio.
[...]
Todos los seres mueren en esta hora
y los que están unidos y engendrando,
quedan paralizados a mitad de su gozo...

(*Ibid.*, 2012: 268).

La persona halla felicidad cuando se une al ser amado, pero su vocación de entrega se expande hasta solidarizarse con las causas sociales y el bienestar de los más desafortunados. En “Amantes”, ese es el llamado que se concreta:

¡Aspirad el amor a todo fuego, amantes!
En las carnes desnudas gozan dioses
y se engendran paisajes.
[...]
Pero no derrochéis todo el amor.
[...]
Guardad para la hora de la tumba,
[...]
para las madres que no tiene hijo,
para los guerrilleros que se vuelven zanjo,

(*Ibid.*, 2012: 267).

Como se ha observado, el enlace entre el oficio de la escritura y el erotismo invita al reconocimiento del ser querido como un texto susceptible de ser poetizado. Así como la poesía abre el espacio propicio para concretar el encuentro erótico, así el llamado a la consumación del acto permite la inscripción de nuevas y renovadas formas de poetizar. Tanto “Cántico” como “Recuerdo” testifican el alto grado de relación entre la erótica poética y la poética corporal; todo ello, dentro del contexto de lo religioso y su consecuente influencia en el ámbito social. De hecho, es propicio hacer notar que los dos poemas comparten la presencia de un fuerte simbolismo religioso como la herida en el costado: “ese clavo clavado en el costado” (“Cántico”) y “tus pechos eran púas en mi costado” (“Recuerdo”) y ambos, ineludiblemente, traen

a la memoria el pasaje de la crucifixión. La relación con la entrega y sufrimiento de Jesús involucra un intertexto relevante para la lectura; de esta manera, en Juan capítulo 19, versículos 32 al 37, se explica el modo en que los soldados romanos quebraron con su lanza los huesos (específicamente las piernas) de los dos crucificados que acompañaban al Mesías para acelerar su muerte. No obstante, en el caso de Jesús no se hizo porque comprobaron que ya había muerto y es debido a ello que se cumple una de las profecías:

Mas cuando llegaron a Jesús, como le vieron ya muerto, no le quebraron las piernas. Pero uno de los soldados le abrió un costado con una lanza, y al instante salió sangre y agua. Y el que lo vio da testimonio, y su testimonio es verdadero; y él sabe que dice verdad, para que vosotros también creáis. Porque estas cosas sucedieron para que se cumpliese la escritura: No será quebrado hueso suyo. Y también otra escritura dice: Mirarán al que traspasaron (1964: 999).

Para finalizar, otro punto en común entre los dos poemas seleccionados radica en introducir el recurso de las olas, siempre engarzado con la manifestación del beso (“oleadas de besos y resinas”/“coleteando en las olas de los besos”). El beso, símbolo de adhesión, conlleva un enlace que trasciende el acto físico, pues la boca es el órgano corporal que funciona como punto de salida y fuente del soplo vital (Chevalier y Gheerbrant, 1999). En el caso de los textos en cuestión, al no tratarse de un beso aislado sino de una oleada de ellos, se abre la posibilidad de que ya sea el fluir sereno o el violento golpe del agua, constituyan el símbolo de la entrega de cada uno de esos ósculos con los que se lava y purifica el alma.

Lo erótico: una mirada al contexto

Una vez que se ha llevado a cabo un proceso de análisis de ambos textos literarios, se emprenderá una posible interpretación en la que se vincule lo descrito hasta ahora con algunos aspectos propios del contexto histórico-cultural y con la poética de Paz, sustento teórico clave en esta pesquisa. En el caso de Jorge Debravo, su infancia se desarrolla en las montañas de Guayabo de San Antonio de Santa Cruz, concretamente en las cercanías del volcán Turrialba, en la zona rural de una Costa Rica revolucionaria y posrevolucionaria, surgida del choque entre los seguidores del Partido Republicano Nacional (aliado con el Partido Vanguardia Popular) y el Partido Social Demócrata. Se trata de una nación cercada por las divisiones, las heridas y los resentimientos que dejó la Guerra Civil de 1948 y en la que además se vive la tensión de las devastaciones de la Segunda Guerra Mundial. Es un periodo histórico en el que la división de clases es notoria y en la que todavía se lucha por abrir caminos hasta las zonas más aisladas del país.

Hijo mayor de una familia campesina, a pesar de su brillantez, el niño se ve imposibilitado de recibir una enseñanza formal debido al lejano trayecto entre su casa y la escuela más cercana, que en ese entonces es la de Santa Cruz. Por ello y con la guía de su madre, aprende a leer y a escribir y gracias a su incontenible afán de conocimiento y curiosidad autodidacta, no le resulta difícil, ya en su pubertad, incorporarse a la escuela y poco tiempo después al colegio. Su traslado al centro de Turrialba, le abre la opción de continuar con los estudios e incorporarse a un ambiente cultural agitado que recibe el impulso de un grupo de ciudadanos que se caracterizan por la preparación académica y un pensamiento visionario. Valga decir que, para esta época, el quinto cantón de la provincia de Cartago es visto como un sitio que reúne las condiciones para continuar desarrollándose: potencial agrario, comunicación con el resto del país a través del ferrocarril, crecimiento demográfico, construcción de infraestructura y apertura de servicios son algunos de los indicadores.

Por otro lado, durante su adolescencia y primera juventud, el poeta lee ávidamente a diversos autores y recoge la influencia de un modernismo tardío que aún marcaba la escritura nacional. Asimismo, recibe información del ultraísmo y de otras corrientes de vanguardia a las cuales posteriormente rechazaría y criticaría. De hecho, sus primeros escritos,⁸ revelan su tendencia hacia la estética modernista y su marcada oposición hacia los *ismos* imperantes.

Poco tiempo después, conoce personas vinculadas al periódico *El Turrialbeño*, algunos de ellos se desempeñan en puestos públicos y compartirán su afición por la poesía. Con su posterior entrada como inspector de la Caja Costarricense de Seguro Social, se le abre una panorámica más amplia de la realidad que sufren las clases desposeídas. En este contexto, la poesía era un arte impopular pues para el común de la gente resultaba un género extraño, ininteligible y abstracto. De ahí que, con el tiempo, el Círculo de poetas turrialbeños (conformado en sus inicios por los jóvenes Jorge Debravo, Marco Aguilar y Laureano Albán) no solo recibió el patrocinio del ayuntamiento y el beneplácito de un buen grupo de seguidores, sino que también se convertiría en un hecho histórico importante para el desarrollo de la cultura nacional. En síntesis, el poeta vive un ambiente de contrastes, en el que se aspira al desarrollo, pero se evidencian las fuertes necesidades de la clase pobre, las cicatrices de la guerra y las consecuencias de la tensión política. Con el tiempo, lo anterior lo lleva a externar su angustia existencial y en el texto “Esta canción amarga”, inserto en *Nosotros los hombres* diría:

Sufro tanto que a veces ni siquiera
sé si sufro por mí o por el obrero.
[...]
No lo busco, lo llamo ni lo aguardo.
Nace cuando lo quiere.

8 El tercer capítulo de este libro desarrolla el tema de manera más amplia.

Es como un chorro de alcohol, como una
almohada de alfileres.

(*Ibid.*, 2012: 198).

Como se ha explicado, muchos de los sentimientos e ideas que se presentan en la poética *debraviana* obedecen a su constante pensamiento en torno a variadas vivencias y emociones. Encadenados a lo erótico, advierte otros temas universales como el de la muerte, ya sea que la perciba como una amenaza próxima, según lo expresa en el texto “Los huesos tristes”, del libro *Poemas terrenales*:

Tengo los huesos rudamente tristes.
Ellos presienten que la muerte mía
será una muerte pobre, sin camisa,
muerte de hambre o de cántara vacía.

(*Ibid.*, 2012: 105).

O bien como una reflexión metafísica sobre el inevitable final del ser y por lo tanto del limitado tiempo del que dispone la pareja para seguir amándose. Se trata de un riesgo latente, que podría terminar con la plenitud que provee la compañía de la mujer amada. En “Elegía futura”, de *Poemas terrenales*, se ofrece un ejemplo contundente:

[...]
te miraré estrujada en medio féretro,
inútilmente hermosa por vez última
para irte a podrir al cementerio.
Entonces dejaré la casa absurda,
[...]
y sobre el tronco más podrido y triste
me sentaré a mirar pájaros negros.

(*Ibid.*, 2012: 107).

Cuando hace alusión al fallecimiento, también habla de su antesala: el dolor. Visto desde diferentes ángulos, el rechazo y abuso sobre la clase pobre son denunciados por el poeta, quien está consternado a causa de la desdicha que se manifiesta a su alrededor. Su identificación plena con el pueblo lo conduce a ir utilizando un lenguaje más sencillo⁹ sin perder la belleza que atrae el asombro de los lectores. En el poema “Muriente”, extraído de *Canciones cotidianas*, dice:

9 Sus primeros textos, publicados en *El Turrialbeño*, muestran un lenguaje preciosista por influencia del romanticismo y el modernismo, pero en ese mismo medio de comunicación su escritura va modificándose hasta alcanzar la forma de expresión que consolidaría su poética. Incluso, se destaca que entre las cartas enviadas por los lectores, unos cuantos campesinos como el señor Roberto Vargas, felicitaban el talento de los jóvenes escritores, no obstante, solicitaban el uso de un lenguaje más comprensible para la clase trabajadora.

Algo que no es la lluvia chasquea a cada gota
en el profundo hueso de mi alma.
Es como la presencia de los que están muriendo
[...]
Alguno sufre en quién sabe qué tierra,
en quién sabe qué surco de batalla,
y su agonía me sube como un vino
áspero a la garganta,
resuena en los chasquidos infinitos de la lluvia
y en las raíces vivas de todas las montañas.

(*Ibid.*, 2012: 264).

Como se hace notar, se trata entonces de una poética teñida de sufrimiento y en especial de una poesía erótica que está ligada a esto y a otras grandes motivaciones como el afán de una justicia universal. Conforman entonces una red de relaciones debido a las cuales el lector, sin importar su estrato social, se siente partícipe y protagonista de la historia. Por consiguiente, Debravo logra que su mensaje sea decisivamente transparente, un discurso de ruptura en un periodo de nebulosas en el que aún persisten las secuelas de la Guerra Civil.

Por otra parte se debe agregar que su poética, invadida por múltiples pasiones, oscila entre el entusiasmo y una tónica oscura y amargamente desolada como la que deja ver en “Óleo negro”, texto lírico inserto en *Nosotros los hombres*:

Y es que mi corazón todas las noches
bebe leche de muerte, oye quejidos
de soledad como si aullaran todos
los lobos de la tierra, come trozos
de miseria y sus ojos están llenos
de fotos desoladas de mujeres con hambre,
de ancianos encorvados como troncos,
de niños arrastrados como palos.

(*Ibid.*, 2012: 201).

Aunado a la sensación de aislamiento y dolencia, se encuentra el canto a la vida, la belleza, la esperanza y la compañía. Ello también se observa en *Nosotros los hombres*, de donde se extrae un fragmento representativo de “El vaso de esperanza”:

Solo falta romper los tajamares,
romper con la piqueta las montañas,
llamar a los ancianos, los muchachos,
los niños, las mujeres, las muchachas,
y decirles que no obstante la muerte,
a pesar del rencor y la desgracia,

todavía queda algo, un sarro bueno
en el vaso frutal de la esperanza.

(*Ibid.*, 2012: 204).

De esta manera, se hace palpable la lucha interior de un artista que lleva a que su poética se engendre y oscile entre la amargura y euforia de la vida. Comprende el poeta que debe darse la conjunción por encima de lo adverso y que las motivaciones eróticas podrían constituir un punto de partida relevante para manifestarlo. Es entonces cuando el encuentro amoroso se convierte en un refugio y en una manera de contrarrestar la muerte. El poeta acude en la búsqueda de la mujer, criatura luminosa y fascinante que lo atrae del mismo modo que lo captura el misterio de la poesía. Otro ejemplo lo encontramos en “Plegaria”, uno de los poemas que por su estructura y contenido, destaca la intertextualidad bíblica muy frecuente en la escritura *debraviana*. El texto forma parte del *Devocionario del amor sexual*:

sobre los mismos muertos
que no gimen ni rezan,
te busco a medianoche
y te digo que vengas,
que no me sigas lejos,
que no pierdas los labios,
que los traigas contigo
[...]
¡que hace mucho te esperan
—hechos nidos— mis huesos!

(*Ibid.*, 2012: 90).

En conclusión, en este recorrido se ha podido observar cómo en la Costa Rica de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, florece un artista para el cual la creación poética y el arrobamiento erótico son dos caminos que llevan hacia un mismo destino: la defensa de la vida. Así las cosas, Debravo no rehúye a la realidad de la muerte, por el contrario, en muchas ocasiones su discurso se teje con un dolor lastimero que, sin embargo, es necesario para la purificación del ser. Fue así como la poesía costarricense se vio engrandecida con una propuesta innovadora, que desafió esquemas y que, sin ambages, exhibió los destellos de la divinidad que se acuna en la experiencia del eros.

Acerca de la autora



Evelyn Araya Fonseca. Nació en la ciudad de Turrialba. Obtuvo el bachillerato en la enseñanza del Castellano y Literatura en la Universidad de Costa Rica, la licenciatura en Ciencias de la Educación con énfasis en Docencia en la Universidad Estatal a Distancia y la maestría académica en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Costa Rica. Su trayectoria profesional se ha visto enriquecida no solo por las experiencias vividas en el campo de la enseñanza media, sino también por el acercamiento a la educación primaria y a la superior. Asimismo, ha laborado como asesora de Español en la Dirección Regional de Educación de Turrialba y actualmente se desempeña como asesora nacional en la Dirección de Desarrollo Curricular del Ministerio de Educación Pública.

Sus producciones investigativas tienen como principal objetivo ofrecer un aporte cultural desde dos áreas que considera apasionantes: la literatura y la educación.

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
Librería UCR Virtual.

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

El discurso poético del turrialbeño Jorge Debravo logró enraizarse vigorosamente dentro de la historia de la literatura y de la identidad costarricenses. Su brillante legado no solo forma parte del patrimonio cultural del país, sino que también lo ha dotado de recursos para su construcción.

El presente texto constituye una invitación a hurgar en las raíces del árbol portentoso de la escritura debraviana. En el primer apartado se revisa el aporte que la noción de los contrarios y la consagración del instante (conceptos formulados por el mexicano Octavio Paz) han tenido en la construcción de las imágenes eróticas presentes en los versos del poeta costarricense. En el segundo capítulo se presenta una lectura dialógica entre el concepto de “creación poética” y la inscripción de la metáfora de la fertilidad en las esferas de lo materno, lo terrestre y lo cósmico. Finalmente, y en aras de una lectura intertextual, el tercer apartado se enfoca en observar la evolución que tuvo la escritura del joven Jorge Delio Bravo Brenes entre 1955 y 1959, período en el cual publicó y se dio a conocer en *El Turrialbeño*, importante periódico local.