

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Doctorado en Literatura Latinoamericana

Santo suplicio

Formas de ser joven en la modernidad latinoamericana vistas a través de la poesía del siglo XX de Colombia, Ecuador y Perú

Edison Fernando Lasso Rocha

Tutor: Marcos Fernando Balseca Franco

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
---	---	---

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Edison Fernando Lasso Rocha, autor de la tesis intitulada “Santo suplicio. Formas de ser joven en la modernidad latinoamericana vistas a través de la poesía del siglo XX de Colombia, Ecuador y Perú”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Doctor en Literatura Latinoamericana en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

junio de 2025



Firma: _____

Resumen

En el siglo XX, la modernidad latinoamericana, estudiada a través de las formas de sentir la juventud en la poesía de autores de Colombia, Ecuador y Perú, revela la presencia de varios *sensoriums* que configuran no solo una forma de sentir la juventud sino una forma de estar en la modernidad. Todos estos *sensoriums* apuntan a adquirir algo que se traduzca en la experiencia que necesitan los sujetos jóvenes para insertarse socialmente. Los *sensorium* que podemos reconocer en el proceso son: la percepción de que el mundo es un espacio oscuro y dañino que provoca que los sujetos jóvenes anden como perdidos por la vida, buscando un espacio en dónde realizarse. Esta búsqueda devela otra línea de fuerza o *sensorium* que es la impronta civilizatoria que sienten los sujetos jóvenes para asumir el arquetipo del pastor que devendrá en el viaje del héroe estudiando por Joseph Campbell, que busca en el proceso la experiencia necesaria para insertarse socialmente. Otro *sensorium* reconocible dentro del trayecto es la forma cómo se concibe el cuerpo femenino joven, un territorio a ser explorado y conquistado, y cuya primera fase es reconocerlo como un cuerpo infantil.

La presencia del primer *sensorium* abre además un trayecto de viaje distinto para quienes reconocen que el mundo es un espacio oscuro y perverso, se trata de quienes viajan para recomponerlo todo y eliminar los rasgos que hacen del mundo un espacio sucio y perverso, inequitativo, estos son los héroes cuyo viaje es más que físico, ideológico, pues se alinean al modelo del *puer senex*, en otras palabras, la del joven viejo o prudente, que encuentra en la figura de Cristo su ejemplo a seguir.

Finalmente, están aquellos que rechazan la idea del viaje, y han desmitificado la figura del adulto y las instituciones, estos jóvenes en lugar de viajar deambulan siguiendo la línea del *carpe diem*, como la única manera de otorgarle experiencia al cuerpo.

Palabras clave: juventud, modernidad, *sensorium*, viaje del héroe, interpelación, *puer senex*, *carpe diem*, anomia

A Margarita y la sororidad con la que vivo.

Agradecimientos

De manera especial a Fernando Balseca, quien siempre me acompañó en este viaje más allá de lo que le correspondía. A Edinun, en la persona de Vicente Velásquez, por darme las facilidades para acabar este proyecto y, finalmente, a Margarita, mi compañera de vida... por todo.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero <i>Furia de provenir: Ser joven en la ciudad moderna</i>	23
1. Primera maleta de viaje	24
2. Entradas y salidas de la ciudad laberinto.....	25
3. De aldeas y ciudades	38
4. El cuerpo moderno: el cuerpo joven.....	47
5. Primera carta desde la ciudad laberinto (A manera de resumen)	56
Capítulo segundo <i>Mañana con el alba, yo me iré, madre mía:</i>	
El viaje a <i>Cualquierparte</i>	59
1. Segunda maleta de viaje	61
2. La necesidad del viaje.....	62
3. Última llamada con destino a <i>Cualquierparte</i>	71
4. El viaje de retorno a la ciudad laberinto	84
5. Un mundo oscuro.....	96
6. El viaje se hace en pantalones	102
7. El viaje visto por una voz femenina	108
8. Segunda carta desde la ciudad laberinto (A manera de resumen)	120
Capítulo tercero <i>Enfermedad de primavera: Ser joven en la ciudad moderna</i>	123
1. Tercera maleta de viaje.....	124
2. El retraso por enfermedad.....	124
3. Los malestares de la juventud azul.....	143
4. Formas de sentir la juventud.....	151
5. Tercera carta desde la ciudad laberinto (A manera de resumen).....	165
Capítulo cuarto <i>Ruta en llamas: El viaje para cambiar el mundo</i>	168
1. Cuarta maleta de viaje	169
2. El viaje de los heroicos y la ruta del <i>puer senex</i>	171
3. Demasiado rebeldes para cambiar el mundo, la ruta del <i>carpe diem</i>	203
4. Cuarta carta desde la ciudad laberinto (A manera de resumen)	241
Capítulo quinto <i>Juventud de fruta: La juventud como objeto de deseo</i>	243
1. Quinta maleta de viaje	244
2. El deseo del cuerpo femenino joven.....	245
2. El deseo hacia el cuerpo joven masculino	279

3. Noticia de última hora (A manera de resumen).....	287
Instantáneas del viaje.....	289
Obras citadas	295

Introducción

Decir que la lectura de un libro puede ser entendida como un viaje es, de lejos, un lugar común; no obstante, si ese viaje se plantea sobre otro viaje estamos entonces ante un ejercicio un poco más extraño, motivo por el cual vale la pena pensar en algunos aspectos del desplazamiento en cuestión, y concretamente pensar en lo que necesitamos para reducir la incertidumbre que nos provoca conocer a personas nuevas, ver lugares poco o nada conocidos o interactuar con ciertas costumbres, procesos o estructuras sociales distintos a los que nos produjeron.

Eso que necesitamos es, en primera instancia, el equipaje, una extensión del cuerpo que puede llegar a ser enorme, pero también pequeño, lo suficiente como para guardar aquello que es imprescindible... hoy, un teléfono celular; pero hace cincuenta años habría sido el mapa del lugar visitado con la información esencial que necesitamos para no perdernos, pero si el viaje es mental, el mapa que nos ayuda a ubicarnos adquiere el nombre de metodología y es lo que en esta introducción quiero exponer, pero para entenderla mejor es necesario conocer de entrada cuál es la pregunta de investigación que guiará estas páginas, propuestas a la manera de un viaje: ¿De qué forma podemos entender la relación que existe entre la representación de la juventud en la poesía de Colombia, Ecuador y Perú del siglo XX y las estructuras que sostienen la modernidad latinoamericana?

Sabemos que son amplios y abundantes los estudios sobre juventud, y por ello es importante situarla o entenderla dentro de un contexto, de manera que no se vuelva, como menciona José Manuel Valenzuela, algo que, si no se lo relaciona con un espacio y un tiempo determinados, terminará por convertirse en un “concepto vacío” (Valenzuela 2002, 38).

Si este fuera otro tipo de trabajo recordaría que el espacio y el tiempo no son independientes, sino que son planos, dimensiones que se cruzan para posicionar algo, pero este no es un análisis físico, por lo tanto, diré que el espacio y el tiempo son hilos cuyo cruce produce un tejido sobre el cual pueden existir un algo llamado ciudad y dentro de ella un alguien llamado sujeto.

Para nuestro caso, la ciudad imaginada serán las ciudades modernas latinoamericanas del siglo XX, sobre las que haré un sobrevuelo hasta encontrar a los sujetos que la habitan, para luego hacer un zoom e identificar de manera particular a los jóvenes que caminan por sus calles, los jóvenes que protestan en las plazas, los jóvenes

que no quieren salir de sus cuartos, los jóvenes que prefieren situarse en los bordes, es decir toda una juventud diversa que, como puede advertirse, no es una masa homogénea como históricamente se la muestra, una estadística para medir el progreso, entiéndase modernidad, en la cantidad de instituciones educativas inauguradas, en las nuevas carreras abiertas, en cuántos empleos fueron creados, sino individualidades a las que podemos acercarnos en el entendimiento del tiempo y el espacio que les tocó vivir, y por este motivo es importante hablar brevemente de la ciudad pero, ¿cómo hacerlo?

Lo mismo que la juventud, son amplios los estudios sobre la ciudad que dan cuenta de cómo era la vida en las capitales latinoamericanas hace trescientos, doscientos o cien años atrás. Las aproximaciones históricas que podemos leer de diferentes épocas revelan el nivel de organización, que siempre es una entrada interesante para entender aspectos culturales como las tradiciones y costumbres de una localidad y un tiempo; datos como la densidad poblacional, o los archivos legales, por mencionar unos cuantos, nos pueden ayudar a comprender los tipos de problemas sociales y administrativos que pueden enfrentar las personas, mientras que los registros documentales, como los periódicos y las revistas, que también son una ventana para ver para lo señalado antes, aspiran a entender a ese otro que permite la existencia de una sociedad... Pero, como se advirtió en la pregunta de investigación, ninguno de estos representa el lente que voy a utilizar, pues la ciudad, siendo importante, es apenas un pretexto, un plano, un esquema en donde podemos encontrar los elementos de referencia que necesitamos para hablar de los sujetos, de la juventud de Colombia, Ecuador y Perú en el siglo XX.

Si la ciudad es, entonces, el espacio más adecuado para contextualizar la forma en que convergen una serie de fuerzas, objetos y sujetos que configuran la manera de entender el mundo en un momento determinado, cuál es la mejor manera de acercarnos a los sujetos jóvenes, cuyas emociones, afectos y deseos, son siempre difíciles de rastrear en las tipologías textuales mencionadas antes, pues todas ellas trascienden como registros importantes, pero revestidas de una objetividad sospechosa, por lo precisos que son; por este motivo, es necesario recurrir a otro tipo de textos, bastante diferentes a los anteriores, se trata de textos poéticos, pues se comportan de una manera bastante diferente a los anteriores, pues:

Frente a la cohesión asociativa que es exigencia de los discursos transparentes, la poesía quiebra y yuxtapone, deja hablar al espacio en blanco. Frente al horror vacui de la explicación y la justificación, la poesía utiliza la elisión, deja que los sentidos se armen con el gesto silencioso de las palabras obviadas. El poema no se preocupa por explicar lo percibido, lo tensa. (Genovesse 2011, 19)

Esto quiere decir pensar en el texto poético más allá de una tipología menor, ingenua, evasiva, críptica y subjetiva (como si el resto de tipologías no lo fueran), y verla en cambio como un espacio de exposición, quizá el más abierto que existe, en donde los sujetos dan cuenta no solo de su yo más íntimo, sino también de su yo social. Los textos poéticos en este viaje representan el telescopio con el que podremos hacer ese zoom dentro de la ciudad para identificar no solo a los sujetos jóvenes, sino también a sus afectos y con ello sus intereses, su lugar en el entorno social.

Entonces, cuando Genovesse habla de que el texto poético tensa lo percibido, debemos entender que esa tensión atrapa esas emociones, afectos y deseos que tenemos las personas, hay que añadir que lo más convencional es orientarlas hacia un sujeto, pero ¿qué ocurre si esa tensión que ofrece el texto poético atrapa algo distinto, algo que puede ser entendido como un objeto, como una etapa, como una fuerza, como un estado y por qué no, como una energía particular?

Homero nos cuenta en la *Odisea* cómo el joven Telémaco, tras el rastro de su padre, llega primero hasta una ciudad, Esparta, en donde el rey Menelao le cuenta cómo logró atrapar al dios marino Proteo que, antes de ser vencido por el átrida, se transformó en león, dragón, leopardo, jabalí, agua y finalmente árbol.

Entonces, cuando decimos que algo puede ser entendido como objeto, etapa, fuerza, estado o energía, hablamos de una categoría particular, muy lejana a ese “concepto vacío” mencionado en páginas atrás, una categoría con la capacidad de escurrirse, de metamorfosearse lo mismo que Proteo a través del tiempo y dentro de los diferentes brazos que han querido atraparla, hablo de campos como la filosofía, la biología, la psicología, la sociología, la literatura, por nombrar unos cuantos.

Esta categoría es la juventud y, hoy por hoy, se trata de un objeto de estudio, como puede verse, por ejemplo, en el análisis que en 1984 hace el sociólogo francés Pierre Bourdieu en un pequeño capítulo en su libro *Questions de sociologie*, en el que señala que la juventud no es más que una palabra¹, cuando la verdad es que la juventud es mucho más que una palabra, tal como lo podemos intuir en los siguientes fragmentos que propongo, que proceden de poemas cuyo eje temático gira alrededor de lo que es la

¹ Es preciso mencionar que en este trabajo no busco definir lo que es la juventud, pero al presentar la juventud como una categoría proteica, capaz de ofrecer un rostro, una forma, al tiempo y el espacio en el que se la está estudiando, entiendo que no es más que un ejercicio de lealtad a los estudios de juventud, en donde lo primero que se aprende es que “no existe una única juventud: en la ciudad moderna las juventudes son múltiples” (Margulis y Urresti 2002, 3).

juventud, dentro del contexto que ofrece la ausencia o presencia de una ciudad, tal como se aprecia en estos versos del poeta peruano Manuel González Prada, escritos en 1901:

¡Cómo fatiga y cansa, cómo abrume,
el suspirar mirando eternamente
los mismos campos y la misma gente,
los mismos cielos y la misma bruma!

(De *Minúsculas*, 1901)

¿Quién es el sujeto que está detrás de estos versos? ¿Cuál es el sentir que motiva su anhelo? ¿Qué lo diferencia de este otro que podemos leer en este fragmento tomado del poema “El precepto” del ecuatoriano Medardo Ángel Silva, escrito en 1917?

Deja la plaza pública al fariseo, deja
la calle al necio y tú enciértrate, alma mía,
y que sólo la lira interprete tu queja
y conozca el secreto de tu melancolía.

(De *El árbol del Bien y del Mal*, 1917)

Ambos poemas comparten un mismo sentir alrededor de la ciudad. ¿Qué es lo que los motiva o autoriza para rechazar ese contacto con el entorno social inmediato? ¿Por qué son tan distintos ambos textos en relación con lo que podemos apreciar en estos pocos versos del colombiano Luis Tejada, escrito también en 1917?

Yo no quiero la paz

¡Yo no quiero la paz! maldita sea
la tranquilidad sugestiva de la aldea.
¿Una casita blanca metida en los rosales,
mujercita, un chiquitín huerto con flores?
¿Vivir entre el olor de los maizales,
sin penas, sin trabajos, sin dolores?
Eso no es vida ni nada, eso es la muerte

(Tomado de la revista *Glóbulo Rojo*, 5 de mayo de 1917)

¿La forma de sentir y percibir la juventud en estos versos es algo propio de su tiempo? ¿Cómo cambia el sentir hacia la juventud cuando el lugar de enunciación de una voz poética no se encuentra en el centro de la edad juvenil, es decir viviéndola, sino fuera de ella?, como en este fragmento del poema escrito por el peruano Nicomedes Santacruz, escrito cuarenta y un años más tarde, en 1958:

Esos niños con “blue jean”

Esos niños con “blue jean”
que se vienen desmandando
en el plan que están llevando
van a tener muy mal fin.

La nueva generación,
la esperanza del mañana
sufre psicosis freudiana
en su más alta expresión.
Ajustarse el pantalón
cual ridículo arlequín
es tentar un figurín
de afeminado preludio.
Son casos dignos de estudio
esos niños con “blue jean”.

Acorde la indumentaria
con su proterva actitud,
esta rara juventud
goza siendo estrafalaria,
y es la mente más precaria
quien tiene la voz de mando.
De los yanquis imitando
vicios, gestos y posturas
nacen estas criaturas
que se vienen desmandando.

(De *Obras completas I- Poesía (1949-1989)*, 2004)

Estos versos representan a un tipo de juventud estereotipada; sin embargo, no es la única que existe, de allí que a partir de la segunda mitad del siglo XX se fue posicionando la idea de que la juventud no es una sola, así lo vimos con Margulis y Urresti, y que es más apropiado hablar de las juventudes, como se puede apreciar al leer estos pocos versos de un poema del ecuatoriano David Ledesma, escrito en 1961:

Guerrilleros

Eran jóvenes todos.
En sus ojos
se divisa aún la vieja madre
agitando un pañuelo en el bohío.
Eran muchachos
de apenas un pequeño pozo oscuro
sombreándoles la rosa de los labios.

(Tomado de *Revista Mañana*, 1961)

Ahora bien, ¿qué representación de juventud tenemos en Latinoamérica antes de terminar el siglo? ¿Es posible identificar una forma diferente de entender la etapa juvenil en esta época, como quizá lo sean estos pocos versos del poeta colombiano Raúl Gómez Jattín, escrito en 1988?

Un probable Constantino Cavafis a los 19

Esta noche asistiré a tres ceremonias peligrosas
 El amor entre hombres
 Fumar marihuana
 Y escribir poemas

(De *Del amor*, 1988)

La forma de representar la juventud en estos versos es completamente diferente a lo que se mostró en los versos de principios del siglo XX. Si consideramos que a inicios de esa época la juventud se mostraba como algo ideal y además como una etapa tormentosa por vivirla entre la moratoria y la admisión de responsabilidades sociales, mientras que a fines de siglo se develaba como un estado anómico y liminal, pero no entre los intersticios de los roles sociales, sino entre el cuestionamiento de las instituciones y los sujetos que las sostienen, es claro que algo tuvo que suceder en el transcurso del siglo XX para que opere este cambio.

Seguir la trayectoria de una categoría como es la juventud en un tiempo determinado requiere otros elementos, además del mapa y el telescopio identificados antes, que ayuden a seguir la trayectoria que tienen las formas de ser joven en la modernidad latinoamericana del siglo XX, para lo cual haré uso del concepto de *sensorium* lo mismo que un compás de navegación, para situar los momentos en los que una misma sensibilidad se registra en espacios y tiempos claramente distanciados.

Hay que señalar el concepto de *sensorium* tiene una larga tradición dentro de la epistemología, y por lo tanto diferentes acepciones, que van desde aquella de tipo gnoseológica que sostendría que el *sensorium* es la experiencia somatizada, es decir la forma en que un entorno, cualquiera que este sea, es percibido por alguno de los sentidos del cuerpo, dentro de un ejercicio que, desde luego, se entiende como subjetivo y en esa medida efímero, pues no logra trascender el cuerpo que lo percibe; hasta otra que considera a un tiempo dimensiones políticas, estéticas, históricas, geográficas, entre otras, y es la que me interesa utilizar ahora, por cuanto permite entender la relación o el efecto que tendría una serie de fuerzas que afectarían de manera particular ya no a un sujeto,

sino a un grupo de sujetos, independientemente del espacio y del tiempo en el que se encuentren, se trata de un “reparto de lo sensible”, una expresión empleada por el filósofo francés Jaques Rancière para explicar esta suerte de constelaciones² que podemos identificar en tiempos y espacios diferentes a partir de “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (Rancière 2009, 9).

Otra herramienta necesaria en este viaje es la que Deleuze y Guattari llaman un cuerpo sin órganos, el CsO: “hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan” (Deleuze y Guattari 2004, 158), se trata de una categoría que permitirá entender el cuerpo joven más allá de los conceptos psicológicos, biológicos y sociales con los que normalmente se ha venido estudiando a la juventud, es decir, lo que propongo es hacer uso de un parámetro de medida distinto a los tradicionales, de forma que sea posible mirar o descubrir aspectos ocultos acerca de la juventud en la modernidad latinoamericana del siglo XX.

Entonces, para responder a la pregunta que expuse en páginas atrás, y que recordemos decía: ¿De qué forma podemos entender la relación que existe entre la representación de la juventud en la poesía de Colombia, Ecuador y Perú del siglo XX y las estructuras que sostienen la modernidad latinoamericana?, propongo como metodología el desarrollo de lo que se conoce como “teoría fundamentada”, que no es otra cosa que aquella que “utiliza un procedimiento sistemático cualitativo para generar una teoría que explique en un nivel conceptual una acción, una interacción o un área específica” (Hernández 2008, 687), a partir de una investigación bibliográfica que, para este trabajo en particular, será la poesía de Colombia, Ecuador y Perú del siglo XX, aclarando que no se trata de poemas de autores jóvenes, sino de poemas sobre jóvenes; por otro lado, hay que aclarar que mi interés por seleccionar estos países responde básicamente a mi lugar de enunciación, pues al ser ecuatoriano, me interesa poder establecer las relaciones que los *sensoriums* encontrados a lo largo de este trabajo se evidencian en autores de los países vecinos a Ecuador, dado que estos tres países comparten un territorio común, que va más allá de esta parte del continente en el que

² En este punto, al hablar de constelación parecería que fuera el mismo concepto de agenciamiento que utilizan Deleuze y Guattari en su libro *Mil mesetas* para explicar un tipo de organización mucho más amplia que la estructura o el sistema, las cuales se limitan a establecer relaciones entre elementos homogéneos, mientras que el agenciamiento puede hacerlo con elementos heterogéneos y por tanto discontinuos. Pero, Deleuze y Guattari se limitan a establecer estos puntos de concepción sin considerar que los puntos o estrellas identificadas en estas constelaciones son el resultado de este reparto de lo sensible del que habla Rancière.

vivimos, hablo de la lengua que compartimos y configura nuestra forma de entender el mundo.

Esta búsqueda de la noción de juventud en textos poéticos, a diferencia de lo que puede hacerse en otro tipo de textos, tiene la particularidad de no responder necesaria y exclusivamente a las condiciones políticas de producción que se dan en una sociedad, como, por ejemplo, pueden llegar a tener la prensa, los materiales educativos o la publicidad, sino que depende más de los afectos de un autor. Esto significa que en la práctica fue necesaria la construcción de un corpus construido con poemas que tienen que ver con la juventud, debido a que los libros de poesía, por lo general, tienen una estructura rizomática, es decir que un autor puede publicar en un libro de poemas un conjunto de textos que abordan diferentes tópicos, siendo raros aquellos en los que existe un eje temático claro, y más raro aún, que sea un libro cuyo eje temático sea por completo la juventud.

Para construir este corpus se procedió de dos maneras, la primera fue la lectura de diferentes y variadas antologías poéticas latinoamericanas y también antologías específicas de los países aquí estudiados. Esta lectura permitió identificar autores con un capital simbólico acumulado, lo cual era importante pues de esta manera se buscaba garantizar la presencia de una obra vasta en la que pueda encontrarse al menos un poema dedicado a la juventud.

El segundo procedimiento, una vez que se logró sitiar temporal y espacialmente a los autores presentes en las antologías, consistió en identificar los vacíos estacionales que quedaron a lo largo del siglo, y además vacíos políticos que dentro de las antologías son muy recurrentes, pues responden a los principios de exclusión heredados por Foucault.³ Por eso, se realizó un ejercicio de inclusión de aquellas voces que, por una cuestión de género, de filiación política o de centralidad en el discurso vigente en una época quedaron por fuera de estas selecciones.

Una vez identificados todos estos autores con sus respectivos poemas, fue necesario delimitar aún más la investigación, a efectos de hacerla plausible. Por ello, se estableció como norma del corpus que solo podría incluir autores de Colombia, Ecuador

³ En su libro *El orden del discurso*, publicado en 1970, Michael Foucault habla de distintos procedimientos que sirven para “conjurar” los diferentes elementos que se relacionan con un discurso, para enrarecerlo afirma este autor, entendiéndose blindarlo y hacer que solo unos cuantos tengan acceso a él. En este sentido puede nombrarse por ejemplo el canon literario que imperó durante distintas épocas, haciendo que solamente aquellos autores alineados con las corrientes de moda sean tomados en cuenta, y quienes tengan producciones por fuera de los estándares sean marginados.

y Perú nacidos hasta el año 1950 y que su obra se difunda entre un periodo que esté entre el año 1900 y el año 2000, que es cuando se cierra el siglo con algunos hechos importantes que cambiarán la sensibilidad de la gente, como es el apogeo de la internet.

Esto significó, finalmente, considerar un corpus compuesto por 66 autores de los países seleccionados, de los cuales un 36,36 % son ecuatorianos, un 33,33 % colombianos y un 30,3 % peruanos, que en conjunto sumaron 77 poemas escritos entre 1901, que fue el primer año en el que se pudo identificar un poema relacionado con la juventud y 1999, que es el año cuando se detectó una publicación que contenía, de igual manera, un poema dedicado a esta edad.

El corte propuesto en esta investigación considera que si un autor nació antes del año 1900, pero su obra se publica en el primer cuarto del siglo, es un autor cuya poesía difundirá, muy probablemente, un sentir moderno forjado antes de las condiciones materiales de su producción. Mientras que si un autor nació hasta el año 1950, su producción probablemente comience a conocerse en los años de 1970, pero tendrá tres décadas para continuar construyendo y difundiendo su obra, lo que amplía la posibilidad de encontrar textos sobre la juventud dentro del periodo que comprende desde el apareamiento de esa primera obra hasta antes de terminar el siglo.

Capítulo primero

Furia de provenir: Ser joven en la ciudad moderna

Imagino un lugar sin nombre, un punto en el mapa latinoamericano lo suficientemente grande como para percibirlo, lo bastante visible como para confundirlo con otros que, siendo iguales, también son diferentes. Imagino con más detalles una ciudad a la que llegan todas las noticias, impresas en periódicos de un papel amarillo, noticias procedentes de tierras lejanas y que despiertan en los lectores un velado anhelo de que suceda allí, independientemente del hecho, que bien puede ser la exposición de París en 1900 o quizá el apareamiento de la primera bicicleta de motor en 1901 o tal vez el primer vuelo de los hermanos Wrigth en 1903 o el inicio del transporte público en Londres en 1905 o el hundimiento del *Titanic* en aguas del Atlántico en 1912.

Imagino una ciudad caracterizada por un comercio boyante de bienes, con diversas tiendas de abastos de las que se puede escoger una en función del precio del objeto deseado, boticas repletas de oscuras botellas de vidrio, almacenes de venta de adminículos hechos en el exterior como juguetes y adornos de porcelana para el hogar, así como establecimientos en los que se comercian servicios de sastrería, barbería u hospedaje. Una ciudad en donde las diversiones del cinematógrafo y las que ofrecen los primeros equipos deportivos de béisbol o de fútbol empiezan a colarse en conversaciones que hasta hace poco solo daban espacio al quehacer social y político local.

A esta ciudad llegan también hombres y mujeres confiados en ser dueños y artífices de su destino, atraídos por el comercio de diferentes productos, así como también por las industrias de tabaco, de telas, por nombrar algunas, convocados por la promesa de un orden y progreso que puede medirse de diferente manera, ya sea por unas calles empedradas o adoquinadas que siempre serán una novedad, por el alumbrado público o tal vez por la organización de vehículos o el movimiento de embarcaciones en los puertos.

De cualquier forma, la agitación de la ciudad es la promesa de que algo importante ocurre allí, y su sonido ha roto el cándido silencio de las aldeas, convocando hasta su núcleo a los jóvenes de los rincones más alejados de la patria, que ansían un primer lugar en este nuevo espectáculo llamado progreso, cuyo costo, más allá de un arreglo monetario, estará mediada por transacciones corporales.

1. Primera maleta de viaje

Para iniciar este viaje es necesario preparar el equipaje que nos permita desenvolvernó en esta parte del recorrido.

Y como sabemos que el ser humano es un ser social, pero también es un ser simbólico, nuestra carga serán en primera instancia los ritos de iniciación de los jóvenes, propios de todas las culturas y que, aunque con la modernidad hayan perdido su aura de sagrados, no significa que no estén presentes, pues los mismos han sido racionalizados y han adquirido un velo *civilizatorio* para continuar usándose.

En el caso del viaje que está por empezar, se trata de un rito de apropiación de un lugar especial, el centro de la ciudad, que es donde se reconocen las instituciones de poder, y a quienes las dominan, pero para poder acceder a él, para poder ser parte del relevo generacional que la sociedad necesita, es necesario acumular un capital simbólico importante, en términos de Pierre Bourdieu, que pueda ser reconocido por todos quienes transitan por el centro, y ese capital solo puede adquirirse como experiencia en las grandes capitales del mundo, en donde la modernidad ha sido alcanzada y sus secretos solo pueden ser revelados a quienes hayan logrado verla de cerca.

Esto significa haber realizado un viaje y haber asumido estos tres rasgos que Bolívar Echeverría reconoce como fundamentales en los sujetos modernos: la confianza del ser humano de que puede dominar la tierra; la creencia de que existen proyectos superiores al propio ser humano, proyectos que van más allá de la tradición religiosa, histórica y política, proyectos modernos en definitiva, económicos, que son los únicos capaces de alcanzar la modernidad sin el peso que tienen los campos antes mencionados; y finalmente el individualismo, del cual surge el igualitarismo, por el cual se entiende que ninguna persona, dentro de la ciudad moderna tiene más valor que otra, claro está, esto es solamente una ilusión y funciona en determinados casos, y en este viaje se activa para destacar que un hombre maduro, experimentado, no tiene más valor que uno joven.

En este punto estamos en capacidad de conectar este igualitarismo del que habla Echeverría, y que se trata de una de una noción compleja que la veremos presente en varias partes del viaje, con esta idea de segmentarización que proponen Deleuze y Guattari en todos los seres humanos, por ello existen hombres y mujeres, dirán ellos, pero también jóvenes y viejos disputándose no solo los espacios de control de las ciudades modernas, sino la forma en que se entiende la juventud dentro del cuerpo, esto es como una etapa de la que se ingresa y se sale o como una energía que llena el organismo.

2. Entradas y salidas de la ciudad laberinto

La ciudad es un espacio limitado, que tiene una cantidad de pasajes, rincones y vueltas de las que no dan cuenta los ordenados mapas cenitales que evidencian la estructura del damero⁴ visto por Ángel Rama, que ciertamente sí existe, pero cuya estructura configura más un laberinto que ha perdido su connotación de sagrado para facilitar el acceso hacia su centro,⁵ y, en esa medida, su complejidad también se ha disipado para que cada habitante naturalice y conozca los diferentes recodos que ofrecen una sorpresa en cada vuelta. Y, mientras más al centro se ingrese, además de las instituciones de poder, es posible encontrarse un escaparate, un negocio, un caminante,⁶ los cuales, si se los piensa dentro de esos corredores estrechos y limitados por paredes blancas, el resultado será una suerte de repetición que, desde la mirada terrestre y subjetiva de un cristiano, se apreciará menos ordenado que forzoso.

Otros elementos que ofrece la ciudad moderna son una construcción, una obra pública destinada a mejorar de alguna manera la vida de las personas, aunque sea desde un acto contemplativo, o a solucionar los nuevos problemas de insalubridad, cualquier cosa sin duda será poco con tal de acercarse al modo de vida de una ciudad europea y moderna, tal como lo celebra Rubén Darío en los versos tomados de “Pequeño poema de carnaval”, en los que habla de París:

¡Viva la ciudad santa
—de diablo que es— que encanta
con tanta gracia y tanta
furia de porvenir;
que es la única en el mundo
donde en sueños me hundo
con lo dulce y profundo

⁴ Este tipo de estructura ha sido ampliamente estudiada por los historiadores de la arquitectura, al punto de saber que no se trata de un tipo de organización exclusivamente moderna, sino que en verdad: “La información más antigua que se dispone sobre este tipo de trazado se remonta al antiguo Egipto, pues las ciudades que albergaban a los trabajadores que construyeron las pirámides (2.200 a. C.), ya fueron trazadas en cuadrícula” (Ortiz Crespo 2007, 72).

⁵ Ciudades latinoamericanas como Quito, Bogotá, México, Caracas y Santiago presentan esta configuración con un centro convencional muy visible, en donde se ubica la plaza central. Ciudades como Lima o Guayaquil tienen este centro dividido y además desplazado en su territorio.

⁶ Arturo Almadoz señala en *Modernización urbanística en América Latina*, a través de un estudio cuantitativo, que las ciudades latinoamericanas a inicios del siglo XX crecerán demográficamente entre un cien y un doscientos por ciento, en un lapso promedio de veinticinco años. El estudio no contempla ciudades ecuatorianas, uruguayas o bolivianas por ejemplo, que, a pesar de tener una población reducida en comparación con grandes urbes como Buenos Aires, México, La Habana o São Paulo, su expansión demográfica en el mismo periodo es también importante.

del gozo del vivir!

(De *Canto a la Argentina y otros poemas*, 1914)

Como puede apreciarse, la voz poética se muestra encantada con esta ciudad sagrada en su perversión, y que denota un primer rasgo que lo veremos presente a lo largo de todo el siglo en los versos que se refieren a la juventud, se trata de la ambivalencia, expresada en esta figura de contradicción que vemos en el primer y segundo versos: un oxímoron que nos permite ver no solo a la gran ciudad, sino al sujeto de la enunciación que está detrás de los versos, alguien sin duda joven, fascinado por esta “furia de porvenir” que solo puede sentirse en las metrópolis modernas.

De todos estos aspectos mencionados, vale detenerse un momento en el problema de la población, pues representa una puerta de entrada para acercarnos a la individualidad de los sujetos desde dos perspectivas; la primera, de tipo más formal, da cuenta de la visión administrativa que requería esta ciudad laberinto, de manera que puedan establecerse las bases jurídicas, sociales y culturales, determinadas desde la institucionalidad, con las que puedan las personas relacionarse entre sí, además de dar cuenta de su relación con el Estado; en esa medida:

La población constituye, como sabemos, una preocupación del Estado moderno y se expresa en políticas de saneamiento, vigilancia y control social. Todo esto debe expresarse, necesariamente, en la arquitectura, en la construcción de edificios públicos y privados destinados a usos específicos. En un tipo de arquitectura distinta a la colonial, mucho más especializada, con criterios funcionales particulares, orientada a una población diferenciada, concentrada en espacios determinados. (Kingman 1998, 86)

La segunda perspectiva hace referencia a la individualidad de los sujetos a partir de la posibilidad de “afectar y ser afectado” (Moraña 2012, 318), pues como se mencionó en líneas anteriores, en la ciudad laberinto la cantidad de habitantes significó un indicador primordial que aún hoy sorprende y merece estudios particulares. Esto adquiere importancia en la medida en que esa expansión demográfica está atada a una lógica geométrica que reconfigurará la subjetividad de cada persona, y de manera particular producirá una reacción en los sujetos, que perciben el entorno urbano como un espacio recurrente. De allí que, la figura del laberinto no sea arbitraria, pues este produce una especie de fascinación y atracción que, en términos poéticos, tomará el nombre de lugar

común, pues la ciudad es una imagen presente en toda la poesía del siglo XX,⁷ y representa el punto de partida desde donde inicia un viaje largo, medido no tanto en tiempo sino en experiencias, como veremos más adelante.

Hay que tener en cuenta, además, que al pensar en el crecimiento demográfico, la necesidad inmediata es la expansión de las antiguas ciudades coloniales hasta convertirse en ciudades modernas, cuyo crecimiento gira alrededor de la plaza central, en la cual se distribuyen los poderes representados en diferentes instituciones: la iglesia, el palacio de gobierno y el cabildo, que son al final de cuentas las que ayudan a crear el entramado social en la modernidad. Por tanto, desde esta perspectiva, el centro del laberinto, al que son convocados cada día los viejos y nuevos habitantes de la ciudad, es un campo de fuerzas al que llegan las personas en busca de sentido, sea este de interacción o inserción social.

Con respecto a esto último, al mencionar la inserción social se habla de la búsqueda del centro o el acceso a este espacio complejo, al entendimiento de sus mecanismos en definitiva, para entrar y salir de él sin haber perdido la vida o la cordura, lo cual tiene parangón con antiguos rituales de iniciación a los que eran sometidos los jóvenes. Así lo explica el historiador y filósofo rumano Mircea Eliade en el primer tomo de su *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, en el que analiza la impronta griega, que para este análisis es tan pertinente debido a la influencia que existe sobre nuestra cultura:

ciertos héroes (Aquiles, Teseo, etc.) están asociados a los ritos de iniciación de los adolescentes [...] Numerosos episodios de la saga de Teseo son en realidad otras tantas pruebas iniciáticas, como su inmersión ritual en el mar, prueba equivalente a un viaje al más allá, [...] o la penetración de Teseo en el laberinto y su combate con el monstruo". (Eliade 2003, 367)

A todo esto es importante sumar también la representación⁸ simbólica del laberinto, ligada a una misión esencial: "defender el centro, es decir el acceso iniciático a la sacralidad, la inmortalidad y la realidad absoluta" (Cirlot 2006, 274), tres elementos

⁷ Y antes también, pues a fines del siglo XIX no son pocos los poetas que cantan a la ciudad moderna; sin embargo, se menciona el siglo XX como un recorte necesario en términos de la materialidad de esta investigación.

⁸ Este trabajo se asumirá por representación: "la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje" (Hall 2013, 460), y aunque la forma, dentro de la poesía, también apunte a la producción de sentido, la misma no será objeto de análisis profundo por cuanto el enfoque se centrará en el discurso inmanente alrededor de la juventud.

importantes que además de envolver procesos para las sociedades antiguas, pueden ser entendidos en términos de la modernidad capitalista, de la siguiente forma:

En primer lugar, el acceso a la sacralidad alejada de la relación mediada por la profesión de una única doctrina religiosa con sus feligreses, pues lo sagrado está dentro del campo semántico de lo intangible, de lo inexplicable, de lo que no se puede cambiar, y dado que uno de los triunfos del Estado moderno fue precisamente la legitimación de la libertad de culto, es decir tocar lo intocable, aquello en donde la institucionalidad religiosa no tenía oportunidad alguna de consenso, como lo prueba el primer cisma moderno del cristianismo (y tercero de la historia) que se dio en el siglo XVI con la reforma protestante, el estado moderno dio su aval para secularizar la práctica religiosa. Por esta razón, cuando se habla de lo sagrado dentro de la modernidad debemos entender ya no solo los dogmas religiosos que sí pudieron cambiarse, sino aquellas leyes sobre las que se sustenta el capitalismo, que tienen para los sujetos mucho más de intangible, de inexplicable y de inmutable que cualquier precepto ligado a lo divino; de allí que Bolívar Echeverría denomine “religión secular”⁹ a este proceso por el cual:

La vida cotidiana en la modernidad capitalista se basa en una confianza ciega: en la fe en que la acumulación del capital, la dinámica de la autoincrementación del valor económico abstracto, sirviéndose de la ‘mano oculta del mercado’, re-ligará a todos los propietarios privados, producirá una sociedad para los individuos sociales –que de otra manera (se supone) carecen de ella”. (Echeverría 2011, 138)

Por esta razón, es extraño que las subjetividades, para nuestro caso de algunos jóvenes, reaccionen y rechacen el acceso al centro del laberinto, pues el centro ya no llama su atención lo suficientemente fuerte como para querer acceder a él, pues se trata de un espacio revestido de oscuridad. Por eso, su interés está en otros lugares que pueden ser o bien en los bordes de la ciudad, donde es posible eludir la normatividad o acercarse a una salida que los lleve lejos, en un viaje que ofrezca la posibilidad de acumular experiencias, algo que la ciudad laberinto, en sus estrechos corredores que se repiten una y otra vez, no es capaz de ofrecer; o bien al interior de sus hogares o de sí mismos, donde se pueda llorar o lamentar las normas absurdas que rigen la vida y la propia ciudad.

Así, por ejemplo, lo muestran estos versos del ecuatoriano Medardo Ángel Silva, en su poema “El precepto”:

⁹ Walter Mignolo (2007, 42) también habla de la religión como elemento cohesionador de las culturas premodernas, que al mismo tiempo dotaba de identidad de los sujetos en función de su fe; este elemento fue reemplazado por otro concepto que hizo las veces de crear sujetos: se trata del Estado moderno, que logró reemplazar la religión por la nación.

Deja la plaza pública al fariseo, deja
la calle al necio y tú enciértrate, alma mía,
y que sólo la lira interprete tu queja
y conozca el secreto de tu melancolía.

En los brazos del Tiempo la juventud se aleja,
pero su aroma nos embriaga todavía
y la empañada luna del Recuerdo refleja
las arrugas del rostro que adoramos un día.

Y todo por vivir la vida tan de prisa,
por el fugaz encanto de aquella loca risa,
alegre como un son de campanas pascuales,

por el beso enigmático de la boca florida,
por el árbol maligno cuyas pomas fatales
de empoñadas mieles envenenan la Vida.

(De *El árbol del Bien y del Mal*, 1917)

Como se lee desde el primer verso, este es un poema escrito en segunda persona del modo imperativo, no por nada el título del poema es “El precepto”, lo que permite a la voz poética dirigirse a su propio yo, como si hubiera entre ambos una escisión marcada, como si la voz fuera el adulto, la proyección de una experiencia, de una sapiencia superior, y el yo poético el niño que desconoce los parámetros sociales con que funciona el mundo, pero sobre todo los parámetros biológicos con que funciona el cuerpo, los cuales se advierten como dañinos. Sin embargo, más allá de esto, como una especie de mecanismos perversos e irreversibles, sobre los que no es posible hacer nada, no es posible luchar contra ellos, no es posible cambiarlos, y la única alternativa que queda es llorar su influjo y sus efectos sobre la vida, como puede constatarse en el segundo verso.

Cabe preguntarse en este momento, ¿por qué la voz decide rendirse ante el entorno social? Y la respuesta la tenemos presente en el quinto verso que señala: “En los brazos del Tiempo la juventud se aleja”. Esto significa que el yo poético asume la juventud como una etapa y en esa medida se siente más identificado con la edad infantil que con la edad adulta, de allí su necesidad de evadirse, de alejarse de aquellos lugares centrales de la ciudad laberinto en donde se consumen abundantemente esas “pomas fatales” que menciona el penúltimo verso y que representan la asunción de responsabilidades como norma.

Otra voz que evidencia esta necesidad de apartarse lo más posible del centro la encontramos en este poema “Antañera”, publicado cinco años después del poema de Silva, por el peruano José María Eguren:

Noche...
 junto a los balcones,
 en el vestíbulo celeste
 está la niña de las novelas.
 Ronda de estudiantes
 por los extramuros
 van al sarao
 y a los fantoches.
 En el salón iluminado
 juegan las niñas
 al figurón.
 A la distancia se oye
 la danza alegre
 de Madame Angot.
 De un patio oscuro
 salen murciélagos
 y conjurados.
 En la puerta
 del conventillo
 hay una sombra.

(De *Visiones de enero*, 1922)

Hay que destacar en este texto el lugar de enunciación de la voz poética, que estaría en ese espacio que deja entrever el título, es decir en una edad avanzada que permite testificar acerca de la recurrencia de los sucesos, como los que canta a partir del verso quinto, en el que podemos ver a los estudiantes haciendo lo de costumbre. Esto es desplazándose por los bordes de la ciudad, por los extramuros, porque son los sitios en donde la vigilancia y el control no se comparan con las que existen en el centro.

En estos dos poemas que acabamos de leer se puede evidenciar por una parte que las voces poéticas dan cuenta, cada una a su modo, que no es de su interés el acceso a lo que hemos denominado el centro de la ciudad laberinto.

En segundo lugar, se mencionó el aspecto de la inmortalidad. Se observa, entonces, que los espacios siempre crecientes y novedosos que se presentan en la edad moderna tienen un rasgo de inconmensurabilidad que genera deseo, que atrapa a las personas hasta en los más pequeños detalles. Por esa razón, la ciudad laberinto exige cuerpos capaces de superar todas las pruebas, cuerpos acordes con el ritmo acelerado de los cambios, cuerpos capaces de comprender y emprender las empresas que requiere la sociedad. Por ello, los sujetos iniciados, es decir los jóvenes, reaccionarán de diferentes

maneras, una de estas será buscando extender su juventud para volverse inmortales, y siempre dentro de una etapa de algún viaje que se presenta como el principal rito de iniciación, pues si materialmente el acceso al centro del laberinto fue desmitificado o perdió su sentido, es necesario otro rito de paso, inserción social en realidad, que garantice la permanencia de las estructuras vigentes, mediante un proceso representado en el viaje, el cual se encuentra naturalizado e invisibilizado como el principal mecanismo de protección y acceso al centro de la ciudad laberinto.

Como todo rito de paso, el viaje tiene todos los componentes de la incertidumbre, y los resultados a lo largo de su duración son diferentes, pero los recorridos se presentan de tres formas distintas que serán analizados con detenimiento en los siguientes capítulos: la primera desde la expectativa de partir hacia una gran metrópoli en la que se pueda adquirir la experiencia necesaria para volver los pasos a la ciudad materna, en un regreso digno que otorgue honor y reconocimiento; la segunda desde la imposibilidad del viaje mismo, con todos los sentimientos de frustración que ello significa. Finalmente, la tercera que se presenta como el viaje del héroe, el joven cuyos atributos serán capaces de cambiar ese mundo sombrío, tenebroso, ese “árbol gris” que menciona Silva, lleno de sufrimiento que en todas las formas del viaje se pueden reconocer.

En esta misma línea, no son pocos los ejemplos que encontramos para evidenciar este sentir, muy ligado a la figura del laberinto, pues, si el mundo y la vida misma son oscuras y provocan sufrimiento, es entendible que estos sentires vinculados con la depresión o el extrañamiento de un algo (nostalgia), como veremos más adelante, se consideren provocados por la ciudad laberinto, tal como se muestra en este fragmento escrito por el peruano Juan Parra del Riego, provenientes del poema “Mañana con el alba”:

Yo tenía una fuerza
que esta ciudad astuta, comercial y perversa
la hizo fría y triste...

(De *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*, 1924)

Como se lee en los versos anteriores, la voz poética habla de una fuerza que no es otra que su juventud, y adjudica el cambio de la misma como una energía potencial y de alguna manera antinatural, pues al estar fría se entiende en reposo, sin vida y al mismo tiempo dolorosa a causa de un espacio que no es otro que la ciudad moderna, propensa al engaño, el intercambio, la maldad y la astucia, dice la voz, quizá haciendo referencia a la

forma en que la ciudad consigue envolver a los sujetos para alimentarse, hacerse más grande, más moderna, a costa por supuesto de las personas.

Algo parecido podemos encontrar en otras voces poéticas como lo que muestran los siguientes versos iniciales del poema “Vas lacrimae” del poeta ecuatoriano Arturo Borja:

La pena... La melancolía...
 La tarde siniestra y sombría...
 La lluvia implacable y sin fin...
 La pena... La melancolía...
 La vida tan gris y tan ruin.

(De *La flauta de ónix*, 1920)

La descripción que ofrecen el segundo y tercer verso de este poema, con las pausas al final de cada uno de ellos, permiten situar a la voz poética en un espacio exterior, sufriendo los avatares del clima, mientras se da tiempo para pensar y concluir con la afirmación del quinto verso, en que la vida adquiere características no solo perceptibles, sino también de afecto¹⁰, pues la antropoformiza con cualidades que además de ser cromáticas son también de un alguien despreciable y vil.

Esta noción adquiere su máxima expresión, como es de sospecharse, ligada a la muerte, que se aprecia como una energía o pulsión¹¹ en realidad por dos razones: la primera es que se la concibe como un fin, es la salida a un mundo lleno de penurias, lo cual es extraño y dista de la visión clásica que se tiene de ella como pasaje que “abre el acceso al reino del espíritu” (Chevalier 1986, 733); sin embargo, es una conclusión lógica si se considera que el viaje se vive como el rito de paso.

¹⁰ Sobre el afecto es importante remitirse a Spinoza, pues su pensamiento moderno entiende la necesidad de definir formas del ánimo, que provocan algún tipo de afecto, de manera objetiva, casi de la misma manera como lo harían sus contemporáneos con los fenómenos físicos, de allí que una de sus obras se denomine, por ejemplo, *Ética explicada según el orden geométrico*. En tal sentido, es importante situar a Spinoza por cuanto es quien primero cuestiona la marginación hacia los afectos, pues parecería que son temas menores que estarían fuera de la naturaleza, y por lo tanto fuera del discurso objetivo, cuando en realidad no hay nada más natural, por lo tanto, deben ser tomados en cuenta. Sin embargo, todos los fenómenos que ocurren alrededor del ser humano, sean estos del tipo que sean, ejercen una fuerza sobre las personas, ocasionando “afecciones del cuerpo, con las que se aumenta o disminuye, ayuda o estorba la potencia de actuar del mismo cuerpo, y al mismo tiempo, las ideas de estas afecciones” (Spinoza 2000, 126), por lo tanto, con Spinoza estamos ante una ligera sospecha de cómo el cuerpo asume el peso de una gravedad epistémica en los planos social, político, cultural e histórico.

¹¹ La pulsión en la Psicología se entiende como una fuerza interior que orienta la actividad de las personas hacia determinado fin. Aunque son innatos, también pueden ser modelados por el entorno social. Freud distingue diferentes tipos de pulsiones, una de ellas es precisamente la pulsión de muerte “contrapuesta a la pulsión de vida, en cuanto tiende a la reducción de todas las tensiones hasta reconducir al ser viviente al estado inorgánico, actuando primero hacia dentro, como autodestrucción, y después hacia afuera, como pulsión de agresión y de destrucción” (Galimberti 2002, 935).

La segunda es que se reconoce en el proceso aquello que la filosofía hegeliana denomina acerca del hombre: “un animal enfermo de muerte” (Žižek 2001, 27); de allí que otros textos como este de Juan Parra del Riego no hagan sino reforzar este sentir, lo muestran los versos finales que forman parte del poema “Canción desolada por un muerto”:

Triste la vida, triste la muerte,
¿adónde el grito se ha de llevar?
Para el más puro, para el más fuerte,
triste la vida, triste la muerte
¿adónde el grito se ha de llevar?

(De *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*, 1924)

Si es cierto lo que la matemática euclideana señala, que dos cosas iguales a una tercera son iguales entre sí, entonces el primer verso de esta estrofa permite equiparar la vida con la muerte, no tanto como si uno fuera el reflejo del otro, sino como elementos que tienen continuidad y en esa medida son difíciles de separar o distinguir entre sí.

La significación de lo oscuro, gris y negro también tiene especial interés, pues connota el caos, el mal, también la angustia, la tristeza, pero también significa “pasividad absoluta” (Chevalier 1986, 747), algo que los sujetos jóvenes detestan más que ninguna otra cosa, de allí que la necesidad del viaje sea imperativa para alejarse lo más que se pueda de ese entorno que provoca todas estas sensaciones que se confirman a través de los siguientes versos de Medardo Ángel Silva, del poema “Cuando se es aún joven”:

Cuando en los horizontes oscuros de la Vida
surge la interrogante sombra de la Quimera,
y se abre la sangrienta rosa de alguna herida
y se llora en silencio la muerta Primavera.

Entonces ¡ay!, entonces, nuestra alma pecadora
solloza en la tristeza de los jardines rojos;
¡oh, Señor Jesucristo, que tenga en la última hora
una mano piadosa que me cierre los ojos!...

(De *El árbol del Bien y del Mal*, 1917)

La quimera, recordemos es un animal mítico con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón con la capacidad de escupir fuego, y representa una posibilidad sin serla realmente; entonces, la voz poética, al tiempo de reconocer en la vida este matiz de “oscuridad” ligado al campo de la visión, con las significaciones que se mencionaron

líneas atrás, plantea una situación que jamás podrá ocurrir, como es la prolongación de su juventud, lo cual provoca un dolor que la voz poética describe vivamente a través de esa hipérbole que sería el jardín cubierto de la propia sangre y la inminencia de la muerte, en un entorno de completa soledad, que solo puede constatarse con alguien que cumpla el deseo que expresa la voz en el penúltimo verso.

La ciudad laberinto, por otra parte, también trae consigo otras formas de sentir que parecen una consecuencia de ese mundo gris y oscuro que poco o nada deja descubrir y que en la poesía se han impregnado bajo diferentes formas de un viaje, con la forma de naufragios, pérdidas, ir a la deriva, andar ciegos, errantes, adormecidos, desorientados, extraviados, embriagados o perder la cordura, así lo muestran estos versos del poeta peruano Xavier Abril, provenientes del poema “Del sueño a la creación”:

Todo el presente de uno rodando por las calles del mundo con sus choques del alma y su asistencia a tiempo.

Embriaguez. Taquicardia
La vida nos hace caminar como locos.

(De *Taquicardia*, 1926)

La voz poética en estos versos asume la primera persona y transita del singular al plural, buscando que el lector acepte como propias las emociones allí expresadas. La embriaguez sin duda será la causante de andar “rodando por las calles del mundo”, golpeándose contantemente hasta perder la razón, que es lo que se enuncia con fuerza en el cuarto verso.

Esta noción de un tiempo presente y efímero no es nueva, en la filosofía la encontramos ya hace dos mil años cuando el filósofo romano Séneca dijo: “El presente es un tiempo muy breve, tan breve que algunos les parece inexistente, pues está siempre en curso, fluye y se precipita” (Séneca 2010, 278). Esta es probablemente de las primeras imágenes que existen en las que el tiempo adquiere características líquidas, razón por la cual puede fluir; sin embargo el verso de Abril dice: “rueda”, y, aunque es evidente que se trata del mismo juego o connotación, el verbo abre otra entrada, pues si se trata de “rodar” como lo propone, solo podría ser en condiciones de esfericidad, es decir el presente como un ouroboros que además de trasladarse y ser uno mismo en todo el trayecto, es también constancia y repetición permanente de sí mismo, lo cual es necesario para asumir con mayor naturalidad las emociones del segundo verso.

El poeta ecuatoriano Ernesto Noboa y Caamaño se alinea también a esta misma idea en su poema “Vivo galvanizado”, en el que la voz poética añora un pasado que se fue lo mismo que las aguas de un río:

Vivo galvanizado por un recuerdo triste
que acibaró mi enferma juventud desvalida;
de los viejos tesoros que hubo en mí, nada existe;
voy con el alma en sombras y con la fe perdida.

Del más mínimo esfuerzo mi voluntad desiste,
y deja libremente que por la vieja herida
del corazón se escape —sin que a mi alma contriste—
como un perfume vago, la esencia de la vida.

¡Lasciate ogrii speranza! Hoy solo el alma enferma
anhela desligarse de esta mísera carne
que los males agobian y que el gusano merma,

y pedir al olvido su ropaje de ensueño...
¡tal vez para que pronto torne al mundo y reencarne
en el cuerpo leproso de algún perro sin dueño!

(De *Romanza de las horas*, 1922)

En este poema se actualiza, para su época, una vieja metáfora de la literatura manifiesta, por ejemplo, en las “Coplas a la muerte de don Rodrigo Manrique” de Jorge Manrique,¹² precisamente por ser el momento en el que se gozan los atributos de la juventud y se acumulan las experiencias.

Otro aspecto que es importante señalar es que a partir del título podemos entender el esfuerzo que realiza la voz para no envejecer, un impulso moderno en todos los sentidos, pues por un lado menciona estar “galvanizado”, es decir, la voz recupera un proceso químico de control sobre la materia, y lo extiende hacia lugares inmateriales como el alma, que requiere un refuerzo o una cobertura que retrase su oxidación, es decir el envejecimiento que ya vive; por otro lado, este esfuerzo del que habla la voz poética se corresponde con este sentir moderno de trascender, de prolongar sus años juveniles lo más que se pueda, pero al intentarlo revela que la juventud funcionaría como una etapa,

¹² Los versos de las primeras estrofas de este poeta del siglo XV reafirman lo dicho: “Recuerde el alma dormida,/ avive el seso y despierte/ contemplando/ cómo se pasa la vida,/ cómo se viene la muerte/ tan callando;/ cuán presto se va el placer;/ cómo después de acordado/ da dolor;/ /cómo a nuestro parecer/ cualquiera tiempo pasado/ fue mejor.

Pues si vemos lo presente/ cómo en un punto se es ido/ y acabado,/ si juzgamos sabiamente,/ daremos lo no venido/ por pasado./ No se engañe nadie, no,/ pensando que ha de durar/ lo que espera/ más que duró lo que vio,/ pues que todo ha de pasar/ por tal manera.

Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar en la mar,/ que es el morir [...].”

pero no cualquier etapa, se trata de un periodo lleno de fragilidad, de allí que pueda describirla como enferma o desvalida, a merced de las sombras que menciona en el cuarto verso.

Es preciso también señalar que esta representación de una juventud aminorada en todos los sentidos refuerza esta idea mencionada antes, de que los sujetos jóvenes buscan estar más cercanos a la infancia que a la edad adulta, es decir que al parecer prefieren la moratoria que la emancipación dentro del entorno social, visto desde la hipérbole que la voz menciona en el noveno verso, y que hace referencia a la entrada al infierno de Dante: “¡Lasciate ogrii speranza!”

Frente a este entorno, la forma de reaccionar de los sujetos jóvenes será diversa, y estará en función del tipo de viaje que hayan elegido; sin embargo, una constante en todos ellos es esta necesidad, que acabamos de ver, de prolongar su juventud, procurando trascender y alargar su presencia dentro de una sociedad que está dispuesta a ofrecer los mecanismos para lograrlo, ya sea mediante el reconocimiento de las figuras políticas, de los caudillos o héroes que dentro de la ciudad moderna ocupan siempre el punto más interior del laberinto, sea porque tomaron el control del centro a través del manejo de las instituciones de poder, sea porque se venera su efigie mediante un busto de bronce o bien porque se los recuerde con nostalgia a través de una fotografía.

Al respecto, Echeverría señala tres fenómenos que ocurren en la modernidad, todos los cuales, se entiende ahora, apuntan a un paradigma esencial sin el cual ninguno de los tres sería posible, esto es, la necesidad de un sujeto joven que los lleve a cabo. Estos son la confianza del ser humano en su capacidad técnica para dominar la Tierra, como lo vimos en la voz de Noboa y Caamaño, con una capacidad creciente ligada a la idea de progreso, la segunda sería lo que Echeverría llama una “secularización de lo político” y tercero es el individualismo.

Con respecto al primer fenómeno, esta idea colosal es la responsable de que el cuerpo de los sujetos modernos quiera perennizarse en sus expresiones de energía y vitalidad, y se considera no solo necesario sino imperativo para tales fines la juventud, pues es el único atributo que garantizaría el uso de las técnicas y sobre todo el disfrute de lo que ellas permiten.

En lo que se refiere al segundo fenómeno, como Echeverría señala, se trata de instaurar una idea nueva, por la cual la sociedad entendería (este aspecto es aún objeto de disputa) que el bienestar de las empresas es el bienestar de la sociedad, lo que implica una “lucha de propietarios privados por defender cada uno los intereses de sus respectivas

empresas económicas” (Echeverría 2011, 119), con lo cual se dejan atrás las nociones de tradición religiosa, histórica y política, para adoptar lógicas alternativas que garanticen la vigencia del proyecto moderno, evitando el rezago de la sociedad en oposición siempre a las grandes urbes desarrolladas, en donde los sujetos jóvenes se empoderan de este objetivo y lo defienden con ardor y energía.

El tercer fenómeno es el individualismo, por el cual aceptamos:

el igualitarismo, la convicción de que ninguna persona es superior o inferior a otra; que implica también el recurso al contrato, primero privado y después público, como la esencia de cualquier relación que se establezca entre los individuos singulares o colectivos; que implica finalmente la convicción democrática de que, si es necesario un gobierno republicano, éste tiene que ser una gestión consentida y decidida por todos los iguales. (Echeverría 2011, 120)

Por lo tanto, independientemente de que esta posibilidad de entablar una relación jurídico-mercantil entre dos iguales fue y sigue siendo una ilusión, la posibilidad de perpetuarse siempre está latente, pues este igualitarismo transmite una esperanza que es en realidad el núcleo duro de la modernidad, la esperanza de una realización que no necesariamente debe ser épica: he aquí la idea central de este punto, pues las formas, modelos y valores tradicionales están siendo desmontados de a poco a partir de la impronta civilizatoria. Esto significa que la trascendencia y la inmortalidad no son tan difíciles de alcanzar, con un poco de esfuerzo uno puede acceder a los medios tecnológicos disponibles para lograrlo, como una fotografía por ejemplo, con otro tipo de esfuerzo uno puede alcanzar representatividad y ser nombrado en la radio y en los periódicos con la publicación de un poema, y con más esfuerzo hacerse de un cargo público que siempre es garantía si no de un busto, de una calle bautizada con nuestro nombre.

Por otra parte, hay que señalar que este “igualitarismo” será la semilla de un proceso que aparecerá con más fuerza mientras más avanzado se encuentre el siglo XX, hablamos de la desmitificación de la figura del adulto, como el único conocedor o dueño de la experiencia, pues tal como señala el propio Echeverría: “El individualismo se contrapone a todo esto: al autoritarismo natural está en la vida pública tradicional, a que hay una jerarquía social natural; al hecho de que los viejos o los sabios, por ejemplo, tengan mayor valía en ciertos aspectos que los jóvenes” (Echeverría 2011, 120).

Ahora bien, en la simbología del laberinto el tercer elemento era el acceso a la realidad absoluta. Desde una perspectiva filosófica se trata de un concepto con una

trayectoria histórica enorme para explicar el mundo, y como afirma Octavio Paz: “antes el hombre hablaba con el universo; o creía que hablaba: si no era su interlocutor era su espejo. En el siglo XX el interlocutor mítico y sus voces misteriosas se evaporan. El hombre se ha quedado solo en la ciudad inmensa y su soledad es la de millones como él” (Paz 1989, 16), que ciertamente dejaron de creer, desmitificaron lo sagrado y en su lugar apelan a la racionalidad como elemento productor y jerarquizador de los elementos constitutivos del mundo.

Desde esta perspectiva, la acepción que mejor vale rescatar es la de Hegel, en cuya obra se vincula la realidad absoluta con una conciencia que es consciente de sí misma, en algo que él denomina una “autoconciencia” (Cfr. Hegel 1971, 222), como tal capaz de dar el salto desde el pensamiento mítico al racional y entender las causalidades presentes no tanto en la naturaleza como en las estructuras sociales que nos circundan.

Pero volvamos al contexto que es el laberinto. El último elemento de su simbolismo era el concepto de realidad absoluta,¹³ el cual tiene su origen en Mircea Eliade, quien entiende por este un espacio sagrado, un centro en verdad, en donde es posible encontrar: “Árboles de vida y de la Inmortalidad, Fuente de Juvencia, etcétera” (Eliade 2001, 15), es decir, elementos que permitan trascender la existencia humana para perdurar a través del tiempo, hasta alcanzar, de alguna manera, un modelo “extrahumano”, con la salvedad, como ya se dijo antes, que no se busca encontrar el centro sino salir de él, ya que antes de iniciar el viaje iniciático los sujetos jóvenes no encuentran nada valioso allí, y será solo después de un viaje redondo, de ida y vuelta, en búsqueda de la experiencia, cuando descubran el valor de los elementos que resguarda el centro y puedan insertarse definitivamente bajo las estructuras sociales de la ciudad moderna.

3. De aldeas y ciudades

¹³ El concepto de realidad absoluta, como se dijo, está ampliamente desarrollado en la filosofía. Además de Hegel, Ortega y Gasset propone entender la realidad absoluta bajo dos condiciones que son autonomía y pantonimia. La primera hace referencia a que una realidad absoluta solo puede definirse sin depender de otra verdad, y la segunda a que esa definición debe ser solidaria y justificar a otras verdades. En este sentido propone una tesis “raciovitalista” que superaría las limitaciones del realismo (tesis propuestas hasta la Edad Media) y del idealismo (tesis surgidas en la Edad Moderna, a partir de Descartes), y afirma: “«la realidad absoluta es mi vida» entendiéndola no en un sentido biológico sino biográfico. Ni yo formo parte de las cosas (realismo), ni las cosas forman parte de mí (idealismo), sino que ambos formamos parte de mi vida. [...] La vida humana —mi vida, la de cada cual— es la realidad absoluta” (Bastida Freijedo 2005, 79).

Cuando las voces poéticas hablan de la ciudad develan un lugar de enunciación situado no solo en un cuerpo, sino también en un espacio.

Este espacio heredado es la ciudad laberinto, que de a poco va asumiendo características de las grandes metrópolis, y se sacude la sencillez de la aldea gracias al esfuerzo de las familias más potentadas por construir grandes residencias, de dos y tres pisos, diseñadas por arquitectos europeos y que permitan dar cuenta de su nivel de vida, el cual requiere además un adcentamiento de la ciudad a través de sus principales instituciones, así como una expansión geográfica y socioeconómica visible en la creación de centros de entretenimiento como clubes, cafés, cines, teatros¹⁴ que, a pesar de brindar funciones contadas al año, “reflejaban el deseo de las élites nacionales de tener un local donde pudieran darse funciones de ópera y teatro y, lo que tal vez era más importante, un lugar para ver y ser visto” (Scobie 1991, 225).

Hay una atmósfera de polvo en todo esto, el polvo levantado por la construcción de las nuevas edificaciones, por las calles de la periferia que aún no cuentan con el empedrado que goza el centro y que envuelve a la ciudad con un aire pesado, provocado por todas estas variaciones que los sujetos no terminan de entender del todo, al menos aquellos jóvenes que se sienten extraños y aburridos dentro de un entorno que, a pesar de los cambios y las expectativas que estos originan, no ofrecen oportunidades de realización ni tampoco pistas que los lleve a descifrar los mecanismos de inserción social que tanto necesitan.

Así, por ejemplo, lo podemos leer en estos versos de Medardo Ángel Silva, cuya voz poética da cuenta de un sentir pesado hacia la constitución de la ciudad misma, la cual es asumida por la voz como una molestia, un tedio que se advierte desde el título del poema, llamado “Hastíos otoñales”:

Hastíos otoñales... Ya nada me entusiasma
de cuanto me causara infantiles asombros
y así voy por la vida, cual pálido fantasma
que atraviesa las calles de una ciudad de escombros.

Y mi alma, que creía la Primavera eterna
al emprender sus locas y dulces romerías,
hoy ve, como un leproso aislado en su caverna,
podrirse lentamente los frutos de sus días!

¹⁴ Entre los más destacados se puede mencionar el teatro Colón o Nacional de Bogotá, que se reinauguró en 1894; en Quito está el teatro Sucre, inaugurado en 1886, y utilizado por primera vez para la proyección de una película en 1901; en Lima el teatro Manuel Segura, rebautizado como Municipal en su reinauguración en 1909.

(De *El árbol del Bien y del Mal*, 1917)

El primer verso de este corto poema nos advierte ya de un espacio de enunciación repetido y monótono que provoca en el cuerpo de la voz una pérdida de energía, un abandono de sí mismo para convertirse en un ente sin cuerpo que deambula de la única manera que puede dentro de una ciudad derruida, sin sentido, perdido, un “fantasma” dice el tercer verso, pues esta, sin lugar a dudas, no es la ciudad soñada que ofrece oportunidades, menos aún vivencias que puedan traducirse luego en experiencia, de allí que un común denominador en las voces poéticas, al menos dentro del primer cuarto de siglo, es ver a su ciudad como una aldea, algo insignificante frente a lo que serían las grandes ciudades, lo cual parece un razonamiento lógico si se compara las ciudades modernas latinoamericanas de principios del siglo XX con las grandes metrópolis como Nueva York, París y Londres, de las que tanto se escribe en las crónicas y los poemas que aparecen en los diarios.

Estos versos del colombiano Porfirio Barba Jacob son muestra de ello, pertenecen al poema “El retorno”,¹⁵ del cual propongo las dos primeras y la última estrofa:

¿Quién en ciudad trocó mi caserío?
 ¿Qué se hicieron las chozas
 que hace algún tiempo abandoné?... ¡Dios mío.
 Ya no florecen en mi huerto rosas;
 están las avenidas bulliciosas
 y no se escucha la canción del río.

Es hoy morada del placer bravío
 la que fue ayer mi aldea silenciosa...
 Hoy, mi llanura azul es un plantío;
 y en lugar de la ermita, yergue airosa
 la catedral sus torres al vacío.
 [...]

Madre: es de noche, cierra ya la ventana;
 para llorar mi angustia noche y día
 es otro día el día de mañana;
 ¡cierra bien esas puertas, madre mía!

Desde luego, se advierten varios momentos cronológicos en estos versos que coinciden en uno solo, en un primer instante el título del poema nos deja entender que

¹⁵ Los poemas de Barba Jacob fueron publicados en formato de libro póstumamente, por ello destacamos que es el escritor Fernando Vallejo quien señala que este poema, que tiene en verdad ocho estrofas, habría sido escrito hacia 1903 y publicado por primera vez en la revista *El Trabajo*, bajo otro seudónimo: Maín Ximénez (Vallejo 2006, 305).

existió un viaje de la voz poética, seguramente en busca de la experiencia necesaria para insertarse socialmente en la ciudad moderna; en el segundo momento existió un devenir del pueblo en ciudad, que acercó ambos espacios tal si fueran uno solo. La voz poética se muestra sorprendida a su regreso, pues quizá la experiencia acumulada era suficiente para desenvolverse en ese proyecto de ciudad moderna que se abandonó en un principio y que causaba tanta molestia, pero que al regreso resulta insuficiente. Un tercer instante está en el desvanecimiento de esa proximidad, en una suerte de fagocitosis urbana que devoró todos aquellos elementos del caserío que representan una energía natural. Un cuarto momento sería el retorno de la voz poética, que coincide con el presente histórico del poema y nos remonta al principio. Aquí la voz se muestra llena de nostalgia y sorpresa ante una materialidad artificial y paradójica, pues por un lado se trata de elementos vaciados de sentido o fuera del entendimiento de la voz poética y por otros elementos llenos de un placer que se sugiere extremo y antinatural, dado que la figura del “placer bravío” se presenta como un oxímoron que instaura al mismo tiempo la idea de códigos desconocidos para el afecto, exclusivos de la ciudad moderna.

Estos rasgos ambivalentes que tendría la juventud serán constantes a lo largo del tiempo, algunos autores hablan de la juventud haciendo referencia a la imagen de Jano bifronte, el dios romano de las transiciones, además del destino, del tiempo pasado y del tiempo futuro, que tiene dos caras opuestas en su rostro¹⁶ y, desde esa dualidad, la juventud se muestra tal si fuera una dicotomía, compuesta por elementos opuestos pero a la vez complementarios, algo que se anhela, pero que al mismo tiempo se rechaza.

Esta aparente contracción, desde la cual es posible entender la juventud, se refuerza al pasar al campo de la poesía, pues las voces poéticas que hablan de la juventud frecuentemente aluden o construyen imágenes que se sostienen sobre figuras de oposición, como veremos más adelante, escritas generalmente en primera persona, para reforzar la noción de etapa, con un principio y un fin.

El último instante del poema se ofrece en la última estrofa, en la cual la voz poética se retrae en el tiempo y su cuerpo deviene en la figura del niño dolorido, vulnerable y desconsolado, huérfano incluso, pues rechaza la figura materna, desmitificada en la medida en que no constituye una figura de autoridad, tiene un rol instrumental de convertir en claustro la morada para evadir la llegada de un nuevo instante: el futuro.

¹⁶ La juventud es “una amenaza de presentes oscuros y una promesa de futuros radiantes. Las y los jóvenes son ángeles que nos deslumbran y monstruos que nos asustan (o, para decirlo en femenino, princesas que nos encantan y víboras que nos deboran” (González y Feixa 2013, 9).

Sobre esto último hay que profundizar aún más. El imperativo que utiliza la voz poética hacia su madre devela una jerarquía alterada, consecuencia aparentemente de un capital experiencial mucho mayor que el de ella, al menos en lo que significan las formas de vivir modernas, un capital acumulado, sin duda en el viaje del cual hace el retorno, de otra manera no se puede explicar la actitud de la madre, que se entiende seguirá las órdenes de su hijo, en virtud de esa desmitificación de la figura adulta que mencionamos.

Otro aspecto que es posible entender a partir de los versos anteriores es el rechazo de la voz poética al momento en el que se sitúa, pues en cuanto se ubica allí se traslada inmediatamente hacia un pasado indeterminado y bloquea el advenimiento del futuro, dejando en tensión el presente. Así lo explica el sirio Adonis, quien dice lo siguiente sobre el poeta moderno:

el pasado se le aparece como natural, evidente, coherente, ideal. El presente, al contrario, como artificial, incierto, lacerado, fútil. ¿Acaso entonces la modernidad representa una crisis entre un pasado que la determinó y un futuro que aún no toma conciencia de ella? (Adonis 1991, 59)

La respuesta no puede ser lacónica. Basta imaginar el cuerpo de la voz poética anterior, luego de que su madre haya cerrado puertas y ventanas, seguramente estará rendido sobre una cama, en posición fetal, sin que nadie llegue a acariciar su frente, menos aún a darle una nalgada. Esa crisis sobre la que se pregunta Adonis es la consecuencia de una experiencia vacía, resultado de caminar y caminar por las ciudades laberinto y nutrirse a su vez de experiencias.

Ahora bien, ¿es posible extender este análisis a todas las ciudades laberinto o debe limitarse solamente al contexto político cultural del sujeto de la enunciación?

Reconociendo que la modernidad necesariamente será diversa en función de las interacciones culturales y políticas localizadas, propias de cada Estado, presumo que también es posible identificar líneas de fuerza que atraviesan las diferentes realidades latinoamericanas, agenciando afectos, cuerpos y sentidos gracias a una lengua común.

Desde esta perspectiva, conviene entonces analizar otros lugares de enunciación, como el de estos versos del ecuatoriano Alfonso Moreno Mora,¹⁷ del poema “Epístola a Luis Felipe de La Rosa”, que refuerza este sentir de mirar la ciudad nativa como una

¹⁷ La obra de este autor apareció dispersa en periódicos y revistas, sobre todo de la ciudad de Cuenca, y fue publicada luego de su muerte; no obstante, según su actividad poética, este poema podría haberse escrito hacia 1926.

aldea. El poema de Moreno Mora tiene quince estrofas constituidas por cuartetos. Tomemos de él este fragmento con el que empieza el poema:

Luis Felipe: tu vida de inquietud se remansa
con una pierna menos y una experiencia más.
Tu diestra, en el naufragio, la boya al fin alcanza
y serenado miras catorce años atrás.

¡Has triunfado! Pregunto: ¿la victoria te alegra?
¿Te compensa las penas, penas de ayer, sin fin,
cuando tu musa errante, bajo la noche negra
era tal una fuente que llora en un jardín?

Si del alma pudiéramos hacer un palimpsesto,
borrar todo lo triste para escribir con luz
epitalamios rosas... ¡Ah! qué dicha fuera ésto,
olvidar que en el hombro llevamos una cruz.

Dichoso tú que tienes dos lánguidos camellos
o una hermana, la dulce compañera ideal:
el mar y las montañas y los países bellos
en tantas latitudes, te harán pronto olvidar.

Las horas en la aldea resbalan lentamente,
como un carro repleto de basura y dolor;
el mismo aspecto siempre, la misma luz, la gente,
grávida de hipocresía, de Cristo y de rencor.

Se vive sin motivo... Supieras lo que es eso...
está ya en mí extinguida el ansia de vivir,
y sin embargo, sigo como un can con un hueso,
royendo la infinita tristeza de existir.

El poema comienza interpelando a otro poeta contemporáneo de Moreno Mora, el colombiano Luis Felipe de la Rosa, a quien la voz se dirige con un trato familiar y amable, destacando el estilo de vida que habría llevado el poeta amigo, siempre con intensidad, siempre al límite, al punto de catalogar esa forma de vida como un naufragio, a diferencia de la vida aburrida y monótona que habría tenido la voz.

En este reconocimiento, volvemos a dar con la noción de etapa que reconoce la voz con respecto a la juventud, una etapa que ciertamente permite adquirir experiencias, pero también conllevan un costo corporal como el que se menciona en el segundo verso.

Enseguida la voz reconoce el triunfo del amigo, pero de inmediato presenta un conjunto de preguntas retóricas que parecen cuestionar si valió la pena, al final de cuentas, todos los sufrimientos vividos, pero en realidad las preguntas que hace la voz son inocentes, pues son de alguien que desconoce la experiencia, y anhela la posibilidad de

poder borrar el pasado, y con esto las desdichas, pero no las que ha vivido Luis Felipe, sino las suyas propias, en extremo dolorosas por no haberse generado alrededor de la experiencia intensa de la juventud.

Por este motivo, en la cuarta estrofa, la voz refuerza esta idea de triunfo, complementada con la dicha del amigo al tener “dos lánguidos camellos”, que bien podrían representar la acumulación detenida o mermada de riquezas, a causa de los viajes y comercios de un lugar a otro, pero también son símbolos de “sobriedad y de carácter difícil. Es atributo de la templanza” (Chevalier 1986, 240), todos estos rasgos fortalecidos en los largos y difíciles viajes que tuvo.

Otro aspecto importante por el cual la voz considera que Luis Felipe debe regocijarse es por tener una hermana “la dulce compañera ideal”, quien probablemente sacrificó su desarrollo personal para poder dedicarse a atender al hermano, es decir, estamos ante la presencia de otro tipo de juventud, la femenina, muy diferente a la masculina, pues las mujeres jóvenes en este periodo están consagradas a resolver las necesidades de una sociedad marcadamente masculina, como veremos más adelante.

Finalmente, podemos entender a partir de estos versos, que repiten y llevan a un nuevo nivel tanto el sopor y fastidio evidenciados en la voz de Silva, como la infinita tristeza en la voz de Barba Jacob, es que la ciudad laberinto es en realidad una aldea que provoca un sentir extremo en los jóvenes, que los lleva a identificarse con los sentimientos autodestructivos que se cantan en sus versos.

Hay que sospechar en este punto que, si bien el paradigma de libertad traído por la modernidad empieza a enfrentarse con las grandes instituciones como la iglesia, por ejemplo, y los dogmas que ella representa; con seguridad, esta es una confrontación en que los sujetos les cuesta asumir su condición de modernos, muy a pesar de que la libertad de culto haya sido institucionalizada. Hablo de un sentir evasivo que no solamente es constante en el modernismo como tendencia literaria, sino en la modernidad propiamente dicha, pues esa evasión está ligada a un sentimiento de supervivencia, vinculado sin duda a preceptos religiosos que obliga a los sujetos a que, una vez agotado el proceso de deambular por la ciudad laberinto en busca de su realización personal, y al no encontrarla, su respuesta sea frecuentar las periferias desde donde es más fácil escaparse y partir a otras ciudades en busca de la experiencia necesaria que les permita salvar la vida, en primer término y, en segundo término, un retorno exitoso para insertarse socialmente.

Muestra de esto son los versos del colombiano León de Greiff, de su soneto “XI” en el cual la voz poética recuerda, en las primeras estrofas, los sufrimientos de su adolescencia en su tierra natal, que lo obligaron a marcharse para finalmente concluir:

Hay un recuerdo pertinaz y vivo
que afebra y tuerce mi pensar esquivo:
y el fastidio y hórrido cansancio

soñar háceme en tierras irreales
¿mas hallaré la triaca de mis males
En Tokio, en Bassora o en Bizancio?

(De *Tergiversaciones*, 1925)

Es relevante señalar que, cuando la voz habla de “la triaca”, hace mención a un remedio antiguo elaborado a base de muchos ingredientes, entre ellos el opio y sustancias sacadas de aquello que provocó el daño, y es usado especialmente en la curación de mordeduras de animales venenosos, como lo sería su propia ciudad, que es, al final de cuentas, la metáfora principal de estos versos, que exponen a la ciudad de origen como un espacio dañino del que tiene que salir.

El peruano César Vallejo, desde su estética particular, también dio cuenta de este sentir, en el poema “El buen sentido”, cuyos primeros versos dicen:

Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande.

Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar.

(De *Poemas en prosa*, 1923-1928)

En este fragmento, a diferencia de lo expuesto por las voces anteriores, el tiempo de enunciación no es anterior al viaje, sino posterior, la voz se sitúa en el momento del retorno consumado, y puede hablar con su madre de la gran ciudad que conoció. La figura materna, presente en estos versos funciona como una suerte de metonimia y representa la ciudad desde la que partió, que lo estuvo esperando y que puede volverlo a acoger, como se intuye en el segundo párrafo en el que la madre reafirma su rol en el gesto de ajustar el cuello del abrigo.

Otro ejemplo lo vemos en estos nuevos versos del poema “Madrecita...” de José María Eguren:

Madrecita

ya no quiero regresar
a la aldeíta
donde aquella montañita
quiere volverme a encerrar.

Si pudiera regresar
a la cuna de tu seno
para sentir arrullar
mi corazón
por tu canción
dulce como canción
de mar.

Han pasado ya dos años
y sigo del mismo porte
pero ya he dado un corte
a aquellos cielos cercanos.

Tengo la mano hambrienta
de arrancar
cielo en tormenta
para alegrar el mar.

(De *Visiones de enero*, 1922)

En estos versos destaca la transparencia y sencillez con que expresa su sentir, seguramente debido a la mediación de la madre, que es quien estaría escuchando o leyendo mejor dicho, si se piensa en las condiciones materiales posibles que expliquen el poema, esta suerte de carta en donde la voz poética expresa su deseo de mantenerse lejos de la aldea, devenida ahora en ciudad laberinto.

Pero la voz va más allá, y en la segunda estrofa plantea una situación ideal en la que ella misma sortea la realidad y añora un pasado sin responsabilidades, cargas o trabajos de ningún tipo, como los que son comunes en la modernidad, y anhela un tiempo en que se pueda volver a ser un niño pequeño y la madre la arrulle con el sonido de su corazón, similar al movimiento del mar, con lo cual hemos dado con una primera imagen que será constante en todas las voces que anhelan el viaje como mecanismo de realización, esto es fusionar la figura materna con la figura del mar, como veremos más adelante.

Todos estos momentos expuestos son significativos por cuanto a partir de ellos se puede entender, por lo pronto como sospecha, que el sujeto de la ciudad laberinto responde al paradigma del caminante, no solo de calles sino de caminos, no solo de barrios sino de ciudades, es decir alguien que está en constante movimiento, descubriendo con

seguridad las maravillas de la modernidad, al menos las pocas a las que puede tener acceso.

Este caminante no es el *flâneur* de Benjamin, pues la ciudad laberinto es apenas una promesa de esa “ciudad diabla” que mostramos al inicio en la voz del poeta Darío. El *flâneur* deambula ociosa y serenamente, ese es su objetivo; en cambio el caminante forma parte de la gran masa, se sorprende en cada esquina con las maravillas de los escaparates, traídas del primer mundo, y lo más importante, si deambula tendrá como objetivo parecerse al *flâneur*.

4. El cuerpo moderno: el cuerpo joven

Según la mitología griega, los grandes males que aquejan a la humanidad fueron desatados por Pandora al romper el sello de la caja que su esposo, Epimeteo, guardaba por encargo. Estos males no eran otros que la enfermedad, la locura, el rencor, el vicio, el hambre, la peste, entre los más importantes, a los que habría que añadir uno más llamado vejez.

La carga simbólica de este mito nos sirve para analizar la condición de juventud dentro del cuerpo humano, y, como nos deja intuir el mito, la juventud se considera la antítesis de la vejez, pero no solo eso, sino como una etapa llena de virtudes o de posibilidades que marcan definitivamente la forma de estar de una persona dentro de la sociedad, muy distante a las condiciones que ofrece la vejez, vividas como si fueran una maldición o un castigo.¹⁸

Por otra parte, lo anterior refuerza la idea de que somos animales segmentarios: “Estamos segmentarizados binariamente, según grandes oposiciones duales: las clases sociales, pero también los hombres y las mujeres, los adultos y los niños, etc.” (Delueze y Guattari 2004, 214), a lo que habría que añadir, como muestra el mito, la juventud y la vejez.

¹⁸ Al respecto, Remo Bodei recuerda que la juventud es “por lo general, inmadura, inexperta, impetuosa, está colmada de deseos. La vejez, en cambio, es a menudo melancólica, resentida, irritable, temerosa y débil (etimológicamente, el viejo es ‘imbécil’, porque tiene necesidad de apoyarse en un bastón, *in baculo*” (Bodei 2016, 11).

Esta segmentarización ha sido constante a lo largo del tiempo, un hilo conductor que ha atravesado la historia de la humanidad, y en ese recorrido ha establecido varias líneas de fuga, en interacción con las circunstancias epistémicas propias de cada época, para configurar un estado proteico,¹⁹ capaz de ofrecer no solo un rostro diferente a las disciplinas que pretenden acercarse a ella, sino un cuerpo distinto, maleable, para finalmente deshacerse, escaparse por entre los dedos para configurar algo nuevo, en otro espacio y en otro tiempo.

Por esta razón es que la juventud, gracias a este procedimiento de sitio que ejercen las ciencias alrededor de ella, para posicionar nociones filosóficas, biológicas, psicológicas, antropológicas o sociales, entre otras, resiste “innumerables significados, que terminan por construir un concepto muy vago” (Brito 1998, 3); no obstante, esta característica, expuesta como una limitación, y que denuncia la imposibilidad de cerrar definitivamente el entendimiento alrededor de lo que sería la juventud, es quizá su mayor atributo, pues eso expone la necesidad de pensar un enfoque hermenéutico para su abordaje.

En ese sentido, es importante rescatar las categorías de análisis que se han desarrollado desde algunas ciencias, como por ejemplo los conceptos de pubertad y adolescencia,²⁰ pues a partir de ellos es que la juventud se presenta como algo homogéneo y estático, en la medida en que todas las personas atravesarán por estos procesos, lo que ha permitido que la forma de interpelar a los jóvenes sea la misma en diversas épocas.

Lo muestra la tensión que expone Platón entre la juventud y la adultez en su tiempo, a través de ciertos pasajes de sus diálogos, donde se puede apreciar que este tema era de especial interés para esa sociedad, pues dicha confrontación era relatada de una manera que hoy nos sorprende, pues parecería haber sido pensada hace unos pocos meses y no hace más dos mil trescientos años:

el maestro teme y adula a los alumnos y los alumnos hacen caso omiso de los maestros, así como de sus preceptores; y en general los jóvenes hacen lo mismo que los adultos y

¹⁹ Recordemos que Proteo era un antiguo dios marino con la capacidad de metamorfosearse en cualquier tipo de animal y también elemento.

²⁰ Con mayor precisión las ciencias biológicas o de la salud dirán que la pubertad es “una etapa en la cual sucede el comienzo de la madurez sexual y los órganos reproductores llegan a ser funcionales. Se manifiesta en ambos sexos con la aparición de los caracteres sexuales secundarios” (Oxford 2007, 676). Por su parte, desde la psicología la adolescencia se entiende “con dos acepciones: a] como fase cronológica entre la pubertad y la madurez; b] como modalidad recurrente de la psique cuyos rasgos (incertidumbre, ansiedad por el futuro, irrupción de instancias pulsionales, necesidad de tranquilidad y de libertad) pueden reaparecer más de una vez en el curso de la vida. En ambas acepciones el hilo conductor está representado por el concepto de transformación, que permite cambios en diversos niveles: sexualidad, cognición, identidad, moralidad y sociabilidad” (Galimberti 2002, 23).

rivalizan con ellos en palabras y acciones; y los mayores, para complacerlos, rebosan de jocosidad y afán de hacer bromas, imitando a los jóvenes, para no parecer antipáticos y mandones. (Platón 1988, 409)

Otro ejemplo, mucho más antiguo que este lo refieren Yanko González y Carlos Feixa en su libro *La construcción histórica de juventud en América Latina*: se trata de un texto con una antigüedad de cuatro mil años, provenientes de una tablilla encontrada en la ciudad de Ur de Caldea, actual territorio iraquí: “Nuestra sociedad está perdida si permite que continúen las acciones inauditas de las jóvenes generaciones” (González, Feixa 2013, 23).

Esta forma de aproximarse a la juventud, y a cualquier objeto de estudio, ha permeado las ciencias al punto de construir verdades socialmente aceptadas que se han institucionalizado, blindándolas en su conjunto como una categoría con una fuerza surgida de la naturalización, y para ello se requiere de todo un sistema funcionando y trabajando constantemente hacia esos fines, un sistema que, lejos de excluir, como ocurre en otras circunstancias, integra los aportes de entornos tan diferentes como el que ofrecen las ciencias duras por una parte, las humanidades por otra y la recepción que cada uno de estos esfuerzos haya logrado en la sociedad y de manera concreta en los sujetos que la conforman.

No obstante, a pesar de que cada disciplina entienda la juventud desde su propio lenguaje axiomático, como vimos anteriormente, algo que se debe destacar es el enfoque antropológico, pues considera que la juventud tiene unos límites que “no son naturales sino que son socialmente contruidos y culturalmente compartidos, reforzados a través de ritos que marcan la entrada al mundo adulto –la juventud está marcada por una sucesión de ritos de salida y entradas– de acuerdo a las culturas” (Saintout 2007, 20). Y al tiempo, habría que añadir, pues dentro de una misma cultura, como la latinoamericana por ejemplo, iniciar la juventud a comienzos del siglo XX de ningún modo es igual al iniciarla hacia finales del mismo siglo.

Los ritos de iniciación en este punto juegan un papel importante, pues permiten establecer con alguna precisión el momento de ingreso o salida de la juventud, antes que nombrar edades que siempre resultan forzadas al momento de intentar establecer una generalización, dicho sea de paso bastante imprecisa, con respecto a la edad que caracteriza a un sujeto joven, por esta razón, desde la sociología, se considera que “la frontera entre la juventud y la vejez es objeto de lucha” (Bourdieu, 2002:163), algo que

está en constante construcción de acuerdo con los contextos sociales inmediatos que le corresponda.

El ingreso al colegio o a la universidad, el inicio del servicio militar, el acceso al matrimonio, serían algunos referentes que demuestran lo antes dicho, pues todos estos ritos, por nombrar algunos, se presentarán de manera diferente en una y otra época, en uno y otro lugar, además debemos observar que mientras las prácticas mencionadas arriba se muestran institucionalizadas y bajo el aval del Estado, existen otras que operan con la misma o mayor fuerza que las anteriores, y otorgan el capital simbólico²¹ necesario para que los sujetos vayan modelando su identidad y encuentren el lugar que les corresponde dentro del entramado social. Así, por ejemplo, podemos mencionar la primera relación sexual, el baile de debutantes o, el que será analizado en este trabajo, el viaje de ida y vuelta que emprenden los jóvenes modernos en busca del mundo del que tanto han leído y del que tan poco conocen, es el viaje de la experiencia.

En este punto es preciso recordar que estos ritos cumplen las veces de verdaderas instituciones cuya permanencia, lo mismo que los templos antiguos dependen de “haber sido edificados sobre significados perdurables, no únicamente en razón de la mayor o menor resistencia de sus materiales” (Paz 2011, 31); esto quiere decir que, en el caso de la juventud, los presupuestos materiales y simbólicos sobre los que se sostiene la misma no solo que han sido imperecederos sino también eficaces para posicionar lo que se debe entender de ella.

Condiciones materiales y simbólicas ligadas a la juventud

Se sabe que antes de 1900 la juventud comienza a ser vista “como capa social que goza de ciertos privilegios, de un periodo de permisividad entre la madurez biológica y la madurez social” (Margulis y Urresti 2002, 4), pero sin un reconocimiento explícito y consensuado hacia ella desde todas las aristas de la sociedad, pues eso parece haberse dado muchos años más tarde, sobre todo en nuestro continente, considerando que en América, debido a las características de los sistemas educativos de segunda enseñanza,

²¹ El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica: una propiedad que, porque responde a unas “expectativas colectivas”, socialmente constituidas, a unas creencias, ejerce una especie de acción a distancia, sin contacto físico” (Bourdieu 1997, 172).

que son los que ayudan a consolidar la categoría de joven en el cuerpo, tardaron en incluir a las poblaciones rurales por considerarse un privilegio de las grandes ciudades; por lo tanto, la democratización del concepto de juventud demoró en instalarse dentro la sociedad, siendo esta la razón por la que, quizá, Bolívar Echeverría ubica este proceso cinco o seis décadas más tarde, como un requisito para el desencadenamiento de Mayo del 68, e identifica que la juventud se trata de un “dispositivo civilizatorio” por el que la sociedad “les permite vivir como *jóvenes*, pero lo hace con una *segunda intención*; los está preparando para ser integrados en el sistema” (Echeverría 2010, 213).

Una constante a lo largo de este proceso, y que se puede rastrear hasta finales del siglo XX, es la asociación de la noción de juventud con lo que sería una etapa. Y, vista de esa manera, la juventud se presenta como un concepto paradójico, pues en primer término representa una especie de paréntesis ideal en la vida de las personas, una etapa a la que siempre se quiere volver, dado que continúa ligada a una evasión de responsabilidades sociales, mientras que por otro constituye una condición que se rechaza, por estar vinculada al desorden social, propio de las grandes urbes.

Esta forma de ver la juventud no es ajena a su tiempo, y como se dijo, fue necesaria la participación tanto de las llamadas ciencias duras como de las humanidades para posicionar un concepto como este, y será el británico Stanley Hall, en 1907, quien sea uno de los primeros en señalar,²² desde una perspectiva científicista, y positivista como corresponde a la época, las características o en verdad los “symptoms of their storm and stress metamorphosis” (Hall 1907, 625) de un periodo de cambio entre lo que significa ser niño y lo que significa ser adulto, una transformación radical que solo tiene sentido o validez desde una lógica funcionalista que justifica su presencia en la sociedad a partir de dicho cambio, esto quiere decir una vez que ha terminado.

Esta misma noción de etapa, tiene su equivalente en la poesía del siglo XX, autores como los colombianos: Porfirio Barba Jacob, Eduardo Castillo, Luis Carlos López, los ecuatorianos Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, José María Egas, David Ledesma y los peruanos César Vallejo, Magda Portal, Arturo Camacho Ramírez, Washington Delgado, entre otros, son prueba de ello.²³

²² Antes que Hall, Sigmund Freud hizo lo propio en el tercer ensayo de su libro *Tres ensayos para una teoría sexual*, escrito en 1905. El estudio se denominó “La metamorfosis de la pubertad”.

²³ Con seguridad, el más conocido es el de Rubén Darío, “Canción de otoño en primavera”, publicado en 1905, cuyos primeros versos, y que se repiten hasta cinco veces dentro del poema, exponen a la juventud como una etapa y al mismo tiempo como una suerte de entidad caprichosa e invaluable, una deidad con una capacidad de agencia que rebasa los confines del cuerpo: “Juventud, divino tesoro, / ¡ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro... / y a veces lloro sin querer...”.

Veamos algunos ejemplos, como este poema de Porfirio Barba Jacob, llamado “Nueva canción de la vida profunda”, escrito hacia 1920, y cuya primera estrofa es la siguiente:

Te me vas, torcaza rendida, juventud dulce,
 dulcemente desfallecida: ¡te me vas!
 Tiembla en tus embriagueces el dolor de la vida.
 –¿Y nada más?
 –Y un poco más...

En este fragmento es clara la exposición de la juventud como una etapa, la voz poética sitúa su sentir hacia el final de este periodo; por otra parte, vemos que el poema empieza presentando una imagen en la que se da cuerpo a la juventud, representándola en la torcaza; no obstante, lo que verdaderamente proponen los versos es un lamento por estar habitando en una especie de condición periférica, en un espacio que difícilmente se puede identificar con precisión, pues se trata de un límite entre el fin de la juventud y el inicio de la vida adulta.

Llama la atención que la voz poética es capaz de mirar ese borde en su cuerpo con la misma claridad que lo harían las ciencias naturales, con la salvedad de que los indicios de los que se vale la voz para establecer esa condición de salida de su juventud son distintos, es decir que parten de los afectos de la propia voz,²⁴ antes que de parámetros que busquen resolverse en la objetividad.

Otro de los aspectos que hay que tener en cuenta en estos versos es que para fijar la idea de la juventud como una etapa que se termina, la voz poética recurre a la imagen de un ave que se aleja y, aunque los versos no son explícitos, queda sugerida la imagen de la torcaza que pronto se perderá volando en el azul del cielo.

Si analizamos simbólicamente esta imagen, el vuelo del ave nos remite a “la volatilización, la sublimación” (Cirlot 2006, 358) del cuerpo joven en busca de otro territorio en el que pueda habitar, como si la juventud fuera una suerte de energía o

²⁴ Aunque se trata de un sentir propio de un tiempo, es posible identificar la trayectoria anterior que siguió esta idea de la juventud ida. La encontramos presente ya en Quevedo, por ejemplo en el poema “Conoce las fuerzas del tiempo, y el ser ejecutivo cobrador de la muerte”, donde escribe: “¡Cómo de entre mis manos te resbalas/ ¡oh, cómo te deslizas, edad mía!” (Quevedo 1907, 395), y antes que él Séneca señala: “La mayoría de los mortales, Paulino, se queja de la mezquindad de la naturaleza, de que nacemos para una corta vida, porque estos lapsos de tiempo que nos concede discurren tan raudos, tan veloces, que, salvo a muy pocos, a los demás la vida los abandona cuando aún se están preparando para la vida” (Séneca 2010, 247).

espíritu que habita un cuerpo que funciona como una cavidad o un molde en donde mora la voz poética.

La imagen del ave también reviste especial interés, pues no se trata de un pájaro cualquiera, sino de una torcaza o paloma, que desde la cosmovisión judeo-cristiana representa uno de los elementos de la Trinidad y por tanto el dios mismo; en consecuencia, existiría una suerte de divinización de ese cuerpo con alas llamado juventud, volando lejos, en el cielo.

Entonces, si la juventud es justamente esa especie de energía o intensidad que mora el cuerpo, de inmediato la conexión que se establece es con Deleuze y Guattari, quienes reflexionan acerca de un tipo especial de cuerpo, uno sin órganos (CsO): “hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan” (Deleuze y Guattari 2004, 158), con lo cual adquiere mayor sentido lo dicho en líneas pasadas acerca de estos sujetos que deambulan por la ciudad laberinto, perdidos, desorientados, como si estuvieran ausentes de sí mismos, como si, en definitiva, su cuerpo fuera solo una corteza cuya organicidad ha perdido la capacidad de funcionamiento, razón por la cual vagan por la ciudad laberinto ciegos, adormecidos, atontados, náufragos, sin rumbo o como si estuvieran ebrios, pues su cuerpo se trata, en efecto, de un Cuerpo sin Órganos.

En el mismo sentido, y esta vez apuntando a explicar esa energía capaz de ocupar el CsO, tenemos el poema “Letitia”, una selección de los primeros y últimos versos, del peruano José Santos Chocano:

¡Alégrate, juventud!

La primavera de las almas
ha engarzado en tus sombras una chispa de luz,
[...]

¡Oh juventud ! Una paloma
posa su vuelo sobre la testa del León.

(De *Fiat lux*, 1908)

El autor presenta el título de este poema en latín, y denota alegría, pues todo el poema será un canto hacia los dones de la juventud y las posibilidades que esta tiene. Los versos segundo y tercero presentan esta imagen dual a la que hacemos referencia: en primer lugar, hay el reconocimiento de la juventud como un espacio de sombras, con toda

la connotación que esto tiene, además de ser una etapa cambiante a la que llega esa “chispa de luz” que se avizora como una esperanza, y en esa medida la imagen que se construye es la de un túnel, una etapa, algo que debe atravesarse.

El fragmento final, por su parte, es también bastante sugestivo y se muestra en la misma línea que los primeros versos, es decir una imagen en donde se confrontan dos elementos opuestos o que parecería no pueden estar juntos, como son la paloma y el león. La primera, como ya vimos, simboliza el espíritu en su estado puro, es la energía o intensidad, pero en el contexto del verso es también fragilidad, mientras que el león simbólicamente se lo asocia al sol, y este a la juventud en su plenitud. El león es además el rey de los animales, símbolo de poder, valor y virilidad, pero su potencia remite además a un aspecto negativo, es “la fuerza instintiva e incontrolada [...] es a la vez símbolo del Cristo y del Anticristo” (Chevalier 1986, 638).

Del poeta colombiano Luis Carlos López, la primera estrofa de su poema “A un bodegón”:

¡Oh, viejo bodegón, en horas gratas
de juventud, qué blanco era tu hollín,
y qué alegre, en nocturnas zaragatas,
tu anémico quinqué de kerosín!...

(De *Por el atajo*, 1920)

Estos versos son interesantes porque la juventud, en este caso, representa además una especie de cristal a través del cual la voz poética puede percibir las cosas que lo rodean, desde la dualidad que la edad misma representa. La imagen “qué blanco era tu hollín” expresa un sentir de inmunidad o invencibilidad, bienestar casi, que bajo el influjo de la juventud, aquella sustancia negra y dañina que es el hollín, no lo sería tanto.

Del poema “Vas lacrimarum” del poeta ecuatoriano José María Egas:

Y sólo quedaron las alas marchitas,
el libro soñado... lo que pudo ser!
Y algún misterioso temblor en mis cuitas
por tus inefables miradas benditas
y tus pecadoras manos de mujer!

Algún escondido retazo de pena...
Algún idealismo y alguna inquietud...
Y no sé qué dulce bondad nazarena
para esta fatiga, para esta cadena
del santo suplicio de mi juventud.

(De *Unción*, 1923)

La paradoja al final de esta selección es bastante simbólica; por un lado, la juventud se reafirma como una etapa que aprisiona el cuerpo de la voz poética, y, por otro, la paradoja se reafirma como una hipérbole, al equiparar el sentir de su etapa de vida con los del sufrimiento de Cristo.

El “santo suplicio” en esa medida muestra, por un lado, un rasgo de divinidad y con ello se refuerza lo dicho anteriormente de que la juventud se valora como algo sagrado, una especie de deidad o intensidad capaz de habitar el cuerpo no solo con los aspectos positivos ligados a la juventud como energía, valor, alegría, vivacidad, sino también con tormento, angustia y dolor.

Ahora bien, a pesar de que la segmentarización binaria funcione en algunos aspectos, y sobre todo en análisis aislados que siguen líneas de fuerza continuas dentro del sentido que dan las disciplinas en las que fueron pensadas, en otros tiende a ser insuficiente para explicar determinados fenómenos, procesos o condiciones, como es el de la juventud misma, cuya mecánica se muestra multidimensional antes que lineal.

Cuando hablamos de las condiciones materiales, ciertamente que se pueden nombrar varias; así por ejemplo el tiempo y el cuerpo, entendidos ambos en una relación biunívoca, en que la existencia del uno presupone la existencia del otro; es decir, considerando esta posición no es posible referirse al cuerpo sin hacer mención a una condición temporal y viceversa.

Pero cuando reflexionamos sobre las condiciones simbólicas, las categorías antes mencionadas de cuerpo y de tiempo siguen funcionando, pero esta vez con otras dimensiones, y en ocasiones de manera independiente, estableciendo conexiones con otros elementos, pues si antes la relación entre ambas era de tipo sistémica, ahora es preciso pensarla en términos de agenciamiento, desde la visión de Deleuze y Guattari.

Esto quiere decir un “aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (Deleuze y Guattari 2004, 14), una suerte de organización que va más allá de la relación sistémica, con la posibilidad de conectar elementos no necesariamente homogéneos o correspondientes.

Desde este ejercicio, el agenciamiento conlleva, además, considerar el cuerpo de los sujetos como un territorio, y esto no es otra cosa que “la dimensión subjetivante del agenciamiento” (Zourabichvili 2007, 43) y, por tanto, el espacio en donde se construyen las relaciones que crean, gracias a la intensidad que es la juventud, al sujeto juvenil,

evidenciando la correspondencia que habría entre ciertos estados de tiempo, con diferentes estados del cuerpo y no solamente las que establece la biología o la psicología. De esta manera, al hablar del cuerpo, y específicamente del cuerpo joven, el debate se complejiza dado que la posesión o el consumo de diferentes objetos o prácticas, consideradas juveniles, impregnan, por decirlo de alguna manera, su significación al cuerpo que las posee o ejecuta, independientemente del tiempo objetivo de dicho cuerpo, lo que permite que actualmente hablemos de jóvenes en edades que no corresponden a las establecidas por las ciencias históricas.

Por tanto, cuando hablamos del cuerpo joven debemos tener claro que la “juventud es algo que debe rastrearse más allá de la apariencia del cuerpo, más allá del aspecto físico juvenil” (Margulis, Urresti 2002, 11). En otras palabras, dejar abierta la posibilidad de encontrar cuerpos orgánicamente distintos, unos jóvenes propiamente dichos, sí; pero también otros en los que la juventud no se determine por la temporalidad que los circunscribe, sino por energías, afectos, consumos y órganos impostados que construyen cuerpos juveniles desde la necesidad y el artificio.

Visto de este modo, el territorio de la juventud se hallaría cohesionado por un conjunto de líneas de fuerza internas, pero también podría abandonarse o reducirse, en otros términos, desterritorializarse para ocupar otros espacios y reconstituirse, ampliarse gracias a un conjunto de “líneas de fuga” constituidas por los agenciamientos hasta llegar a reterritorializarse (Cfr. Deleuze y Guattari 2004, 517).

Hay que señalar que estas líneas de fuga estarán ajustadas a las condiciones de posibilidad que permiten articular un territorio desde presupuestos socio-histórico-culturales; por esta razón es que la juventud es una construcción social, y en esa medida puede ser definida a partir de los fundamentos que ofrecen los estudios de juventud, como lo señala Reguillo (2003, 104): “la mutabilidad de los criterios que fijan los límites y los comportamientos de lo juvenil, está necesariamente vinculada a los contextos socio históricos, producto de las relaciones de fuerza en una determinada sociedad”.

De allí que, alrededor de la juventud se haya dicho tanto, al punto de configurar un lugar común, una divinidad (recordemos sino los famosos versos de Rubén Darío, en “Canción de otoño en primavera”), como el dios Proteo, capaz de adquirir formas diferentes, de reterritorializarse en uno y otro espacio, en uno y otro tiempo, para ofrecerse como algo nuevo cada vez.

5. Primera carta desde la ciudad laberinto (A manera de resumen)

Querida familia, he llegado a la capital y realmente es más de lo que había imaginado. Tendrían que ver el centro para comprenderlo, en él hay todo lo que uno se imagina, almacenes comerciales, de servicios, gente caminando de un lugar a otro, no sé con qué finalidad, pero parecería que pasear no es una de ellas, sino la de ser vistos.

La ciudad es enorme y no es difícil perderse por sus calles, pues son tan estrechas e intrincadas, que varias veces me encontré en el mismo sitio, saludando a la misma gente, y es que esta ciudad es un enredo en el que uno puede perder el juicio, en verdad es una ciudad laberinto.

Aún no he hecho amigos, pues los jóvenes prefieren alejarse del centro y deambular por los alrededores de la ciudad en sus jaranas, aunque de vez en cuando es posible encontrarlos en el centro, como si una fuerza los atrajera hacia allí, pues es un sitio especial, sagrado diría yo, ya que allí está todo lo que es importante, la iglesia, el palacio presidencial, el ayuntamiento, la escuela.

A veces veo a los hombres que caminan por allí, ellos son el centro de todas las miradas y es como si hubieran conquistado el centro, avanzan con la seguridad de quien se sabe importante o inmortal, arrastran todas las miradas como si supieran que cada paso suyo es un legado para la posteridad, y no es raro ver a las madres señalándolos, para que sus pequeños hijos vean en ellos un modelo a seguir.

Sin embargo, el otro día pude ver a un par de jóvenes que en lugar de mostrar su admiración por estos sujetos que parecen dueños del centro, se reían de ellos, entonces me pareció que esta ciudad laberinto no era el espacio que ellos esperaban, entre risa y risa, había espacios en los que meditaban, lo sé pues su energía me atrajo tanto que tuve que acercarme y escuché sus planes de irse lejos... No lo puedo entender, yo he buscado llegar hasta aquí, pero ellos buscan algo más, una ciudad más diablo, los escuché decir, una ciudad en donde ya no sientan que viven en un espacio triste y gris, oscuro, monótono y pasivo, un sitio en donde ya no anden ebrios ni perdidos, un sitio en donde puedan aprender experiencias modernas.

No lo sé, son gente joven igual que yo, pero anhelan algo más, soy muy modernos y me atrae esa confianza desmesurada de que pueden dominar la tierra, de que pueden cambiarla y pueden alcanzar el progreso, y han dicho que quieren hacerlo ahora que son jóvenes, pero también saben que eso no lo conseguirán aquí, pues no confían en estos prohombres dueños del centro y menos aún en su experiencia, a la que culpan de que al final de cuentas, el nuestro sea un país pequeño y desconocido.

He hablado mucho de esta ciudad, ¿cómo están ustedes? Ojalá que pronto acabe mis estudios y pueda regresar a sus brazos para ayudar a que nuestro pueblo crezca y adquiera algunos de los elementos que ahora les he contado. Aún soy joven y tengo la energía para conseguirlo, aunque les confieso, en ocasiones pesa tanto esta juventud, que empiezo a entender porque en un poema que leí en el periódico, del poeta José María Egas hablaba de ella como de un “santo suplicio...” Pero no me hagan caso, estoy muy bien y escribiré seguido.

Con inmenso cariño,

Su hijo, Rubén

Capítulo segundo

Mañana con el alba, yo me iré, madre mía: El viaje a Cualquiera

Se hace tarde en la ciudad laberinto. La mayoría de personas ha regresado a su hogar para tomar el café de la tarde. La luz no favorece los detalles interiores de las casas, pero por una ventana abierta puede verse, sentados en un comedor, a una mujer tomando de la mano a su hijo, a quien le habla cariñosamente, creyendo que él la escucha, alargando su cuerpo para estar dentro del campo de visión del muchacho, quien esquiva la mirada de la mujer y prefiere fijarla en el infinito; es decir, en las figuras decorativas de una tetera de porcelana, la escena es larga, incómoda y pronto será necesario encender una lámpara de querosén que ilumine el camino que seguirá esa situación.

En otra calle más allá, desde otra ventana la escena es diferente, allí se aprecia un comedor con seis o siete personas adultas que escuchan alegres, y quizá con extrañeza, a un recién llegado que, sigue siendo joven, pero ahora ya no teme a hablar en voz alta, ha ganado una seguridad que a todos deja perplejos, mientras una adolescente, algo parecida al joven, ¿su hermana acaso?, recibe instrucciones de otra mujer mayor, quien solamente con señas, explica a la muchacha la forma correcta de servir una taza.

El ambiente es acogedor, el tiempo ha pasado de prisa y nadie ha notado que la hora del café se retrasó hace mucho, las lámparas se encendieron de modo que los invitados no se sientan incómodos y con ganas de regresar a sus casas, pues el recién llegado tiene mucho que contar, lo que él ha visto en su viaje no es nada más y nada menos que los signos de progreso que tanta falta le hacen a la ciudad laberinto, además todos sus relatos son fascinantes.

En otra calle más allá, a través de la ventana, en vez del comedor se aprecia un dormitorio, y se escucha desde adentro la voz de un joven que pregunta con ansiedad a su madre dónde está la maleta, el pantalón azul, la levita negra... mientras ella entra y sale de la tarea de reforzar la costura de los botones del pantalón que el chico busca. La mujer pinta varias canas en su cabellera y cuando se le acaba el hilo, se percata de que no puede volver a enhebrar otro si antes no enciende una lámpara que le ayude a terminar su labor.

Fuera de esas lámparas de querosén, presentadas en la escena con que se inició este capítulo, lámparas que seguramente tenían una pantalla de cristal negra, sucia y,

cuando alumbraban, producían un oscuro resplandor lo mismo que un olor a combustible quemado que a nadie llama la atención, ¿qué tienen en común las situaciones antes narradas?

Todas se sitúan en un tiempo histórico indefinido, pero no sería erróneo pensarlo a principios del siglo XX. En las tres representaciones la presencia de figuras adultas es preponderante, y son los grandes protagonistas de la historia del siglo pasado, una historia que “dirían los historiadores chilenos Gabriel Salazar y Julio Pinto— está poblada (monopolizada) por adultos de segunda o tercera edad. Tal vez, por lo anterior, es que la mayoría de las ‘definiciones’ de niñez y juventud no las asumen como sujeto histórico” (González y Feixa, 2013, 9), y muchas veces ni siquiera como sujetos, hay que añadir, debido a que hablamos de una época, o quizá sea mejor pensar en eras, en donde los caudillos políticos, en forma de una perversa metonimia, eran tomados como los artífices de los grandes logros de la humanidad.²⁵

Pero ¿son hombres o mujeres los adultos que están representados en las escenas anteriores?

Las figuras femeninas parecen sombras estáticas, pinturas de relieve en el mejor de los casos, al margen de la escena aguardan expectantes las acciones de sus esposos, hijos o hermanos para saber cómo proceder, sino recordemos la epístola de Alfonso Moreno Mora a Luis Felipe de la Rosa, cuando habla de la hermana, “la dulce compañera ideal”.

La ausencia de referentes masculinos es imposible de dejar pasar por alto. ¿En dónde están? ¿Trabajan en la fábrica?, ¿atienden su negocio en el centro de la ciudad laberinto?, ¿están reunidos en la plaza central, haciendo que los grandes temas del diario vivir cobren importancia?, ¿se han congregado quizá en la sede del partido para definir su siguiente jugada, dejando de lado los temas melancólicos, minúsculos, modestos, molestos, mundanos, femeninos y, en definitiva, maternales?

¡Qué raro resulta verlos al margen de todas estas escenas, pues siendo los grandes protagonistas de la historia²⁶ uno esperaría verlos asumiendo el control; no obstante, han

²⁵ Muestra de este sentir es el poema de Bertolt Brecht “Preguntas de un obrero ante un libro”, cuyos primeros versos dicen: Tebas, la de las Siete Puertas, ¿quién la construyó? / En los libros figuran los nombres de los reyes./ ¿Arrastraron los reyes los grandes bloques de piedra?/ Y Babilonia, destruida tantas veces,/ ¿quién la volvió a construir otras tantas? ¿En qué casas /de la dorada Lima vivían los obreros que la construyeron? (Brecht 2012, 74).

²⁶ Basta revisar cualquier lista de presidentes del periodo republicano de Ecuador, Colombia o Perú, en donde constan solamente figuras masculinas, cuando no militares de alto grado liderando los procesos históricos de estas naciones. Por ejemplo, del periodo republicano de Colombia y Perú, hasta mediados del siglo pasado, más del cincuenta por ciento de gobernantes corresponden a oficiales de alto

sido invisibilizados por cuanto los jóvenes, que son los otros protagonistas de los cuadros anteriores, siempre están viviendo en los límites, aún tienen un pie dentro del *oikos*, donde la figura materna asume el control de lo que los grandes varones y estadistas, al parecer, han decidido dejar de lado, mientras que el otro pie se encuentra en el umbral de la casa, lista a salir a descubrir el mundo, lejos de la penumbra de la casa, de la oscuridad de las calles, de la opacidad de los escaparates y la lobreguez de sus habitantes.

1. Segunda maleta de viaje

En esta parte del viaje nos corresponde uno de los trayectos más duros y largos de todo el recorrido, pues es aquí cuando veremos el enorme tamaño que tiene la historia, la tradición social y patriarcal en las sociedades latinoamericanas del siglo XX, y que harán sentir el viaje como un proceso cuesta arriba, lento, pesado y además con pocas o ninguna opción de adelantar el paso.

Es en este trayecto que veremos presentes, aunque jamás su presencia se explícita, a las figuras patriarcales de la ciudad laberinto, cuya presencia constituye una metonimia que nos hizo creer que los grandes cambios de la modernidad latinoamericana son el resultado del esfuerzo de un solo hombre, que logró conquistar el sagrado centro de la ciudad, motivo por el cual, es objeto de admiración, y los jóvenes desean seguir sus pasos.

Para lograrlo, ellos saben que deben atravesar un rito de iniciación que constituye el viaje hacia una gran metrópoli, hacia un sitio de revelaciones y que los ubique en el viaje del héroe descrito por el mitólogo Joseph Campbell, en el cual, luego de varias vicisitudes, en este caso por mar, esto es muy importante, consigan llegar a su lugar imaginado, idealizado sería mejor decir, a gran urbe que sea muy parecida a como Tomás Moro describió la isla de Utopía, es decir una ciudad a la que evidentemente se llega por vía marítima, una ciudad de difícil acceso y una ciudad distinta a la oscuridad que por todas partes se percibe en la ciudad laberinto y en donde les sean revelados los secretos que andan buscando para poder regresar y revelarlos a sus compatriotas, que viven en un mundo oscuro.

Para concretar este viaje, el cuerpo joven no debe ofrecer resistencia, por ello recurriremos al concepto de cuerpo sin órganos, descrito por Deleuze y Guattari, un cuerpo que solo puede ser ocupado por intensidades como lo es la juventud.

grado, Ecuador, en este sentido, es una excepción, no llega al veinte por ciento de figuras militares; sin embargo, el promedio de edad de sus gobernantes, en los mismos periodos, es de 55 años.

Este recorrido, que tiene la fuerza de un *sensorium*, en términos de Rancière, lo veremos siempre en esta dirección: aldea-ciudad laberinto-ciudad moderna, que al mismo tiempo representan un paralelismo entre procesos vitales que atraviesa el cuerpo de los sujetos modernos, esto es: niñez-juventud- adultez.

Para conseguir estos objetivos los sujetos jóvenes, sin saberlo, responderán a uno de dos tropismos imperiosos que el filósofo francés Michael Onfray explica, se trata del arquetipo del pastor, que los obliga a moverse de un sitio a otro en búsqueda de experiencias. Quienes no sientan la impronta de este arquetipo se quedarán en casa, pues habrán sentido la pulsión de otro arquetipo, el del agricultor, marcado por el sedentarismo y la vida tranquila de la aldea, que lejos de ser una opción, se presenta como el resultado de las condiciones socioeconómicas de los sujetos que no viajan, no tanto porque no deseen, sino porque no pueden, por lo tanto su vida estará marcada por una profunda tristeza que la modernidad entendió bajo la forma de una enfermedad llamada nostalgia, y que según la escritora Svetlana Boym, puede ser de dos tipos, restauradora, que es aquella que busca la recomposición de un estadio original, y la reflexiva, marcada por el dolor, el algia, el sufrimiento que provoca la tan ansiada modernidad.

Otro aspecto en el que veremos presente la impronta patriarcal de la historia y el entorno social, es la imposibilidad de las jovencitas a realizar el viaje, como si para emprender una travesía el requisito sea andar en pantalones. Y es que las condiciones del viaje se saben tan duras, que se requiere una fuerza viril para lograrlo, por eso a las jóvenes mujeres de la ciudad laberinto ni siquiera se les pasa por la cabeza la idea de un viaje, y si es que lo hacen su viaje será imaginario, pero siempre estarán presentes en el oikos reservado para ellas, siempre regresarán a los roles que la modernidad les ha destinado, esto es el de esposas, hermanas, madres.

2. La necesidad del viaje

El poeta peruano Manuel González Prada, una de las figuras más importantes de las letras de su país en su tiempo, se embarca en el viaje del siglo en 1901 con la publicación de un libro de poesía del cual procede el siguiente soneto:

Cosmopolitismo

¡Cómo fatiga y cansa, cómo abruma,
el suspirar mirando eternamente
los mismos campos y la misma gente,

los mismos cielos y la misma bruma!

Huir quisiera por la blanca espuma
y al sol lejano calentar mi frente.
¡Oh si me diera el río su corriente!
¡Oh si me diera el águila su pluma!

Yo no seré viajero arrepentido
que al arribar a playas extranjeras
exhale de sus labios un gemido.

Donde me estrechen generosas manos,
donde me arrullen tibias primaveras,
ahí veré mi patria y mis hermanos.

(De *Minúsculas*, 1901)

La voz poética en estos versos, situada en el centro de la enunciación, habla de un sentimiento de hastío, ante la repetición de entornos y personas que provocan la necesidad de escape, por el solo hecho de verlos repetidos, de estar junto a ellos, por lo cual busca evadir su realidad; la voz anhela deshacerse de su corporalidad para asumir formas más ligeras que le permitan un viaje dinámico a *Cualquierparte*²⁷ en donde esa repetición de paisajes y de rostros no sea una constante.

La voz sin duda está hablando de la ciudad laberinto, aquella que, al caminar por una calle siempre se sabrá quién es la persona que se cruza, porque se la vio ayer y antes de ayer, lo mismo que la semana pasada y el mes anterior igual, se sabe quiénes son sus padres, en dónde trabaja, en dónde se lo ha visto por esos días... y, si no se sabe con certeza quién es, se sabrá al menos que su casa está junto a la de don mengano, vecino de don zutano.

Los versos no muestran marcas explícitas de la edad de la voz poética, pero sin duda se trata de una voz joven, ya que fuera de las referencias a la geografía y a la gente, no existen alusiones a familia alguna, tampoco a responsabilidades por asumir y que, podrían haberse mencionado como aspectos que impidan la partida o que causen igual fastidio que el paisaje y las personas; por otro lado, algo importante también es que las estrofas finales se trasladan a un tiempo futuro indefinido, a un lugar desconocido, lejos del frío y la mezquindad que parece haber vivido la voz, en definitiva un tiempo amplio en donde será posible que la voz pueda realizarse.

²⁷ Entenderé por *Cualquierparte* una ciudad plenamente moderna a la que los sujetos jóvenes desean llegar para adquirir la experiencia, una metrópoli lejana, europea sobre todo que no tiene comparación con las pequeñas ciudades americanas.

¿Cuánto tiempo durará el viaje?

La voz poética no lo sabe, y parecería ser algo sin importancia, pues lo fundamental no es el tiempo de viaje sino el sitio, un lugar utópico del que ya existen los registros,²⁸ con salida al mar, eso quiere decir que debe tener un puerto que permita su llegada, y aunque la voz no lo contemple, su salida también.

Esta necesidad del viaje debe pensarse como un *sensorium*, en términos de Jaques Rancière, puesto que se trata de una sensibilidad que podemos encontrar dividida a lo largo del siglo XX, y que se “funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto” (Rancière 2009, 9).

Esto lo podemos constatar, por ejemplo, en la forma en que el poeta colombiano Rafael Maya, en 1928, da cuenta de esta necesidad de viajar, de partir a un sitio desconocido, en un largo poema de diecisiete estrofas, llamado “Capitán de veinte años”, que empieza con estas tres:

Capitán de veinte años,
recién salido del gimnasio
donde la línea de las barras y de las cuerdas
impone sobre el alboroto de los árboles
su limpia geometría al aire libre.

Capitán de veinte años,
virgen como el acero,
y ágil como el viento que mide el campo
pisando sobre los tallos donde se columpia la luz.
Llévame en tu nave ligera,
en la menuda armazón de lienzo y de mimbres
que posa sobre la tierra dando saltos
como las garzas cuando huyen a lo largo del río.

Llévame en tu nave ligera,
¡oh, Capitán!

(De *Coros del mediodía*, 1928)

²⁸ Tomás Moro, en su descripción de Utopía habla de una isla con forma de media luna, esto significa que, evidentemente, se trata de un sitio con acceso al mar, con varios puertos, el más importante es el golfo natural de la isla, con protecciones naturales que impiden el acceso de invasores, a menos que los propios habitantes les indiquen la forma de sortearlos, además los habitantes son generosos por nacimiento ya que: “Dado que la naturaleza invita a los mortales a ayudarse mutuamente en orden a una vida más gozosa (cosa que hace con buen juicio, pues nadie está tan por encima de la suerte del género humano que sea él solo objeto de atención de la naturaleza, que mira por igual a cuantos reúne en la participación de una misma forma” (Moro 1998, 156).

A diferencia del poema anterior de González Prada, la voz poética en estos versos se sitúa en un lugar exterior a la juventud, es decir no se trata de una voz joven, es alguien que mira el sujeto joven desde afuera, pero se suma al viaje que pronto empezará, desde luego, por vía marítima.

El *sensorium* es similar al que encontramos apenas comenzado el siglo, la voz poética sabe que una nave está a punto de partir y pide con efusión que se le permita viajar en ella, no se conoce a dónde, pero eso no importa, el capitán parece perito en viajes, con apenas veinte años ha adquirido un rango superior que sin duda es garantía de seguridad, él domina maniobras para navegar en la tormenta, él conoce puertos en todas las latitudes por si fuera necesario atracar, él sabe las rutas y lee las estrellas para jamás perderse en medio del océano, sin lugar a dudas es un prodigio pocas veces visto, razón por la cual hay que reconocerlo, honrarlo y elogiarlo como se merece, no de otra forma se explican todas las adjetivaciones que la voz poética le dedica, por las cuales podemos entender que el capitán no solo es fuerte, sino también virgen como el acero, cuya comparación no debería entenderse como casual, pues al decir acero sabemos que no se trata de un metal puro, sino una aleación de dos elementos que se encuentran en abundancia en la naturaleza: el carbono, por un lado, cuyo nombre proviene de la misma raíz latina que carbón: *carbo*, que representa el fuego, calor, ardor, mientras que el hierro simboliza “una fuerza dura, oscura, impura, diabólica” (Chevalier 1986, 567), con lo cual hemos dado nuevamente con este carácter paradójico que tendría la juventud, capaz de encerrar en ella rasgos ambivalentes.

Otro aspecto que vemos que se repite es el del cuerpo, en esta versión la voz poética evidencia una realidad subjetiva, ya no un deseo como en el poema de González Prada, sino algo que se puede constatar, el cuerpo del capitán es liviano como el viento, lo que permite que el viaje sea más fácil, y aunque la materialidad exige hacerlo en barco, bien puede hacerse volando pues el cuerpo, para estos jóvenes, no ofrece resistencia.

Casi veinte años más tarde, otro colombiano, Álvaro Mutis, en un texto que fluye sereno a la manera del río al que canta en su poema “La creciente”, dice:

Al amanecer crece el río, retumban en el alba los enormes troncos que vienen del páramo.
Sobre el lomo de las pardas aguas bajan naranjas maduras,
terneros con la boca bestialmente abierta, techos pajizos, loros que chillan sacudidos
bruscamente por los remolinos.

Me levanto y bajo hasta el puente. Recostado en la baranda
de metal rojizo, miro pasar el desfile abigarrado. Espero un milagro que nunca viene.
Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos

se va mi memoria.
 Transito los lugares frecuentados por los adoradores del cedro balsámico,
 recorro perfumes, casas abandonadas, hoteles
 visitados en la infancia, sucias estaciones de ferrocarril, salas de espera.
 Todo llega a la tierra caliente empujado por las aguas del río
 que sigue creciendo: la alegría de los carboneros, el humo de los alambiques,
 la canción de las tierras altas, la niebla que exorna
 los caminos, el vaho que despiden los bueyes, la plena, rosada
 y prometedora ubre de las vacas.
 Voces angustiadas comentan el paso de cadáveres,
 monturas, animales con la angustia pegada en los ojos.
 Los murciélagos que habitan la cueva del Duende huyen
 lanzando agudos gritos y van a colgarse a las ramas
 de los guamos o a prenderse de los troncos de los cámbulos.
 Los espanta la presencia ineluctable y pasmosa del hediondo barro
 que inunda su morada.
 Sin dejar de gritar, solicitan la noche en actitud hierática.
 El rumor del agua se apodera del corazón y lo tumba contra
 el viento. Torna la niñez...
 ¡Oh juventud pesada como un manto!
 La espesa humareda de los años perdidos esconde un puñado de cenizas miserables.
 La frescura del viento que anuncia la tarde, pasa velozmente
 por encima de nosotros y deja su huella opulenta en los árboles
 de la «cuchilla».
 Llega la noche y el río sigue gimiendo al paso arrollador de
 su innúmera carga.
 El olor a tierra maltratada se apodera de todos los rincones
 de la casa y las maderas crujen blandamente.
 De cuando en cuando, un árbol gigantesco que viajara toda
 la noche, anuncia su paso al golpear sonoramente contra las piedras.
 Hace calor y las sábanas se pegan al cuerpo. Con el sueño a
 cuestras, tomo de nuevo el camino hacia lo inesperado en
 compañía de la creciente que remueve para mí los más escondidos frutos de la tierra.

(De *Primeros poemas*, 1947)

La voz poética refuerza, en estos versos, el *sensorium* antes mencionado. Comienza con una topografía en la primera estrofa, cuya función es que el lector se sitúe en un ambiente rural, el campo está presente por todas partes y el río, como se advierte desde el título, ha crecido y tiene la fuerza como para arrastrar elementos que no le son propios, pues bajan por sus aguas cadáveres, frutas, animales, árboles y escombros... más adelante bajarán recuerdos y sobre todo frustraciones. No hay ningún asombro en este suceso y todo acontece, fluye en realidad, con fuerza, pero también con naturalidad. El río, como vimos en el capítulo anterior, es una metáfora que representa al tiempo, su fluir no puede detenerse y menos en una crecida como la que se presenta en este poema.

En la segunda estrofa la voz poética habla de sí misma, y no sorprende verla escoger un borde para mirar las cosas, pues una de las características de los jóvenes, como

ya se dijo, es que siempre buscarán situarse en los límites o márgenes, quizá porque desde allí pueden proyectarse a diferentes lugares, la evasión es uno de ellos, tal como ocurre a partir del final del segundo verso, cuando la voz dice:

[...] Recostado en la baranda
de metal rojizo, miro pasar el desfile abigarrado. Espero un milagro que nunca viene.
Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos
se va mi memoria.

¿Cuál es el milagro que la voz espera?

Sería el que el río no la lleve. El agua avanza con una energía no convencional en una dirección hacia el futuro, pero la voz se resiste a ser arrastrada, se detiene y viaja a contracorriente, hacia el pasado, a los lugares donde la niñez se confunde con la juventud, y al momento en que se podría corregir lo realizado, lo vivido, lo desaprovechado, al instante cuando los años no estaban perdidos y lejos estaban de convertirse en un “puñado de cenizas miserables”.

Parece ser que los jóvenes se sienten más cómodos en los espacios liminares, prueba de ello es la forma en que la voz cuenta la llegada de la tarde, las horas han pasado sin darse cuenta por el ensimismamiento que provoca el cauce del río, pero no el de Narciso mirando su reflejo y congraciándose con él, porque al mirar el agua el sujeto de la voz poética solo logra mirar despojos que los reconoce como propios y que lo llenan de frustración, en seguida la voz siente el peso de la noche lo mismo que de su juventud perdida, entonces entendemos hacia el final del poema que se ha ido a dormir para encontrar otro espacio liminar en donde pueda realizarse, se trata del sueño, que se ofrece como la posibilidad de un viaje que, con ayuda del río, será largo, hacia otro sitio en donde pueda aprovechar el tiempo y descubrir las emociones y situaciones que tanto anhela, bajo la forma del *carpe diem*, que analizaremos con atención más adelante, ahora, lo mismo que el río, hay que proseguir el viaje.

En Ecuador, en la primera mitad del siglo XX, no son pocos los autores que escriben a la juventud y en sus versos está presente la idea del viaje; sin embargo, vale mirar la manera en que este *sensorium* se registra antes de terminar el siglo, como en este poema de Iván Oñate, cuyas estrofas dicen:

VIII

Y mi juventud
fue una larga cadena de abrazos y sollozos. Adioses

de la gente que se tiraba al mar
 para cruzarlo a nado
 en búsqueda del porvenir y
 el día
 y la noche, y
 otra vez el día
 era un solo, largo, interminable ruido de tren
 insatisfecho,
 trepidando el amor, el sueño
 el almuerzo en donde caían las frazadas,
 los niños, las cucharas, los sollozos. Un temblor

perenne, acuciante,
 insondable,
 donde habría que estar despiertos
 aunque nuestros cuerpos se derrumbaran
 de cansancio, de ganas
 de ya no estar, de irse
 a otro lado, a otro mundo. ¿A dónde?

No había por qué
 Ni para qué preguntarse. Irse.
 Irse.

(De *Anatomía del vacío*, 1988)

La voz poética habla de la juventud de manera explícita, y su lugar de enunciación, a diferencia de las voces anteriores que las encontramos en el centro o en el exterior de lo que sería la juventud, está en un lugar periférico. Esto quiere decir que la voz ha salido de su condición de ser joven, puesto que asume la juventud como una etapa, algo en lo que se ingresa y se sale a la fuerza.

Llama la atención que nuevamente vemos representado el mar, convertido ya en una línea de fuerza cuyas corrientes no pueden pasar desapercibidas. Se sabe que el agua es un elemento permanente, el único que dentro de la cosmovisión judeocristiana no se explica su origen, pues al parecer era algo que ya estaba allí cuando el Todopoderoso empezó su trabajo: “Al principio Dios creó el cielo y la tierra. La tierra estaba desierta y sin nada, y las tinieblas cubrían los abismos mientras el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas” (Génesis 1:1), además sabemos que es el lugar de donde surgió la vida en todas sus manifestaciones; por lo tanto, estamos ante una fuerza creadora similar a la de la madre, que hace que las voces encuentren el consuelo o el arrullo que necesitan para calmar el tedio que les provoca la gente, el paisaje y los sucesos.

Por otra parte, el mar, en los poemas presentados, se muestra como el medio

o rito que se debe cumplir con la finalidad de seguir adelante, pero, más allá que esto, es una alternativa, una salida plausible al estado de quietud del entorno social en que viven las voces poéticas, que al parecer sospechan que:

Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte. (Chevalier 1986, 689)

Pero si tantos peligros hay en él, y si la orilla opuesta parece más una ilusión que una visión de futuro, una fatamorgana para ser más preciso cabe preguntarse, entonces, ¿qué motiva a los jóvenes a ingresar al mar? ¿Será acaso un nuevo nacimiento que los devuelva a un mundo social y afectivo lejos del aburrimiento y la falta de sorpresas?, ¿será la esperanza de abrir los ojos en un nuevo comienzo, apartados del ostracismo en que viven los habitantes de la ciudad laberinto? ¿Será la necesidad de alejarse de ese “interminable ruido de tren/ insatisfecho” del que habla la voz poética del poeta Oñate?, que no es otra cosa que un símbolo del progreso artificial llamado modernidad, capaz de mover y desencajar con su traqueteo “perenne, acuciante,/ insondable”, cosas, sentimientos y deseos, tal como lo cuentan los versos de la segunda estrofa que, dicho sea de paso, nos dan a entender varios movimientos que realizó la voz, pues antes de salir por el mar es necesario llegar a una ciudad moderna con puerto, es decir que hablamos de dos recorridos realizados, el de la aldea o campo a la ciudad laberinto, y el de la ciudad laberinto a las grandes urbes, un proceso que parece seguir el crecimiento que lleva de la niñez a la adultez, esto significa entender el pueblo como un espacio infantil al que sus habitantes esperan ver crecer hasta convertirse en el lugar amplio y desarrollado que ofrezca las experiencias que los sujetos necesitan.

Es verdad que la modernidad obliga a estar despiertos, y el ruido de su implementación debe ser más fuerte en la noche que en la mañana, el sonido de las expectativas que la sociedad pone sobre los cuerpos jóvenes, con seguridad, retumba más en las horas previas al amanecer que en esas horas en donde el sol brilla en el punto más alto, uno puede imaginar las horas interminables sin sueño de los muchachos, ver sus ojeras profundas hacerse más grandes y negras, ver sus cuerpos resistiendo hasta que no pueden más, y finalmente verlos convencerse de la necesidad del viaje, pues sin ellos haberse dado cuenta, recibieron la impronta civilizatoria que los obliga a partir, de seguro ninguno vio la mano extendida de la modernidad con el dedo índice señalando con

firmeza su expulsión por la costa más cercana, pero todos saben que deben partir, aún no saben a dónde, y tampoco se lo preguntan, ya que eso no es lo importante, lo verdaderamente esencial es que ellos, de alguna manera, han palpado que sus cuerpos jóvenes mantienen una relación conflictiva con otro cuerpo joven, desmesurado como él solo, impulsivo, enérgico, experto en conflictos, bélicos sobre todo, que ejerce una suerte de *bullying* simbólico que los empuja hasta la orilla del mar y los obliga a viajar, ese es el cuerpo de los estados nación, tal como lo explica Mabel Moraña:

La inscripción del cuerpo individual –de la persona– en el cuerpo colectivo de lo nacional es problemática. Aunque el cuerpo social debería ser, de acuerdo con las teorías sobre lo nacional, potenciación del cuerpo individual y preservación del cuerpo colectivo, con frecuencia se convierte en un constructo ajeno a los individuos que en él se subsumen y que deberían verse representados en él.

Esta es una de las paradojas más agudas de la corporalidad política en todas las épocas y uno de los más radicales problemas de nuestro tiempo, en que inmensos contingentes de cuerpos fuera de lugar son repelidos por los Estados nacionales, dentro y fuera de fronteras, y condenados a la dimensión de objetos desechables por parte de un sistema irracionalmente volcado contra aquellos en cuyo nombre y en cuyo beneficio, supuestamente, detenta el poder. (Moraña 2020, 97)

No es extraño entonces que las voces poéticas opten por el viaje, “Irse./ Irse.” dicen los versos finales del poema “VIII”, cuya voz poética parece haber asimilado la monotonía de ese temblor lento, constante y eterno que reclama, tal si fuera un mecanismo de tortura programado que la modernidad aplica a los sujetos jóvenes, por ello es necesario dejar un final abierto que se conecte con los primeros versos, con esa “larga cadena de abrazos y sollozos. Adioses”, es decir con un sinnúmero de intentos de partida, frustrados, truncados, consumados quizá, no lo sabemos, pero siempre insuficientes como para dejar de intentarlo, al menos hasta que los cuerpos juveniles entiendan que el viaje no es el fin, sino el medio para que encuentren su sitio en la ciudad laberinto.

Ahora bien, esta necesidad de viajar, de buscar otros territorios, de conocer otras culturas, de acercarse a ese “cosmopolitismo” al que canta González Prada, corresponde a dos figuras que Michel Onfray reconoce como opuestas, “tropismos imperiosos” señala él, para hablar de dos formas de arquetipos presentes en las personas: el pastor (que en el capítulo anterior lo vimos bajo la forma del caminante) y el agricultor; uno recorre largas distancias para apacentar a sus rebaños y es aventurero, otro trabaja en un mismo sitio sembrando la tierra y es sedentario,²⁹ y que se corresponden con el “cosmopolitismo de

²⁹ Desde la cosmovisión judeocristiana ambas figuras se identifican, además, con las de los hermanos Abel y Caín, el primero encargado de cuidar los animales, el otro encargado de sembrar la tierra. El primero ofrece a Dios como sacrificio los primeros animales nacidos de sus rebaños, el segundo ofrece

los viajeros nómadas frente al nacionalismo de los campesinos sedentarios: esa oposición configura la historia desde el neolítico hasta las formas más contemporáneas del imperialismo” (Onfray 2016, 12).

Y es cierto, esta oposición ayudará a entender la forma en que los sujetos jóvenes asumen un rol dentro de la sociedad, los que viajan en búsqueda de la experiencia que les permita insertarse en la modernidad, y los que deciden quedarse, apropiándose de un discurso, no necesariamente nacionalista, pero sí de compromiso social. En el medio de ambos estarán aquellos que ni buscan viajar ni quieren componer el mundo.

3. Última llamada con destino a *Cualquierparte*

Las condiciones materiales del viaje exigen una planificación previa, hay que saber las formas, los tiempos, los recursos, el equipaje, el destino...; sin embargo, a los sujetos jóvenes de la ciudad laberinto todas estas circunstancias les son irrelevantes, así lo muestran los poemas de Manuel González Prada, Rafael Maya e Iván Oñate, pues ya hemos visto que cuando se descubre esta impronta del viaje, todo pasa a segundo plano, no importa que en la modernidad, como en cualquier época o circunstancia,³⁰ se deba pagar por hacer un viaje, puesto que, en principio, el sueño, el viento, la espuma y hasta el río que se conecta con el mar, parecen suficientes como para llegar a donde necesitan, y dado que el cuerpo juvenil es ligero, etéreo, un cuerpo sin órganos según Deleuze y Guattari, entonces no es preciso complicarse por estas minucias; por otro lado y quizá lo más importante, se debe saber cuál será su lugar de destino, pero esta tampoco es una preocupación latente. *Cualquierparte* es un sitio idóneo, siempre y cuando sea una metrópoli.

Para entender mejor este proceso leamos este poema del peruano Juan Parra del Riego, de su etapa modernista, escrito en 1918, pero publicado años más tarde:

Mañana con el alba

Mañana con el alba, yo me iré, madre mía,

los frutos de la tierra, sin sospechar que: “los dioses y los seres humanos aprecian las mismas cosas. Puesto que la carne es el alimento más prestigioso y universalmente deseado por los seres humanos, es también el alimento más prestigioso y universalmente deseado por los dioses” (Harris 2004, 377); por lo tanto, la ofrenda que más agrada a Dios es la de Abel, lo que ocasiona los celos de Caín, llevándolo a matar a su hermano y finalmente a ser maldecido por dios a que la tierra nunca le dé frutos y sobre todo a andar errante y vagabundo por el mundo, ejerciendo una práctica que no era la suya.

³⁰ Recordemos que los griegos antiguos, por ejemplo, cuando moría una persona, le colocaban un óbolo en la boca, como pago para el barquero Caronte, de forma que pueda cruzar el río del inframundo.

mascando mi secreto de sangre y de ironía.
 Sólo quiero partir, irme, no importa dónde,
 Mi vida, su alegría, todo aquí se me esconde,
 mi corazón... mis puños... Yo tenía una fuerza
 que esta ciudad astuta, comercial y perversa
 la hizo fría y triste... Mi bastón, mi sombrero,
 nada más. El camino como mi alma es ligero.
 ¡Y de mejilla hermana y de pan y carbón
 ¡Mi corazón! ¡Mi corazón! ¡Mi corazón!

Maquinista o acróbata, marinero o ladrón
 yo partiré mañana, madre mía. Es pasión.
 Es instinto este loco deseo de partir.
 He sufrido hasta el llanto que no sabe salir.
 Mi alma está triste y huérfana, yo no quiero esta cara
 de palidez de tísico, esta amargura rara
 que mata el fondo vivo de mi ser arbitrario,
 vagabundo, humorista, gozoso y visionario.

Poeta de las máquinas, del sol y de la tierra,
 yo necesito todos mis nervios con su guerra.
 Vivir es ir, pelear, vencer o destrozarse.
 Quien lleva más la luz es el que más la esparce.
 ¡Mañana ya os veré, cielos altos y plenos,
 estaciones queridas, noche loca de truenos,
 (cae una lluvia súbita de temporal... helado
 de frío en una puerta miro el juego encantado
 de los grandes relámpagos, ¡el pampero! ¡oh, frescura
 cruza llena de chispas, de fuerza y de locura
 una locomotora...) Mañana ya os veré
 amigos de las luces últimas del café.
 Puerto de las calientes guitarras populares.
 (Llegan tres marineros y una mujer... cantares
 remotos... Una súbita carrera de tambores
 derrama una matchicha de frutas y de flores.
 Y pasa la pareja movida como el mar,
 ¡trenza de sangre y alma! ¡Trompo de luz! ¡Altar!).

¡Mañana ya os veré mar de los grandes cielos
 que lavan las heridas de los hombres... pañuelos
 de los adioses finos. ¡Mar donde el corazón
 hace más pura su alta y solitaria pasión!

¡Qué concordancias fuertes de mi ser con las cosas!
 Mi alma se lanza en todas sus ruedas misteriosas.

¡Qué salvajes y frescas serenatas de luna!
 Mis versos van sonando mi cálida fortuna.

Porque mañana, madre, mañana, madre mía,
 Me iré en el alba pura cuando se rompa el día.

(De *Himnos del cielo y de los ferrocarriles* 1924)

En estos versos nuevamente encontramos el *sensorium* del viaje, la voz poética sabe la fecha de partida, pero no conoce el sitio de llegada y tampoco le importa, tal como se lee en el tercer verso de la primera estrofa, puesto que lo fundamental es salir, el viaje se presenta urgente, vital o de sobrevivencia, debido a los efectos nocivos para el cuerpo joven que tendría la ciudad laberinto, definida con precisión como “astuta, comercial y perversa”, pues si volvemos la mirada a las voces jóvenes que hablan de la ciudad, existiría un consenso tácito alrededor de lo que es y ofrece la ciudad laberinto.

El sujeto de la enunciación debe partir, y para ello afirma que no necesita más que los elementos que le permitirán insertarse en el mundo adulto como uno más. Mimetizarse de forma que su presencia no llame la atención en los lugares a los que llegue y pueda ser aceptado como uno más, aunque en verdad quizá lo que busca la voz poética, y todavía no lo sabe, es infiltrarse en esas grandes capitales de modo que pueda reunir toda la información que necesitará más adelante, cuando este mismo sujeto joven, pero bajo otra voz y otros versos, declare la necesidad del retorno; por lo pronto, lo único que necesita es el sombrero y el bastón, ambos símbolos de adultez y casi que un pasaporte para ir de un lugar a otro.

Otro aspecto importante al final de esta primera estrofa es un doble recurso que emplea el autor, por un lado a partir de la anáfora “Mi corazón”, que se repite tres veces, como queriendo emular la onomatopeya que produce el tren, el cual, como se mencionó antes, constituye el principal medio de transporte para acceder a la ciudad laberinto desde espacios rurales o, en su defecto, para llegar a nuevas ciudades laberinto que poseen puerto; por otro lado, la metáfora del corazón como el carbón con que funciona la locomotora es, sin lugar a dudas, coherente, pues ambos son el combustible por excelencia de la modernidad.

Se ha mencionado ya la preferencia de los jóvenes por los lugares de frontera como sitios desde donde es posible salir más fácilmente, pero también hay que señalar que aquellas zonas son en donde la fuerza organizadora o controladora de la autoridad no es tan fuerte, y tal vez por ello es que las figuras paternas no se hayan representadas en ninguno de estos poemas, permitiendo a la voz poética escoger entre actividades completamente marginales, en las que sorprende la inclusión de las figuras del maquinista y del marinero, dentro del mismo campo en donde estaría el acróbata y el ladrón.

Dice exactamente la voz en el primer verso de la segunda estrofa: “Maquinista o acróbata, marinero o ladrón”. Las figuras de esta lista funcionan en un claro paralelismo, el maquinista y el marinero son quienes conducen el medio de transporte y se encargan

de llevarlo de un lugar a otro, pero al mismo tiempo son quienes no tendrían un lugar de residencia estable, están siempre viajando, como si respondieran a ese arquetipo del pastor, ahora funcionando como pulsión de viaje o instinto de este “loco deseo de partir” que se lee en el tercer verso de la segunda estrofa.

El acróbata, por su parte, ¿no es un ladrón del asombro de la gente?, ¿no se queda con la admiración y pasmo que provoca en su público? Entonces, lo que busca la voz poética en definitiva es el reconocimiento y fascinación del entorno social, algo que le compense por todo el dolor y las aflicciones que ha sufrido.

La tercera estrofa es la más larga de todas, tiene una composición de dieciocho versos, como si el viaje mismo estuviera en ella, con varias líneas temáticas dentro de lo que significa la evasión, la primera de ellas es espiritual y hace una alusión a la filosofía del *carpe diem*, a un vivir con intensidad, a ganar experiencias que la voz reconoce como elementos de luz que pueden acumularse gracias a que su elección es, lo mismo que Faetón, conducir el Sol y la Tierra; la segunda es una evasión más física, por ello estos versos corresponden a imágenes que nos conducen a un futuro próximo cuando la voz se reconoce conviviendo en un puerto junto a otras personas.

La cuarta estrofa reviste mucho interés para entender mejor el sentir de la voz poética, pues es aquí cuando declara la justificación del viaje, dado que es en ese movimiento en el que se “lavan las heridas de los hombres”, es decir, siempre es necesario descubrirse bajo nuevos cielos para que el cuerpo sane o se regenere, ese es el remedio o antídoto que necesita la voz juvenil de este poema, pero algo adicional es que esos nuevos cielos, siempre, siempre, han de estar sobre el mar.

Al final del poema, la voz poética nos presenta estrofas muy cortas, con versos pareados, en un ir y venir, como si quisiera indicar otro tipo de movimiento, de arriba quizá; por ello en uno de los versos la voz lanza un grito que responde a la coherencia que existiría entre el cuerpo y viaje mismo, como si fuera el grito de descubrimiento de una nueva tierra que ya no es exterior, sino interior, es el cuerpo propio de la voz que se regocija en el viaje y encuentra allí un espacio de realización, “cálida fortuna” la llama, de pronto la voz retorna hacia al principio, el viaje mental se ha completado en un recorrido circular, entonces se interpela nuevamente a la madre como la testigo para que registre lo que ya se dijo en un inicio, que “mañana, madre, mañana madre mía,/ me iré en el alba pura cuando se rompa el día”.

Algo similar a lo que describe la voz de Parra del Riego ocurre en otro texto que la voz poética del colombiano León de Greiff expresa, en un poema escrito en 1919, pero que se publica en un libro algunos años después:

XI

Allá sufría deliciosas penas
cuando ingenuo vivir adolescente
por el azul terruño; –decadente
vegeto ahora en la mentida Atenas.

Languidece la sangre entre mis venas!
vibra anhelante el corazón doliente!
oigo pávidos ruidos y –demente–
miro fantasmas que se ven apenas!

Hay un recuerdo pertinaz y vivo
que afiebra y tuerce mi pensar esquivo:
y el fastidio y hórrido cansancio

soñar háceme en tierras irreales...
¿más hallaré la triaca de mis males
en Tokio, en Bassora o en Bizancio?

(De *Tergiversaciones* 1925)

La voz poética en este poema nos muestra de nuevo el *sensorium* vinculado al viaje, pero esta vez nos habla de un doble desplazamiento, el primero desde el campo o pueblo hacia la ciudad laberinto, que no es otra que la ciudad de Bogotá, conocida a principios del siglo XX como la Atenas de Sudamérica, debido al desarrollo artístico que tenía.

Este viaje inicial, motivado por las penas y probablemente con la identificación de una falta de oportunidades (de allí que se califique al lugar natal como “decadente”, frente a lo que podría ofrecer, en cambio, la ciudad moderna), se presenta como el primer esfuerzo de la voz poética por insertarse socialmente, pero es insuficiente, debido a que la voz poética mira o siente los mismos pesares que le obligaron a marcharse de la aldea o del campo, en la medida en que si comparamos la ciudad moderna con las grandes capitales del mundo el efecto sería más o menos el de confrontar la ciudad laberinto con la aldea, por esta razón, al empezar la segunda estrofa la voz eleva un grito, como para alertar de una situación grave, pues su juventud, caracterizada por tener mucha energía, empieza a perder su vigor, lo cual provocaría que el corazón se muestre fatigado y, finalmente, duela, revelando en este proceso la conciencia de tener un cuerpo.

Este cuerpo pesado, doloroso, deja de cumplir sus funciones: escucha lo que no hay, mira lo que no existe y, como vimos en el capítulo primero, es el cuerpo sin órganos (CsO), aquel que “no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos. El enemigo es el organismo” (Deleuze y Guattari 2004, 163) y solo puede ser ocupado por una energía muy fuerte que consiga darle forma al cuerpo, esa energía es la juventud, capaz de darle un nuevo brillo con cada viaje o experiencia.

Cuando se descubre entonces que se posee un cuerpo, existen dos alternativas, ambas enlazadas con la evasión: la primera es huir de sí mismo negando toda capacidad de acción, y la segunda es evadir la geografía, es decir, trasladarse a otro lugar.

En este sentido, la voz nos da a entender que ha decidido lo segundo, volver a las naves para encontrar otro sitio, “tierras irreales” afirma, quizá como un rezago del modernismo, habituado a referenciar lugares de alguna manera exóticos, como lo serían Tokio, Bassora y Bizancio, pero entonces surgen preguntas: ¿por qué los lugares que anhela la voz son irreales?, ¿qué características tienen estos sitios para considerarse así?

La respuesta a la primera pregunta sería porque la voz sabe o intuye que en su cuerpo hay una fuerza interior, una pulsión que la empuja a desplazarse constantemente, quizá como un mecanismo de sobrevivencia que se corresponde con ese verso que dice: “Languidece la sangre entre mis venas!”, entonces, la búsqueda de estos lugares irreales funciona como una suerte de medicina, un pretexto para moverse de un lugar a otro de forma permanente.

La segunda cuestión hace pensar que la voz poética sospecha de lo inconmensurable que es la modernidad y todo lo que ella representa, y si esta deja algún vacío sin tocar ese será el de la aldea que la voz poética conoce bien, por ello su mirada se orienta a otras direcciones. Desde una perspectiva distinta en cambio podría pensarse que la voz busca lugares en donde no la alcancen las maldiciones del dios cristiano, pues recordemos que estamos ante el arquetipo del pastor, en este punto el cuerpo joven es un Caín condenado a viajar de un lugar a otro.

Otro ejemplo podemos encontrarlo en la voz del ecuatoriano Pedro Jorge Vera, de esta forma:

El muchacho guayaquileño que ama el mar

Aquí nacieron mis años
pero aquí no morirán.
Cuando se esconda la Luna
me iré para Panamá.

Tengo una nave en mi pecho
 porque mi pecho es el mar
 Sobre mi frente de playa
 los vientos danzando están.
 ¡Y yo les digo que esperen,
 que iré para Panamá.

Cuando era un chiquitín
 sólo sabía jugar
 con los barcos de papel
 viajando en el lodazal.
 Pero ya he jugado mucho:
 debo irme a Panamá.

He comprado ya la pipa
 que juera de un capitán.
 Tengo mi juego de dados
 y hasta he leído a Simbad.
 Ya puedo en cualquier momento
 irme para Panamá.

He dormido en los portales
 de espaldas a la ciudad.
 Mis ojos suben al cielo
 y allí construyen su mar.
 Ya todo lo tengo listo
 para irme a Panamá.

Me esperará una muchacha
 a mi regreso triunfal.
 Mi madre de rosas blancas
 en las noches va a llorar.
 Ya tengo escritas las cartas
 que enviaré de Panamá.
 Y la rosa de los vientos
 en mi corazón está
 esperando la mañana
 que la he de desatar.

¡Yo no sé cómo ni cuándo
 pero me iré a Panamá!

(De *Romances madrugadores*, 1939)

La voz poética en estos versos se sitúa en el centro de la enunciación, es decir se trata de una voz joven que, desde el comienzo, confirma su lugar de nacimiento, pero con frontalidad declara que no se quedará allí, pues en cuanto amanezca partirá a la ciudad de Panamá, lo cual se reafirma siete veces a lo largo de todo el poema, como para no dejar lugar a duda de cuál es la voluntad de la voz. En principio resulta extraño leer esta seguridad con que la voz declara su lugar de destino, pues como ya se ha dicho, los

jóvenes de principios de siglo XX prefieren *Cualquierparte* para realizarse, en tanto y cuanto sea una gran ciudad.

Hacia el primer cuarto del siglo XX se sabe que Panamá era una ciudad boyante, el canal se había terminado de construir y era un poderoso motor de desarrollo: “la entrada plena en operación del Canal en 1920 coincidió con la gran expansión económica que siguió a la primera guerra mundial, intensificada a partir de 1923 para conformar una gran burbuja, accionaria, inmobiliaria y financiera que impulsó a su vez el comercio global” (Kalmanovitz 2016); no obstante, no hay indicios como para pensar que era una gran metrópoli, y por el contrario, en la década de 1930 Panamá tendría los mismos componentes de la ciudad moderna que hemos analizado, motivo por el cual habría que sospechar que la voz no está viendo la ciudad como su destino final, sino quizá como la posibilidad de conectarse con otros viajes y otras metrópolis.

Otro aspecto que vale la pena mencionar es la relación que encuentra la voz con el medio de transporte marítimo como si fuera parte de su corporalidad, negando en el proceso su propio organismo, pues de forma natural hace explícito este “simbolismo indeterminado que asimila el barco como la barca y el carruaje, al cuerpo humano y a todo cuerpo físico o vehículo” (Cirlot 2006, 329), a través de la metáfora que se lee en estos versos que señalan: “Tengo una nave en mi pecho/ porque mi pecho es el mar”, en donde claramente la nave representa al corazón lo mismo que el mar sería su pecho, por lo tanto lo más lógico es que este pecho conformado de espuma retorne a su lugar de origen.

En la tercera y la cuarta estrofas la voz poética cuenta acerca de sus años de niñez, aparentemente ya superada; no obstante, la ingenuidad con que identifica los pasos para dejar de ser niño: la realización de una transacción comercial que es la compra de la pipa de un capitán, como si fuera un rito de paso en la modernidad, un juego de mimesis en donde el chico imita al grande, dentro de un proceso tan antiguo que podemos rastrearlo hasta Aristóteles, quien observa que: “el imitar es algo connatural a los hombres desde niños, y en esto se diferencian de los demás animales, en que el hombre es muy proclive a la imitación y adquiere sus primeros conocimientos por imitación” (Aristóteles 2004, 41).

Otros elementos que autorizan a la voz poética a realizar el viaje son la pertenencia de un juego de dados para entretenerse en las largas horas de viaje sereno que, seguramente, habrá hasta Panamá, y la lectura de un libro de aventuras, que al contrario de las pretensiones del yo poético, devuelven a la voz al sitio de la infancia de la que

quiere salir; por lo tanto, en este ejercicio de salir y volver a entrar hay una conciencia de que la vida estaría conformada por periodos, siendo la niñez uno de ellos y, por supuesto, la juventud la consecutiva y en la que, supuestamente, se encuentra en ese momento.

Hay que señalar que las clasificaciones etarias a lo largo de la historia son harto diversas, cada una como respuesta a las condiciones epistemológicas de cada tiempo; así por ejemplo, a inicios de la era cristiana Séneca dirá: “La vida se divide en tres etapas: la que ha sido, la que es, la que será” (Séneca 2010, 275), mientras que en la edad media podemos encontrar varias formas de taxonomía enfrentadas:

uno que distinguía entre cuatro edades (reducidas a veces a tres), y otro que lo hacía entre seis (ampliadas en ocasiones a siete, e incluso a ocho. El primero establecía correspondencias con las cuatro estaciones o cuatro elementos. La infancia equivalía a la primavera; la juventud, al verano; el *moyen age* (la ‘edad intermedia’), al otoño, y la vejez, al invierno. Cuando se reducía a tres, ese sistema fusionaba la infancia con la juventud en una sola edad que simbolizaba la primavera de la vida. [...] Era un sistema más bien propio de la cultura profana. [...]

La clasificación en seis etapas (o en siete) era propia, en cambio, de la cultura erudita y clerical. [...] distinguía entre *infantia* (desde el nacimiento hasta los siete años), la *pueritia* (de los siete a los catorce años), la *adulescentia* (desde los catorce hasta los veintiuno o los veintiocho años) la *juventus* (desde los veintiuno o los veintiocho hasta los treinta y cinco años), la *virities* (desde los treinta y cinco hasta los cincuenta y cinco años), la *senectus* (más allá de los cincuenta y cinco/ sesenta años), y las fronteras que separaban a esas diferentes categorías de edad eran a la vez flexibles y vacilantes (Pastoureau 1996, 282).

Lo importante de estas clasificaciones, y las que se hagan más adelante en la modernidad, cuando las divisiones ya se ven alejadas de conocimientos empíricos y empiezan a matizarse con el aporte de diferentes campos del saber cómo la biología y la psicología, es que se identifica con claridad la noción de etapas a lo largo de la vida, siendo la juventud una de ellas. Esta consideración, o nuevo *sensorium* en verdad, será una constante difícil de superar, puesto que podemos encontrarla hasta nuestros días, a pesar del esfuerzo de las ciencias sociales por desmontarla y mirarla más que como un estado, como una condición ligada a presupuestos económicos, sociales, históricos en que se presente.

Así, por ejemplo, en uno de los textos clásicos sobre juventud, perteneciente al sociólogo francés Pierre Bourdieu, se afirma: “Las clasificaciones por edad (y también por sexo, o, claro, por clase...) vienen a ser siempre una forma de imponer límites, de producir un orden en el cual cada quien debe mantenerse, donde cada quien debe ocupar su lugar” (Bourdieu 2002, 164), lo que nos permite entender que, más allá de producir un dato relevante acerca de la realidad histórica de un individuo, la edad funciona como un

mecanismo de control, quizá el más elemental o uno de los primeros en asignarse, útil dentro de una sociedad estructurada y sistémica, en donde se espera que las personas cumplan un rol determinado.

La siguiente estrofa es también interesante por cuanto nuevamente vemos referenciados estos umbrales o espacios liminares en los que habitan los jóvenes en quienes podríamos identificar, no sin falta de razón, como habitantes de las riberas y de los extremos, puesto que la voz poética declara: “He dormido en los portales”, lo que da a entender múltiples desplazamientos de la voz, por diferentes ciudades en las que nunca logró insertarse; así se entiende al leer el siguiente verso, cuyo simbolismo es tremendo: “de espaldas a la ciudad” afirma, es decir sin la menor intención de buscar el centro del laberinto, que ni siquiera se menciona en lo más mínimo, sino que su mirada se orienta hacia afuera, hacia otros lugares en donde poder habitar, y para ello se eleva, como para que los ojos lleguen al sitio propicio, por lo pronto identificado con Panamá.

Otro aspecto importante del poema lo encontramos en la penúltima estrofa, pues en ella se contempla el retorno glorioso. ¿Es un moderno Odiseo el sujeto de la enunciación de este poema? Desde luego que sí, es el héroe esperado por una mujer y que tras tantas aventuras regresa finalmente al lugar de origen.

Esta forma de recorrido, que ahora tiene la fuerza para entenderse como un rito moderno, necesario para que la religión secular de Bolívar Echeverría acontezca, fue descrito inicialmente por Joseph Campbell en “El héroe de las mil caras”, quien describió esta unidad nuclear del monomito como una secuencia de varios procesos por los cuales deben atravesar los héroes, esta secuencia es: separación-iniciación-retorno, de manera que: “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (Campbell 1972, 25).

En la modernidad del siglo XX estos dones no son otros que los producidos por la experiencia, serán acaso relatos magníficos de cómo son las calles y las costumbres, serán conocimientos empíricos acerca de cómo relacionarse con los otros, a lo mejor serán prácticas probadas y secretas que sólo el héroe conoce, y que no puedan ser revelados a todo el mundo (mitos cosmológicos se llaman), y que permitan llevar a la ciudad laberinto hacia el desarrollo contemplado en sus viajes, serán aptitudes y destrezas de enseñanza capaces de reproducir todos aquellos prodigios vistos, aparatos y hasta bagatelas que

inundan los almacenes del centro, fruto de la economía triangular que funcionaba en esa época.

Algo curioso de este rito moderno es que la voz poética del poema deja de lado la ciudad, esta desaparece de su imaginario por completo. Recordemos que la ciudad es la que provoca todos estos sentimientos de pesar y fastidio y de alguna manera la que empuja a los cuerpos jóvenes a viajar. Existe una identificación en este proceso con la figura materna animal, de aquellas madres que empujan a sus crías o las obligan a andar solas, negándoles el mismo abrigo y protección que les dieron al nacer. Este sería el motivo por el cual, a su retorno, los jóvenes no dan cuenta de un retorno a la ciudad materna, sino a la figura de la madre, quien al verlos dignos, realizados y maduros abre los brazos y los acoge como ellos se merecen. Esta traslación es posible debido a que la ciudad, dentro de los múltiples simbolismos que tiene, también comprende el de la maternidad:

Según el análisis contemporáneo la ciudad es uno de los símbolos de la madre, con su doble aspecto de protección y de límite. Se emparenta en general con el principio femenino. De la misma manera que la ciudad posee sus habitantes, la mujer contiene en sí a sus hijos. (Chevalier 1986, 310)

Por lo tanto, hemos dado con una línea de desarrollo o correspondencia de elementos modernos, fundamental para entender el sentir de los sujetos jóvenes del siglo XX. Esta línea es la que se establece entre la modernidad-ciudad-maternidad, que se equipara con la propuesta por Campbell de separación-iniciación-retorno.

Esta línea de desarrollo es ya un *sensorium*, pero para mostrar su fuerza veamos cómo continúan en otros textos poéticos a partir de la segunda mitad del siglo XX, esta vez con del colombiano Eduardo Cote, una de las figuras más trascendentales de la poesía de su país, con este largo poema de dieciocho estrofas llamado “Madre en mis cosas”, del cual analizaremos la primera parte:

Madre, yo aquí con mis cosas:
 con este cuerpo usado que deseo cambiarme,
 con el polvo pegado en el vestido, en los zapatos,
 con esta cal que me mantiene el peso,
 con esta ceniza que me hace mover las manos,
 mover las sienas, que me alarga hasta un metro con setenta
 y que de pronto se amasa con sueños para que me sienta
 barro.

Madre, tu hijo cuenta
 once años más desde el día de tu nunca;
 tiene rayado el tacto, ríos tácitos en los ojos
 y ha movido los pies por las horas

como buscando ser más hueso.

Te contaré, Madre,
me he dejado crecer las barbas
y todavía me llamo Eduardo;
Padre sigue sembrando árboles,
Guillermo es arquitecto y se ha casado,
Helena hace lo que tú hacías
y yo viviendo, consumando el olvido.

Madre, una noche de música
me escribiste el cuerpo con toda tu ternura
y alimentaste mi tristeza con una mirada que yo no entendía
pero que fue tan clara, que sabía tanto...

He cruzado estos años llenos de savia y agua
y he consumido los ojos esperándote;
porque yo recuerdo que por el sol de los venados
enhebrabas tus manos con un hilo muy fino
y cosías mi primer traje apoyada en tu vientre,
tu vientre que Gemela y yo habitábamos.

Te contaré algo terrible: soy poeta
y padezco la ternura de las cosas.
Es muy duro ser poeta, Madre,
y, sin embargo, entre ricas palabras,
se descubren las cosas al nombrarlas.

También recuerdo
el viaje que contabas cuando me tenías dentro,
el dedal que comprendía los colores y el remiendo
y que de pronto cantaba en tu dedo
toda la ropa blanca que después planchabas.

Madre, ¿te acuerdas de mis enfermedades?
Pues todavía sigo enfermo.
Hoy es primero de septiembre y son las doce del día,
estoy en un café de Madrid y acabo de llegar de un viaje.
Madre, no estoy en la patria,
estoy en un país lejano que tú no conociste
pero del que siempre hablabas, y decías, España,
como quien le da nombre a la luz,
como quien parte de una hermosa ausencia.

Como te puedes dar cuenta
todavía sigo enfermo.

(De *Salvación del recuerdo*, 1953)

La voz poética en estos versos se sitúa en el centro de la enunciación, y comienza con el vocativo a la madre, lo que nos permite entender que los versos se encuentran dentro de una carta que su hijo escribe a su madre y en la cual empieza contándole un

sentir muy moderno, que ahora se muestra incipiente, pero que irá adquiriendo fuerza conforme pasen los años, esto es, la posibilidad del cambio.

En la ciudad laberinto es posible renovar la ropa según los nuevos modelos llegados de Europa, es posible cambiar los muebles viejos estilo rococó por unos más modernos como los del *art nouveau* o mejor aún si son *art deco*, también se puede cambiar la vajilla y hasta el gramófono por un tocadiscos, pero el cuerpo es algo que no es posible cambiar, de allí que el sentir de este segundo verso sea asombroso, pues no parece ser una intención declarativa, menos un elemento fáctico de la comunicación epistolar, sino una noticia dada con la confianza de que el destinatario de su comunicación sabrá entender por qué lo dice.

El cuerpo sería entonces un revestimiento, una envoltura afirma Jean-Luc Nancy, una frágil coraza solamente. Algo similar a lo señalado por la voz de León de Greiff, un cuerpo sin órganos (CsO) “hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades” (Deleuze y Guattari 2004, 176), la más importante, por no decir la única, la juventud, gracias a la cual se sabe capaz de seguir haciendo cosas, no de otra manera puede leerse el verso final de la primera estrofa, cuando la voz recupera la conciencia de su cuerpo y menciona: “de pronto se amasa con sueños para que me sienta barro”, que no es otra cosa que la posibilidad de convertirse en algo más, de devenir en sujeto, pues se entiende que ese es el motivo de su viaje.

Luego de esto la voz mira su exterioridad, reconoce las señales del viaje y, por supuesto, no es posible ir de aquí para allá, navegando en medio de tormentas, cruzando estrechos desfiladeros, viviendo en los bordes sin dejar una huella visible en el cuerpo, sin tener “rayado el tacto, ríos tácitos en los ojos”, como menciona el tercer verso de la segunda estrofa, en la cual se aclara que tras once años transcurridos, la madre al parecer ha partido para siempre, lo que significa que estamos ante una carta simbólica, que reemplaza el regreso del hijo, creando una situación en la que ambos se encuentran nuevamente y de esta forma se cumpla el rito moderno del viaje, pero al final la carta no llegará nunca a su destino.

La carta sigue en la tercera y cuarta estrofas, en un zigzag que le permite a la voz ir con desenfado contando las novedades propias de las comunicaciones epistolares, pero centrándose en su propio cuerpo siempre, que funciona como hilo conductor, por ello puede hablar de la barba naciente que es sinónimo de una juventud prolongada, del estado de sus familiares inmediatos, y volver de nuevo, para reconocer el legado corporal materno, lleno de ternura y sabiduría.

La lectura nos deja entender la distancia en tiempo que hay entre la partida de la madre y el acto de escritura que se ejecuta, pero es en la quinta estrofa que comprendemos la distancia separada en geografías, más allá de los años, el cruce del océano es evidente, y la revelación de “He cruzado estos años llenos de savia y agua” es en verdad una declaración de la errancia, de todos los varios intentos que tuvo que pasar la voz hasta encontrarse en el sitio en que se haya, escribiendo esas líneas a su madre, pues los años llenos de savia son, desde luego, una referencia a un tiempo vegetal, circular o cíclico pues: “el mundo y la existencia humana se valoran en términos de la vida vegetal, y de ahí que el ciclo cósmico se conciba como la repetición indefinida del mismo ritmo: nacimiento, muerte, renacer” (Eliade 1999, 71), que refuerza la línea del monomito de Campbell y la del rito moderno modernidad-ciudad-maternidad.

Otro aspecto que es interesante de esta estrofa es cómo la voz menciona, destaca sería más apropiado decir, el rol materno en la preparación del viaje, un viaje doble se entiende, pues por un lado se habla de un primer viaje que comienza en el vientre materno, ya que: “No se hace uno un nómada impenitente si no es instruido en propia carne, en las horas en que el vientre materno es redondo como un globo, un mapamundi” (Onfray 2016, 11), en donde se grabaría, en unos más que en otros, la marca del pastor, que más tarde se convertirá en pulsión para que los cuerpos jóvenes encuentren en este estado su ambiente natural, su forma de estar en la sociedad moderna hasta que hayan ganado la experiencia necesaria y decidan dejar de vagar.

Ahora bien, ¿cómo saben los jóvenes que pueden dejar de vagar?, es decir, ¿cuánta experiencia es necesario acumular hasta programar el retorno? La respuesta está ligada al cuerpo, y en este punto se confirma el *sensorium* que atraviesa el siglo, pues la tristeza o melancolía o malestar que sienten los sujetos jóvenes al quedarse en un mismo sitio sería la señal inequívoca de que deben seguir moviéndose, tal como se muestra en el cuarto verso de la octava estrofa: “estoy en un café de Madrid y acabo de llegar de un viaje”, seguramente en la búsqueda de nuevas sensaciones, nuevos rostros, nuevos conocimientos, nuevas prácticas que se puedan adquirir.

4. El viaje de retorno a la ciudad laberinto

¿Es realmente el viaje de regreso más ligero y rápido que el de la partida? Seguramente la sensación de pasar por los mismos sitios otra vez, el recordar el estado del tiempo y establecer diferencias entre el momento de partida y el de llegada producen

marcas en la memoria de un viajero, gracias a las cuales deja de prestarle tanta atención a ese camino de retorno, antes cargado de una sorpresa y una incertidumbre que obligaban a estar alertas.

El reconocimiento de lugares, montañas, casas, monumentos, gente que tal vez, a pesar de los años, sigue en el mismo sitio en que se la vio cuando se hacía el viaje de ida, vendiendo abarrotes, limpiando la mesa de un restaurante, desenrollando un pedazo de tela para cortarla, también aporta a que el joven aventurero encuentre familiar esas regiones y por ende, se llene de confianza, sabiendo que no está perdido y que su recorrido atraviesa los lugares correctos, disminuyendo la tensión del cuerpo para dar cabida a otras emociones como la ansiedad, que en cambio crece en la medida en que uno se acerca a su destino.

Y es que, a diferencia del viaje de salida, en que los jóvenes sabían que debían llegar a *Cualquierparte*, es decir un sitio desconocido y utópico, seguramente con prácticas culturales diferentes, una lengua distinta, historias y geografías particulares que determinan, de algún modo, las formas de relacionarse entre las personas, el punto de retorno es hartamente conocido: se trata de la ciudad laberinto en la mayoría de casos, o la ciudad rural o la aldea en otros, que sin duda habrá cambiando tanto como lo hizo el viajero, tendrá nuevas calles, nuevos accesos para ir de un lugar a otro, nuevos edificios, nuevos colores en las fachadas de las casas, nuevos negocios y, desde luego, nuevos rostros, pero lo que no habrá cambiado es su ubicación, y es bueno que así sea, pues:

El lugar dejado y luego recobrado ofrece el eje sobre el que oscila la aguja de la brújula. Sin él, no hay puntos cardinales, no hay rosa de los vientos, no hay posibilidad de desplazarse ni de organizar una cuadrícula sobre los mapas del mundo. Sobre él tiembla el acero que indica el norte magnético y, frágil, vibra. Sin ella, ninguna dirección, ningún viaje de ida ni de vuelta es posible. (Onfray 2007, 106)

Es decir, se trata del origen cartesiano a partir del cual otras ciudades, y no solo eso, otros sentires y otras experiencias, son posibles. Su existencia se justifica porque es la única que ocupa ese lugar en el espacio, de hecho, otras ciudades también son laberinto en la modernidad latinoamericana, pero solo el sujeto joven sabe cuáles son sus coordenadas y cuál es la que le corresponde.

Al respecto, se sabe que para los indios hopi, según las investigaciones de Benjamin Lee Worf: “el tiempo desaparece y el espacio no es atemporal, homogéneo e inmediato ‘como el de nuestra supuesta intuición o el de la mecánica newtoniana clásica’” (Rotaetxe 1990, 84), dicho de otra forma, según su cosmovisión, cuando un hopi llega a

un sitio, este tendrá unas características particulares, pero si regresa a ese mismo sitio en otra fecha ya no será el mismo, debido a que las nociones de espacio y de tiempo, para esta cultura, no están separadas.

Los sujetos jóvenes que retornan a la ciudad laberinto no son hopis, y lejos están de serlo, pero a su regreso, a pesar de los cambios antes señalados, su sentir es que llegan a la misma ciudad laberinto, y no puede ser de otra manera, puesto que de lo contrario el viaje no habrá valido la pena, la experiencia adquirida sería inútil y su presencia prescindible por completo.

El poeta peruano José Santos Chocano nos muestra este sentir en el siguiente poema:

Nostalgia

Hace ya diez años
que recorro el mundo.
¡He vivido poco!
¡Me he cansado mucho!

Quien vive de prisa no vive de veras:
quien no echa raíces no puede dar fruto.

Ser río que corre, ser nube que pasa,
sin dejar recuerdos ni rastro ninguno,
es triste, y más triste para el que se siente
nube en lo elevado, río en lo profundo.

Quisiera ser árbol, mejor que ser ave,
quisiera ser leño, mejor que ser humo,
y al viaje que cansa
prefiero el terruño:
la ciudad nativa con sus campanarios,
arcaicos balcones, portales vetustos
y calles estrechas, como si las casas
tampoco quisieran separarse mucho...
Estoy en la orilla
de un sendero abrupto.
Miro la serpiente de la carretera
que en cada montaña da vueltas a un nudo;
y entonces comprendo que el camino es largo,
que el terreno es brusco,
que la cuesta es ardua,
que el paisaje mustio...

¡Señor!, ya me canso de viajar, ya siento
nostalgia, ya ansío descansar muy junto
de los míos... Todos rodearán mi asiento
para que diga mis penas y triunfos;
y yo, a la manera del que recorriera
un álbum de cromos, contaré con gusto

las mil y una noches de mis aventuras
y acabaré con esta frase de infortunio:

–¡He vivido poco! ¡Me he cansado mucho!

(De *Fiat lux*, 1908)

La voz poética en este poema se sitúa en un lugar periférico con relación a lo que significa ser joven, pues se trata de alguien que salió de su ciudad natal, sin duda alguna en sus primeros años de juventud, en un viaje hacia *Cualquierparte* y, tras diez años transcurridos el *sensorium* del viaje, que ha funcionado como una pulsión dentro de su ser, bajó su intensidad gracias a las experiencias adquiridas, y ahora se presenta bajo la forma del nostos, que devendrá luego en uno de varios tipos de nostalgia. ¿Cuál es la diferencia?

Para entenderlo hay que partir del significado etimológico del término nostos, proveniente del griego que se traduce como “regreso”, pero adicionalmente “nostos está vinculado al verbo griego *neisthai* ‘venir’, ‘ir’, ‘volver’, cognado del sánscrito *násate* ‘él se acerca’, que se deriva, a su vez, de la raíz prehistórica *nos-to* ‘regreso al hogar’” (Soca 2013, 474), es decir, se trata de un paradigma cuya encarnación más conocida es la figura del héroe Odiseo quien, al salir de Troya, demora diez años en regresar a Ítaca, lo mismo que la voz poética del poema, la cual desde el primer verso realiza esta referencia intertextual con la obra de Homero, para de inmediato dar cuenta de su propio estado emocional con los versos tercero y cuarto, y que también se repiten al final del poema, cuya construcción: “¡He vivido poco!/ ¡Me he cansado mucho!” funciona como una suerte de paradoja, en otras palabras, existen dos extremos de una situación, algo recurrente para los sujetos jóvenes, como lo hemos señalado antes, y que por otra parte se encuentra vinculada a una categoría filosófica sobre la que profundizaremos más adelante, la del *carpe diem*.

Enseguida, la voz poética avanza con una voz sensata, serena, muy distinta a ese malestar que encontramos en el poema “Madre en mis cosas” de Eduardo Cote, en donde el extrañamiento de la madre-tierra adquiriría un halo de sufrimiento y tristeza que hacían que la voz declare:

Como te puedes dar cuenta
todavía sigo enfermo

Como queriendo decir que aún no se encuentra listo para su regreso, que será necesario más tiempo y territorio hasta sentir que puede regresar, hasta sentir que el dolor, esto es muy importante, el dolor ha desaparecido,³¹ no por nada la segunda voz de la que está compuesta la palabra nostalgia es el griego *algos*, que significa dolor, que puede somatizarse en el organismo, pero es más propio del alma o, como diría Nancy, aquello con la capacidad de darle forma al cuerpo.

Se ve, por tanto, las diferencias entre ambas formas de sentir; por un lado, la nostalgia es un tema presente en el poema de Eduardo Cote, mientras que el tema del poema de Santos Chocano parecería que es el nostos, solamente, pues aquí la voz se deja llevar por el sentir del arquetipo del agricultor, rechazando el viaje y todo aquello que lo represente: el río, la nube, el ave, el humo, mencionados de forma explícita en las siguientes estrofas, para afirmar en una figura de oposición, esta vez de antítesis:

es triste, y más triste para el que se siente
nube en lo elevado, río en lo profundo,

En otras palabras, estamos nuevamente ante dos extremos en los que podemos encontrar a los jóvenes, valorados por la voz poética como algo perjudicial y doliente. ¿Por qué escogió entonces Santos Chocano la palabra nostalgia como título de su poema? Lejos de un error habría que pensarlo en estas variaciones de la nostalgia que se dijo antes, explicadas con claridad por Svetlana Boym, quien distingue dos variaciones que son: la nostalgia restauradora y la nostalgia reflexiva. La primera está determinada por lo que constituye el proceso de retorno y busca con énfasis una recuperación del hogar, razón por la cual la voz poética de Santos Chocano afirma:

y al viaje que cansa
prefiero el terruño:
la ciudad nativa con sus campanarios

³¹ La nostalgia aparece por primera vez en 1688 de la mano del doctor suizo Johannes Hofer, quien acuñó el término para explicar la enfermedad que “afectaba a la imaginación, la nostalgia inutilizaba el cuerpo. Hofer había observado que la enfermedad evolucionaba misteriosamente: se extendía ‘por rutas poco transitadas, a través de las vías intactas del cerebro en dirección al cuerpo’, y hacía surgir ‘en la mente el recuerdo insólito y omnipresente de la tierra natal’. La añoranza del hogar agotaba los ‘espíritus vitales’ y causaba náuseas, pérdida de apetito, alteraciones patológicas en los pulmones, inflamación cerebral, paros cardíacos, fiebre alta así como marasmos y propensión al suicidio.

La nostalgia funcionaba de acuerdo con una ‘magia asociacionista’ según la cual todos los aspectos de la vida cotidiana quedaban sometidos a una única obsesión. En este sentido la nostalgia era similar a la paranoia, solo que en lugar de desarrollar una manía persecutoria el nostálgico estaba poseído por la manía de la añoranza. Además, el nostálgico tenía una capacidad asombrosa para evocar sensaciones, sabores, sonidos, aromas, detalles y trivialidades del paraíso perdido que escapaban a los que no habían abandonado la patria natal” (Boym 2015, 29).

En suma, se trata del nostos propiamente dicho; mientras que la segunda tiene su centro en el *algia*, esto quiere decir que el sentir estará marcado por el sufrimiento y la melancolía, y buscará retrasar el regreso al hogar (Cfr. Boym 2015, 20), tal como ocurre en el poema de Eduardo Cote, en el cual el retorno es un evento que no se menciona en ninguna parte, como sí lo es la enfermedad, la añoranza, la pena, a la que la voz regresa en varias ocasiones como una aclaración que obligaría a permanecer ausente, pero también porque representa un espacio seguro y conocido que, frente a la incertidumbre que ofrece la ciudad laberinto, funcionaría como una especie de lugar, estado o patria a la cual aferrarse, en la cual quedarse.

Hay que decir que de forma general ambos tipos de nostalgia se articularían con los “tropismos imperiosos” de Onfray de forma no excluyente, así: cuando la pulsión del viaje inicia parecería que la misma responde a una campana de Gauss, mientras su intensidad es ascendente estaría operando el arquetipo del pastor, quien inicia su viaje en un mundo en donde no existen los límites, al llegar a la cima esta fuerza va disminuyendo producto de la pulsión que surge del agricultor, quien permite el paso a algún tipo de nostalgia, si es la restauradora significa que el pastor, ahora agricultor, ha entendido que es momento del retorno y lo hace añorando su tierra natal en cualquiera de sus formas, para lo cual el tránsito entre el sentir propio de un arquetipo al otro es llano, es decir, no reviste de problemas; por otro lado, si es la reflexiva el proceso será doloroso debido a un conflicto que existiría entre la lucha de ambos arquetipos por imponerse dentro del cuerpo, por una parte el pastor que se niega a volver y por otra el agricultor que añora el origen, llámase aldea, ciudad laberinto o madre.

Por lo tanto, en estos dos últimos poemas vemos representados los dos tipos de nostalgia, la reflexiva en el poema “Madre en mis cosas” y la restauradora en el poema “Nostalgia”, del cual debemos seguir con el análisis.

La tercera estrofa es una declaración valorativa de la voz poética sobre estos dos mundos opuestos, una elección que hace la voz entre ese primer mundo que sería el visto durante el viaje, se trata de la gran ciudad moderna, que dentro de los versos la vemos descrita de forma implícita en la comparación que hace la voz con ese segundo mundo que sería el lugar de origen, la aldea, la ciudad laberinto, de la que conocemos muy bien sus particularidades:

[...] sus campanarios,
arcaicos balcones, portales vetustos

y calles estrechas, como si las casas
tampoco quisieran separarse mucho...

Estos versos, además, nos dejan entender un aspecto revelador de esta enfermedad moderna que es la nostalgia, y es que la voz poética no solo extraña el terruño, sino que se aferra a la imagen de cuando ocurrió la partida de la ciudad laberinto, para justificar su retorno, dijimos, una imagen que solo es posible en un tiempo anterior, estático y estancado casi, negándole toda posibilidad de cambio, pues lo que en verdad parece querer la voz es:

un tiempo diferente –el tiempo de nuestra infancia, el ritmo más lento de nuestros sueños– En un sentido más amplio, la nostalgia es la rebelión contra la idea moderna de tiempo, el tiempo de la historia y del progreso. El nostálgico desea acabar con la historia y convertirla en una mitología personal o colectiva, visitar de nuevo el tiempo como si del espacio se tratara, resistirse a la condición irreversible del tiempo que atormenta a los humanos. (Boym 2015, 15)

La siguiente parte de la estrofa no hace sino reafirmar lo que ya se ha mencionado y que ahora adquiere mucha mayor fuerza, y es esta predilección de los sujetos jóvenes por encontrarse en los bordes, ya que la voz poética se reconoce en “la orilla de un sendero abrupto”, nos dice, ante lo cual vale preguntarse: ¿por qué si el sendero es abrupto, escabroso, difícil y hasta peligroso, la voz decide situarse no en el centro sino en el borde?

Para responder a esta pregunta sería apropiado imaginar la escena; sin mucho esfuerzo uno puede ver a este joven que retorna a su lugar natal, caminando por la orilla de una senda que atraviesa un ¿desfiladero?, ¿barranco?, ¿precipicio?, en medio de la nada, sin gente que, desde luego, no dudaría en mirar con asombro ¿la proeza?, ¿la torpeza...? Y es que la juventud ciertamente reúne muchos rasgos, pero el que por lo pronto nos interesa es: “la característica marginal o liminal de la juventud, y la percepción de que es algo que nunca logra una definición concreta y estable [y por este motivo convoca] miradas cruzadas donde se mezclan la atracción y el espanto” (Levi y Schmitt 1996, 8), pero decir esto no significa otorgar, per se, un rasgo natural o intrínseco a la juventud, sino más bien establecer una conexión con algo quizá más grande, como son los ritos de paso comunes a todas las sociedades, y que dentro de la modernidad latinoamericana pervivieron bajo la forma del rito moderno; en esa medida, la imagen del joven al borde del barranco sería un simbolismo de la vida misma, y sería parte del monomito de Campbell, quien reconoce en el viaje del héroe un instante en que el protagonista se niega a regresar y develar todos los saberes que ha adquirido; sin embargo,

llega un punto en el que cede, y como muestra la voz poética avanza gracias a que se proyecta en la serpiente que se menciona en esta estrofa, así:

Miro la serpiente de la carretera
que en cada montaña da vueltas a un nudo;
y entonces comprendo que el camino es largo,
que el terreno es brusco,
que la cuesta es ardua,
que el paisaje mustio...

El simbolismo de la serpiente es de lo más diverso que hay, desde la energía propiamente dicha, avance reptante, agresividad, hasta el que nos interesa: “fuerza vital que determina nacimientos y renacimientos, por lo cual se identifica con la Rueda de la vida” (Cirlot 2006, 407), esta interpretación es importante, ya que con ella podemos entender el estado en el que se encuentra la voz poética y la forma en que desea proseguir, esto significa llegar finalmente a su destino, y es aquí cuando comenzamos a entender que el retorno aún no se concreta; por esa razón, la siguiente estrofa es fundamental para completar el ciclo, pues es cuando la voz poética da un giro, y en lugar de seguir su performance en tiempo presente lo hace en futuro:

¡Señor!, ya me canso de viajar, ya siento
nostalgia, ya ansío descansar muy junto
de los míos... Todos rodearán mi asiento
para que diga mis penas y triunfos;
y yo, a la manera del que recorriera
un álbum de cromos, contaré con gusto
las mil y una noches de mis aventuras

El vocativo con el que comienza esta nueva estrofa es también parte del monomito, una invocación necesaria a la divinidad para recuperar fuerzas y continuar con el viaje, para finalizarlo en ese renacimiento que la voz puede imaginar, una escena cálida, gloriosa y de reconocimiento, de quien ha vuelto trayendo maravillas.

Para confirmar el sensorium en esta parte del viaje es necesario trasladarnos a otra voz, y vale la pena hacerlo con otro poeta peruano, el más universal de todos, César Vallejo, con un poema de vanguardia.

El buen sentido

Hay, madre, un sitio en el mundo, que se llama París. Un sitio muy grande y lejano y otra vez grande.
Mi madre me ajusta el cuello del abrigo, no porque empieza a nevar, sino para que empiece a nevar.

La mujer de mi padre está enamorada de mí, viniendo y avanzando de espaldas a mi nacimiento y de pecho a mi muerte. Que soy dos veces suyo: por el adiós y por el regreso. La cierro, al retornar. Por eso me dieran tanto sus ojos, justa de mí, in fraganti de mí, aconteciéndose por obras terminadas, por pactos consumados.

Mi madre está confesa de mí, nombrada de mí. ¿Cómo no da otro tanto a mis otros hermanos? A Víctor, por ejemplo, el mayor, que es tan viejo ya, que las gentes dicen: ¡Parece hermano menor de su madre! ¡Fuere porque yo he viajado mucho! ¡Fuere porque yo he vivido más!

Mi madre acuerda carta de principio colorante a mis relatos de regreso. Ante mi vida de regreso, recordando que viajé durante dos corazones por su vientre, se ruboriza y se queda mortalmente lívida, cuando digo, en el tratado del alma: Aquella noche fui dichoso. Pero, más se pone triste; más se pusiera triste.

—Hijo, ¡cómo estás viejo!

Y desfila por el color amarillo a llorar, porque me halla envejecido, en la hoja de espada, en la desembocadura de mi rostro. Lloro de mí, se entristece de mí. ¿Qué falta hará mi mocedad, si siempre seré su hijo? ¿Por qué las madres se duelen de hallar envejecidos a sus hijos, si jamás la edad de ellos alcanzará a la de ellas? ¿Y por qué, si los hijos, cuanto más se acaban, más se aproximan a los padres? ¡Mi madre llora porque estoy viejo de mi tiempo y porque nunca llegaré a envejecer del suyo!

Mi adiós partió de un punto de su ser, más externo que el punto de su ser al que retorno. Soy, a causa del excesivo plazo de mi vuelta, más el hombre ante mi madre que el hijo ante mi madre. Allí reside el candor que hoy nos alumbró con tres llamas. Le digo entonces hasta que me callo:

—Hay, madre, en el mundo un sitio que se llama París. Un sitio muy grande y muy lejano y otra vez grande.

La mujer de mi padre, al oírme, almuerza y sus ojos mortales descienden suavemente por mis brazos.

(De *Poemas humanos*, 1939)

Lo primero que llama la atención es la estructura del poema, se trata de versos escritos en prosa poética y, en principio, dejan de lado el carácter experimental propio del periodo anterior a la poesía de Vallejo; no obstante, no abandona el carácter simbólico y hermético, tan particular de su poesía.

El primer párrafo cumple la función de situar una imagen de reencuentro entre el yo poético y la madre, en donde se asume un regreso al lugar de origen de la voz, la misma que comienza a develar, para cerrar el ciclo del rito moderno, aquellos conocimientos adquiridos en el viaje, lo visto, lo experimentado, lo aprendido, y lo hace relatando algo insospechado para su interlocutor: se trata de una de las grandes capitales del mundo, París, descrita mediante la anáfora “grande y lejano y otra vez grande”, que cumple dos funciones; uno ayuda a la madre a dimensionar dicha ciudad, y al hacerlo emplea un lenguaje coloquial por ella conocido, pues la forma de describir la ciudad es con una sintaxis desordenada como si la voz poética retornara también a su niñez; y dos empequeñece los cuerpos de la madre y la propia voz, al saberlos propios de una pequeña ciudad laberinto.

La vuelta de París del yo poético permite analizar algo adicional, y es que la condición de juventud no es algo homogéneo y común a todos los jóvenes, el sujeto en este poema no es igual al sujeto que vimos en el poema “La creciente” de Álvaro Mutis, para quien un viaje como el que narra la voz poética de Vallejo parecería imposible, ir a una metrópoli y regresar gracias al buen sentido que se tiene es algo que pocos pueden hacer, en esa medida el viaje se reafirma como un elemento sustancial del rito de entrada al mundo adulto para este tipo de jóvenes, garantizando y restringiendo el acceso al centro de la ciudad laberinto, lo cual es algo que, al parecer, funcionaba de manera general:

en la mayoría de las elites latinoamericanas el viaje de estudios a Europa, con Francia en primerísimo lugar, fungía como un rito de paso fundamental: el tránsito de niño a adolescente o de adolescente a la esperada condición de adulto. Consecuentemente, la débil autoconciencia identitaria juvenil a nivel individual y colectivo, ceñida la mayor de las veces a la emulación del dandy, hizo que sus imágenes arquetípicas se proyectaran hasta entrado el siglo XX como la de adultos en miniatura. (González y Feixa 2013, 126)

El segundo párrafo refuerza el carácter especial del regreso, y la madre arregla el cuello del hijo en señal de unción y aprobación, creando un espacio numinoso en donde se cumpla el rito secular, llamado moderno, pues la nieve representa justamente “sublimación de la propia tierra” (Cirlot 2006, 331), en un gesto que devela el grado de conciencia de la madre hacia la labor del joven héroe que ha regresado para transformar el espacio.

El tercer párrafo trastoca no solo el hilo conductor del poema, sino los roles convencionales de la relación madre-hijo, y en estas líneas la madre aparece humanizada, desmitificada en realidad, de allí que la voz poética se refiera a ella ya no como la madre, sino como “la mujer de mi padre”, alguien con quien no necesariamente existe un vínculo de sangre, razón por la cual, además, la voz poética cita las palabras de la madre, y se mantiene ajeno a ellas, sin compartir o concordar con lo que dicen, en correspondencia con lo que la antropóloga Margaret Mead señala alrededor de la pérdida de autoridad de la figura del adulto en su estudio sobre las rupturas generacionales:

Actualmente en ningún lugar del mundo hay mayores que sepan lo que saben los jóvenes, por muy remotas y sencillas que sean las sociedades donde viven estos últimos. Antaño siempre había algunos adultos que sabían más que cualquier joven en términos de la experiencia adquirida al desarrollarse dentro de la experiencia cultural. Ahora no los hay. No se trata solo de que los padres ya no son guías, sino de que no existen guías. (Mead 1971, 108)

Este acontecimiento es fundamental para entender este aspecto de la modernidad cimentado en el fenómeno del individualismo, que vimos en el capítulo anterior y que fue explicado por Bolívar Echeverría, por el cual, dentro de nuestras sociedades, todas las personas somos iguales, por ese motivo ese vínculo filial entre la madre y el hijo carecería de fuerza suficiente como para resistir el hecho de que ahora el hijo se muestre más grande y con mayor experiencia que su madre.

Otro aspecto que salta a la vista en estas líneas es cómo la voz poética recupera ese carácter liminal de la juventud que se analizó en páginas atrás, puesto que el sujeto poético se encuentra entre el nacimiento y la muerte, en un tiempo presente en el que tanto la madre como el hijo no terminan de reconocerse; por ello el sujeto poético se permite “cerrar” a la madre, tal si fuera una ventana, una puerta a la que se accede a esos “pactos consumados”, dice el poema al final de todo el enunciado, que la voz poética procura no actualizar.

En el cuarto párrafo la voz poética regresa nuevamente a la relación filial, y reconoce en la madre el mismo sentimiento que antes parecía erotizado, pero esta vez se presenta bajo la forma de un amor privilegiado que sobresale sobre otros sujetos de la familia como los hermanos que menciona al final de la primera línea. La voz poética introduce una pregunta que parece retórica: “¿Cómo no da otro tanto a mis otros hermanos?”, se dice, y es cuando recurre a la noción de edad para explicarla y responderla con seguridad y hasta firmeza, puesto que la razón sería por la cantidad de experiencia acumulada, que representa una especie de capital simbólico, cuyo valor es muy superior a la edad, sobre todo si se ha cotizado bajo los índices bursátiles que ofrecen los viajes a otros territorios.

Este capital o esta experiencia son reconocidas por el mundo adulto, y es uno de los puntales que usará para sostener en alto su autoridad, la cual empieza a ser cuestionada de manera insipiente, como ocurre en ese segundo alejamiento de la voz poética de su madre; el primero, recordemos, fue el viaje, en el que no la reconoce en su relación filial, de allí que al final de este fragmento el yo poético se permita reafirmar con seguridad y firmeza, gritando casi, en un gesto que puede leerse como una reivindicación de su masculinidad, siempre superior a la figura materna: “ ¡[...] yo he vivido más!”.

El siguiente párrafo continúa con una sintaxis particular, dura, vertical, en correspondencia con esa masculinidad expuesta antes, y que devela algo desconocido, un viaje anterior del yo poético que se entendería el del proceso de concepción, con lo cual, una vez más asistimos al proceso de desmitificación de la madre, motivo por el cual la

voz poética revela la vergüenza y la sorpresa que tiene ella ante tal remembranza, que lejos de producir espanto o algún efecto negativo en el yo poético, genera una satisfacción, cosa que no ocurre con la madre, quien muestra su tristeza al ser descubierta en su humanidad, esto es otra forma de dominio masculino, capaz de romper nuevamente el hilo conductor del poema a su discreción; por ello en el siguiente párrafo la voz poética deja que la madre aparezca para decir: “Hijo, ¡cómo estás viejo!”, y para constatar que la experiencia deja marcas en el cuerpo.

Es cuando el yo poético introduce una reflexión acerca de la edad, muy propia de la era moderna, que confirma la presencia de un *sensorium* ligado al concepto de juventud como una etapa dentro de la vida de las personas, pues lo vimos presente en el yo poético de Pedro Jorge Vera, cuyo lugar de enunciación, por supuesto, es distinto que el de César Vallejo, pues el primero hablaba desde la juventud, anhelando alcanzar la vida adulta, mientras que el segundo lo hacía desde fuera de la edad juvenil.

Esta noción de etapa, como se analizó antes, desarrollada con amplitud desde Séneca, pasando por la filosofía escolástica, adquiere fuerza en el periodo de Ilustración, donde se recubre de un velo de objetividad con Rousseau, por ejemplo, quien se refiere a esta etapa como un “segundo nacimiento” pues es cuando “el hombre” podría insertarse socialmente, y sienta las bases³² para que más adelante la psicología, con Stanley Hall a la cabeza, hable de los síntomas de tormenta que vimos en el capítulo anterior, de marea alta para seguir con la metáfora del viaje, que obliga a los sujetos a tomar decisiones arriesgadas, liminares siempre como la de emprender un viaje largo, un viaje por mar, un viaje a *Cualquierparte* en donde los síntomas de tormenta no se sientan, porque irán acompañados con el movimiento de las olas.

Ya al final del poema la voz poética reconoce algo que es clave, y es que su regreso fue posterior al que se esperaba, ¿es ese el verdadero motivo del llanto de la madre?, puesto que el hijo no retornó al punto de partida, sino que regresa a otro más interior: “Mi adiós partió de un punto de su ser, más externo que el punto de su ser al que retorno” y por ese motivo el yo poético ya no se reconoce como hijo, sino como hombre, y no importa la experiencia adquirida en el viaje, no importa que el hijo insista en develar parte

³² Y lo hace en su *Emilio*: “El hombre, en general, no está hecho para quedarse siempre en la infancia. Se sale de ella en el tiempo prescrito por la naturaleza, y este momento de crisis, aunque sea corto, tiene grandes influencias. Como el bramido del mar precede desde lejos a la tempestad, esta tempestuosa revolución es anunciada por el murmullo de las nacientes pasiones, y una fermentación sorda advierte la proximidad del peligro. Una mutación en el humor, frecuentes enfados, una continua agitación de espíritu hacen casi indisciplinable al niño. Sordo a la voz que oía con docilidad, es el león con calentura; desconoce al que le guía y ya no quiere ser gobernado” (Rousseau 2021, 556).

de los saberes cosmológicos que trae: “Hay, madre, en el mundo un sitio que se llama París”, puesto que la madre es demasiado vieja para comprobarlo.

5. Un mundo oscuro

Vinculada a la idea del viaje está la monotonía y el cansancio hacia la gente, la ciudad y la geografía, pero, además de estos elementos, otro aspecto importante que encontramos en todo el siglo XX es el de considerar el mundo como un sitio poco habitable; muestra de ello es un conjunto de acepciones que pueden clasificarse dentro de un mismo campo semántico que gira alrededor de la oscuridad, que funciona como un eje isotópico muy fuerte.

Al principio esta idea será inconmensurable para las voces poéticas, no obstante, conforme avanza el siglo, y sobre todo a partir de la segunda mitad, este sentir adquirirá un matiz distinto, pues no será representado desde el dolor sino desde la idea de que eso que está mal dentro de la sociedad puede y debe cambiarse, por lo tanto, los jóvenes asumirán una responsabilidad heroica, vinculada al arquetipo del agricultor que lo veremos con más detalle en el capítulo cuarto.

El mirar el mundo como un espacio oscuro que provoca insatisfacción, tristeza y del que se quiere salir o evadir de diferentes formas es algo que ha sido observado ya por diferentes estudiosos, y en ningún caso vinculado a un *sensorium* presente en toda la poesía del siglo XX, sino más bien relacionado al movimiento del modernismo hispanoamericano; tal es el caso, por ejemplo, de José Miguel Oviedo³³ o Max Henríquez Ureña,³⁴ quienes hablan de este rasgo evasivo y angustioso de los poetas de principios del siglo XX, pero es Ángel Rama quien da cuenta de una relación entre el desarrollo moderno y las posibilidades intelectuales que este ofrece, intuyendo esta metonimia mundo-ciudad, por la cual la ciudad laberinto sería la causante de la angustia y el sufrimiento que las voces poéticas registran de su tiempo, algunos de forma explícita

³³ “En su monumental enciclopedia *Historia de la literatura hispanoamericana* dirá: “En Europa y América había una sensación de vacío y zozobra en medio de esa prosperidad: las maravillas de la técnica no hacían sino mostrar la desnudez y el desamparo espiritual del individuo; los del artista sobre todo, quien descubría un abismo entre él y una sociedad satisfecha que se contentaba con los productos adocenados del arte académico” (Oviedo 1997, 223).

³⁴ Quien afirma: “El modernismo representaba una nueva sensibilidad, que se originaba en lo que Manuel Díaz Rodríguez llamó ‘la violencia de vida de nuestra alma contemporánea, ansiosa y compleja’. Dentro de la complejidad de esa alma inquieta predominaba la angustia de vivir, ese estado morboso mezcla de duda y desencanto, y a veces de hastío, que podemos considerar como característico del siglo XIX, aunque sus antecedentes se remontan al *Werther* (1775) de Goethe, punto de partida de esa crisis espiritual que ya en la centuria decimonona recibió el nombre de mal del siglo” (Henríquez 1962, 17).

hacia la ciudad laberinto, otros hacia la vida misma,³⁵ por lo tanto, habría que cuestionarse si en verdad ese eje isotópico de oscuridad, relacionado tradicionalmente con el modernismo, y ligado a emociones de: pesar, ansiedad, tristeza, desconsuelo, abatimiento, vacío, dolor, abandono, desamparo, por nombrar algunas, y que provocan situaciones que las voces poéticas han descrito como naufragios, derivas, embriagueces, cegueras, adormecimientos, aturdimientos, entre otros, es un rezago de este mal de siglo heredado del romanticismo, o más bien es un *sensorium* que la modernidad utiliza para que los sujetos jóvenes dejen de lado esto que en primera instancia se configura como una etapa, es decir la juventud misma, y se inserten socialmente en los roles que la ciudad laberinto tiene para ellos.

Por otra parte, hay que señalar que este *sensorium* derriba este concepto de generación heredado de Ortega y Gasset y que cumplió su finalidad para ayudar a entender las producciones en un determinado lapso de tiempo, pero que al analizar los rasgos característicos que se atribuyen a determinados grupos, generaciones, como propios, dentro de épocas que van más allá de las periodizaciones tradicionales, en un ejercicio de agenciamiento, vemos que estos rasgos siguen teniendo vigencia, puesto que las categorías ideológicas concurrentes en un texto, como la forma de representar la juventud, por ejemplo, están allí muy a pesar del autor y su propia performance productiva; en otros términos, la lógica de ejecución con que se presentan sus obras, que se da debido a que el texto “no procede unívocamente de la voluntad de un autor y ni siquiera de los discursos inconscientes que en él operan, sino que además maneja una pluralidad de materiales concretos y reales pertenecientes a sistemas ajenos y anteriores al autor” (Rama 1980, 354); ajenos porque desbordan al sujeto en la medida en que en este es un ser social, y anteriores debido a que su ethos es dependiente de las condiciones de posibilidad culturales, económicas, políticas que permiten producir cualquier tipo de objeto discursivo, es decir su episteme.

En esa medida, más que una clasificación natural, el concepto de generación es una construcción académica que permite delimitar un tema de estudio, privilegiando lo difundido y apostando a que se convierta en canónico. El concepto de generación siempre

³⁵ En *Rubén Darío y el modernismo*, Rama dice, refiriéndose al poeta nicaragüense: “Si todavía, para el caso de París, es capaz de crear una imagen armónica y seductora, donde el tráfigo moderno de la gran ciudad se disfraza míticamente, en el caso de Nueva York presencia angustiadamente el vivir hostil y multitudinario y esta visión le permite entender, por la réplica y el apartamiento, algo del genio de Poe: ‘Abarcando con la vista la inmensa arteria en su hervor continuo, llega a sentirse la angustia de ciertas pesadillas. Reina la vida del hormiguero: un hormiguero de percherones gigantescos, de carros monstruosos, de toda clase de vehículos’” (Rama 1985, 84).

es impuesto, no es adoptado por quienes forman parte de ella, porque en definitiva la generación es un banco obsolecente para que se sienta la crítica.

Entonces, si hablamos del modernismo, en primera instancia los poetas cuya obra se ha clasificado dentro de este movimiento, y que forman parte del corpus de este trabajo son los colombianos Eduardo Castillo, Luis Carlos López y Porfirio Barba Jacob; los peruanos José Santos Chocano, Manuel González Prada y finalmente los ecuatorianos Medardo Ángel Silva, Humberto Fierro, Arturo Borja y Ernesto Noboa y Caamaño, que conforman la llamada Generación decapitada, quienes junto con Alfonso Moreno Mora y José María Egas representan el modernismo del Ecuador. Todos ellos, es verdad, mantienen rasgos comunes dentro de su producción, pero al extrapolar algunos de estos rasgos, vemos que no les son exclusivos.

Uno de los primeros en registrar este *sensorium* del mundo oscuro es el poeta Medardo Ángel Silva, quien publicó en 1917 su libro *El árbol del Bien y del Mal*, estructurado, y no es cosa rara que así sea, como una composición tipo vitral, con diferentes hilos conductores, uno de los cuales es el dolor por la pérdida de su juventud, la cual se la percibe como una etapa en la vida de las personas, por lo tanto, una vez ida no es posible recuperarla, debido a que la voz se abandona al sufrimiento, desde donde todo, no solo que se percibe oscuro, sino que se prefiere así, como lo muestra el siguiente poema:

Amanecer cordial

Ah, no abras la ventana todavía,
¡es tan vulgar el sol...! La luz incierta
conviene tanto a mi melancolía...
Me fastidia el rumor con que despierta
la gran ciudad... ¡Es tan vulgar el día!

Y ¿para qué la luz...? En la discreta
penumbra de la alcoba hay otro día
dormido en tus pupilas de violeta...
Un beso más para mi boca inquieta...
¡Y no abras la ventana todavía!

(De *El árbol del Bien y del Mal*, 1917)

Es verdad que en estos versos no existe una referencia explícita a la juventud; sin embargo, la voz expresa un sentimiento hacia la ciudad que nos resulta conocido y que es propio de poemas cuyas voces hablan de la juventud; además, hace de la melancolía su lugar de enunciación y nos revela algo nuevo que no lo hallaremos presente en ningún

otro poema, y es la familiaridad o comodidad que siente la voz al encontrarse en la penumbra, lejos no solo del sol, sino lejos de quienes pudieran observar su reclusión, de manera que puedan demandarle su pasividad, por decir lo menos, su indiferencia hacia los asuntos de la ciudad laberinto, su ironía y hasta su desparpajo en la forma en que solicita las cosas.

“Y ¿para qué la luz...?” dice en el comienzo de la segunda estrofa, una pregunta abierta, retórica, que busca convencer a la persona a quien dirige los primeros versos de que la penumbra es, de alguna forma, su espacio ideal, un sitio en el que la voz ha pasado mucho tiempo, no sabemos cuánto, pero se intuye que el suficiente como para descubrir la consonancia con su cuerpo, es decir, es el espacio en donde, por la carencia de luz, su cuerpo y su sombra no son diferentes, puesto que si “la sombra es el doble negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior” (Ciriot 2006, 424), el cuerpo sería lo positivo, lo bueno. Pero ¿qué ocurre entonces cuando la voz poética se sabe que no es así? Que su cuerpo no resiste el menor esfuerzo de salir al sol, en donde pueda vérselo, en donde se pueda esperar algo de él, y es ese el motivo por el que al final de poema, el pedido inicial, plano, sencillo, da un giro hacia el modo imperativo, con una exigencia casi.

Solo tres años más tarde, otro de los decapitados, Arturo Borja, escribirá este poema en que los referentes al eje isotópico de oscuridad son reiterativos:

Vas lacrimae

La pena... La melancolía...
 La tarde siniestra y sombría...
 La lluvia implacable y sin fin...
 La pena... La melancolía...
 La vida tan gris y tan ruin.
 ¡La vida, la vida, la vida!
 La negra miseria escondida
 royéndonos sin compasión
 y la pobre juventud perdida
 que ha perdido hasta su corazón.
 ¿Por qué tengo, Señor, esta pena
 siendo tan joven como soy?
 Ya cumplí lo que tu ley ordena:
 hasta lo que no tengo, lo doy...

(De *La flauta de ónix*, 1920)

Como puede apreciarse, el segundo y séptimo versos insisten en configurar una escena, o instante mejor dicho, lúgubre. La anáfora del sexto verso transmite esta idea de

monotonía, de repetición y vicio propios de la gran urbe, que no se nombra, pero se la siente en esa miseria que es propia de las ciudades, en ese acto de roer, tan animal, tan primitivo, tan sucio, que solo puede concebirse en un espacio desordenado como el de la ciudad laberinto.

La voz poética, al inicio del poema parece que estuviera hablando desde un exterior, pero al final se ubica en el centro del lugar de enunciación de la juventud, y se reconoce a sí misma como no merecedora de estos sentimientos, en un alegato que cae en el vacío pues, al dirigirlo a Dios, es evidente que no tendrá respuesta.

Casi una década después, el peruano Xavier Abril, que no es modernista, propondrá los versos que analizamos brevemente en el capítulo anterior, cuya performance será diferente a lo que se venía escribiendo no solo en su país, con Juan Parra del Riego, por ejemplo, o en Colombia con Porfirio Barba Jacob y en Ecuador con Alfonso Moreno Mora, pero con un eje temático fuerte alrededor de la influencia de un mundo oscuro sobre el sujeto poético.

El *sensorium* del mundo oscuro estará presente con más fuerza en una modalidad del viaje que analizaremos en el capítulo cuarto, cuando sean los jóvenes héroes revolucionarios quienes emprendan la travesía con la finalidad de trastocar la oscuridad en luz, y ofrecer algo de justicia a la sociedad, lo cual demostrará la vigencia del *sensorium* pero, para no dejarlo suelto, veamos ahora otro ejemplo, escrito más de medio siglo después, por el colombiano Juan Manuel Roca, en este poema mordaz y de desencanto:

Panfletos

Nos sentamos tranquilamente borrachos y locos a editar panfletos de un país realmente mejor donde un hombre pueda beber un vino más delicado.

Malcolm Lowry

Es hora de despertar el país de los idiotas: la noche petardea en las comisarías, resuena en este panfleto escrito contra lobos y canarios.

Es hora de despertar, dulces idiotas.

Así, yo escribía ocultos manifiestos, un extenso manual del extravío, o con aires de crimen en las noches del viento yo fingía un pequeño Rimbaud caminando entre los rieles de una antigua estación, o entraba a saco contra alguna Bastilla inexistente.

En mi sueño era de ver nuevamente La Comuna humeante y hombres presurosos repartiendo boletines de otros sueños. Comuneros del país de la guadúa, levantiscos hombres de piel enamorada.

Yo era muy joven entonces, tenía el sol como única mira y minar las palabras me era grato. Los años, tal vez los descalabros, fueron suavizándome los gestos: ya no edito mordaces panfletos que quisieran despertar el país de los idiotas.

Ahora les digo con desgano: sigan durmiendo, almas de Dios, felices sueños.

(De *País secreto*, 1987)

Desde el título podemos advertir que se trata de un texto liminal que por supuesto, representa un espacio ideal para que habite la sensibilidad del sujeto joven de la enunciación, después de todo, los panfletos, al ser un tipo de textos caracterizados por su mordacidad, suelen ser anónimos, precisamente para darle la libertad a quien lo escribe de decir lo que quiera y de la forma en que lo desee.

La primera línea es muestra de esto, en la que la voz poética asume el control de una situación y toma distancia de sus interlocutores, quienes, como él, conforman el “país de los idiotas”, pero no alcanzan a saberlo, viven adormecidos, aletargados podría decirse por los efectos que produce un entorno social que se presume dañino, apagado, tenebroso, narcótico quizá, y al decir esto también podría decirse adictivo, un mundo oscuro en definitiva en donde los sujetos no tienen capacidad de acción, razón por la cual la voz poética se permite, en el segundo párrafo, gracias a la sinestesia “dulces idiotas”, que se presenta como más afable y paradójico por ello, funcionar como una invitación, esta vez desde la segunda persona del singular, para mirar lo que la voz ve.

De pronto, en el tercer y cuarto párrafos, la voz da un salto en el tiempo y nos ubica en un contexto pasado, donde la juventud, que se confirma como una etapa de la que se entra, se sale y no se vuelve a ingresar, es capaz de alinearse a una causa marginal que ignoramos cuál es, pero que se dimensiona grande, histórica y con la posibilidad de transformar el entorno social umbrío.

El quinto párrafo, por su parte, reafirma la condición de etapa de la juventud, y con ella una serie de características que serían propias de los jóvenes como el ímpetu, el idealismo, pero también la ingenuidad, muy cercana a la niñez y por ello la responsable de que los sujetos jóvenes puedan considerar plausibles empresas utópicas como la regeneración del mundo, algo que, por supuesto, requiere mucho más que palabras minadas, por lo cual el empeño va perdiendo su intensidad, y lo que antes parecía una posibilidad, en el presente se torna en un sueño lejano.

El final del poema en este punto es decidir, en él la voz vuelve al presente en donde el yo poético ha cambiado, ha abandonado su juventud, la voz ha adquirido la

madurez suficiente para darnos a entender que cualquier empresa relacionada con intentar un cambio profundo de la sociedad será infructuoso, puesto que, como recuerda Gramsci:

la *sociedad civil* se ha convertido en una estructura muy compleja y resistente a los *asaltos* catastróficos del elemento económico inmediato (crisis, depresiones, etc.): las sobreestructuras de la sociedad civil son como el sistema de trincheras de la guerra moderna. Así como en esta ocurría que un encarnizado ataque artillero parecía haber destruido todo el sistema defensivo del adversario, cuando en realidad no había destruido más que la superficie externa. (Gramsci 2013, 375)

Entonces se entiende que la voz comprobó por sí misma que cualquier cambio profundo o esencial en la sociedad no es posible, dado que lo verdaderamente de fondo se halla protegido por un sistema de trincheras, según el argot táctico de Gramsci, que impide acceder a ese núcleo duro que asegura la reproducción del sistema, que adormece, enceguece, aturde, perturba, dejando a quienes intentan mutarlo tan solo frustración y cansancio, tal como lo comprobamos en el verso final que dice: “Ahora les digo con desgano: sigan durmiendo, almas de Dios, felices sueños”.

6. El viaje se hace en pantalones

Una de las constantes en este recorrido o viaje por el eje modernidad-ciudad-maternidad es que quienes viajan son siempre varones, para quienes el mundo se presenta como un espacio ilimitado y además plausible.

Usar pantalones parece ser un requisito en el primer cuarto de siglo XX para emprender el viaje, puesto que son los varones jóvenes quienes, por antonomasia, entienden qué códigos, qué conductas, qué ideologías son las que se encuentran vigentes y les permitirán alinearse al proyecto de nación moderna, son los varones jóvenes los responsables del cambio, del progreso³⁶ y son ellos quienes responden al llamado, que por todas partes puede escucharse, pues se sienten interpelados, como diría Althusser, y aún más, necesitan ser interpelados, para poder convertirse en sujetos, caso contrario no podrán realizar el viaje redondo, en correspondencia con el monomito de Campbell, para al final sentirse parte de la sociedad.

³⁶ Juan Montalvo también da cuenta de este sentir; así lo registra en el tomo VIII de su libro *El cosmopolita*, publicado por entregas hasta 1869 y como libro recopilatorio en 1894: “La juventud es la esperanza de la patria, y en los pueblos de nobles costumbres y de altos pensamientos, la juventud es la parte principal de la nación. Por eso la virtuosa Esparta vencida por su enemigo, se allanó a dar en rehenes cincuenta hombres maduros y no diez adolescentes. La juventud no corrompida es un elemento de sabiduría, de nobleza, de grandeza: la juventud es el porvenir, y en el porvenir tenemos derecho de columbrar la felicidad” (Montalvo 1923, 329).

Entonces, dentro de la ciudad laberinto, quienes se reconocen como jóvenes se saben además que su condición representa algo así como una licencia de viaje, pero aún más, es un atributo, un don, una gracia, un aura brillante que enceguece a quien la mira directo, un regalo divino que debe ser aprovechado, y así lo entienden las voces poéticas; por esa razón buscan vivir con intensidad este momento y se lamentan cuando esta gracia, vinculada a la noción de etapa, desaparece. Quizá el más claro y difundido de todos los llamados sea uno que está dedicado justamente a la juventud de América. Se trata del que lanzó José Enrique Rodó en su libro *Ariel*, publicado en 1900, en el que convoca a los jóvenes a construir una sociedad mejor, los alienta y les dice:

La juventud que vivís es una fuerza de cuya aplicación sois los obreros y un tesoro de cuya inversión sois responsables. Amad ese tesoro y esa fuerza; haced que el altivo sentimiento de su posesión permanezca ardiente y eficaz a vosotros. Yo os digo con Renán: “la juventud es el descubrimiento de un horizonte inmenso que es la vida”. El descubrimiento que revela las tierras ignoradas necesita completarse con el esfuerzo viril que las sojuzga. (Rodó 1985, 5)

Como vemos, esta no es una convocatoria abierta, y para asumir las grandes responsabilidades que aguardan se necesita de una serie de atributos como fuerza, ímpetu, dominio, es decir condiciones ligadas normalmente a la masculinidad, y por si quedara alguna duda, el autor cierra aún más la reflexión y refuerza este sentir y confirma la necesidad de poseer este “esfuerzo viril”, que conlleva además una capacidad de pelear, se entiende, con quienes dominan con violencia el territorio que es la vida; hablamos de aquellos grandes hombres maduros, veteranos, firmes, con amplia experiencia en la administración de la cosa pública y quienes no entregarán de manera fácil el control de la ciudad laberinto.

Esta disputa puede verse reflejada en la forma en que las voces poéticas reconocen las figuras de autoridad, las cuales están completamente invisibilizadas: los padres, los guías, los tutores, los rectores, los jefes, por decir algunos, simplemente se encuentran fuera del universo material y afectivo de los jóvenes, tal si fuera una forma de anular a ese otro que detenta el poder mientras dura el viaje, dejando espacio solamente para la madre que, como ya vimos, es la encargada de sellar el tiquete de partida y de llegada en su momento.

En la poesía, este llamado pudo leerse en versos como los de este poema de José Santos Chocano:

Letitiae

¡Alégrate, juventud!

La primavera de las almas
 ha engarzado en tus sombras una chispa de luz,
 que es como aquel lucero
 que señaló el sendero del establo a la cruz.
 Júntense todas tus miradas
 en el divino centro de esa ígnea virtud;
 y váyanse tus pasos por el nuevo camino que esa luz te señala.

¡Alégrate, juventud!

Es la gran hora de la Vida.
 La mañana ha limpiado los pinceles del Sol
 en sus doradas nubes.
 Las cumbres se amotinán hambrientas de arrebol.
 Y las campiñas enfloradas
 se abren las venas llenas de un agua de salud.
 Naturaleza madre te dice que es la hora de las resurrecciones.

¡Alégrate, juventud!

Melancolía prematura
 quiere amenguar los bríos de tu savia viril.
 ¡Cede al amor el pecho
 y enguirnalda tus sienes con un ramo de abril!
 Sobre las tumbas de tus padres
 debes pasar tu arado: si abres el ataúd,
 verás tú cómo escapan pájaros resonantes que te dicen en coro:

¡Alégrate, juventud!

¿No has recogido los laureles
 que tus antepasados hubieron en la lid?
 ¿Y no estás orgullosa
 de tu padre el Quijote, ni de tu abuelo el Cid?
 ¿Será preciso que de lo alto
 de los siglos la estirpe venga como un alud
 y arrastre al fin el peso de tus preocupaciones y tus melancolías?
 ¡Alégrate, juventud!

¡Oh juventud! Una paloma
 posa su vuelo sobre la testa del León.
 ¿No oyes? Del otro lado
 del mar y el tiempo, un mundo te envía una canción.
 ¡Oh primavera de las almas!
 Hay gritos de trompeta y arrullos de laúd;
 y cálices de flores y bocas de mujeres, unánimes, te dicen:

¡Alégrate, juventud

(De *Fiat lux*, 1908)

Recordemos que el título de este poema significa alegría, y al escribirlo en latín, se estaría buscando llegar una especie de esencia o núcleo de la juventud, en esa medida tener juventud sería sinónimo de regocijo, algo por lo que se puede estar orgulloso.

Enseguida la voz poética asume el modo imperativo, y al hacerlo también devela su lugar de enunciación, sería alguien que mira a la juventud desde un lugar exterior a ella, probablemente se trata de una voz madura, una voz que se considera autorizada para hablar de esa manera y para enseñarle casi, todas las cualidades que le son inherentes.

“Chispa de luz” es la primera expresión que usa la voz poética para referirse a lo que es la juventud; luego continuará, dentro del mismo campo semántico, dando cuenta de otros rasgos que provocan luz y calor, como cuando señala “lucero”, en el tercer verso, en clara referencia a la estrella guía que usaron los reyes magos para llegar hasta el niño Jesús. Entonces estamos ante una idea poderosa que otorga un rol de guía de los jóvenes, una responsabilidad dentro del contexto social, de llevar a las personas hacia la presencia del bien y de un mundo mejor, que en definitiva, es lo que representa la figura del Niño Dios; lo cual es fundamental para entender la misión a la que se arrojarán luego los jóvenes, de transformar o iluminar, mejor dicho, el mundo con esa luminiscencia que tienen de sobra.

Dentro de la misma estrofa, más adelante la voz poética dirá “ígneas virtudes”, que consolida la idea de que la juventud es algo luminoso, pero al mismo tiempo que quema; de allí que podemos entenderla como una condición ambivalente que hemos señalado antes, por un lado deseada y buscada, pero a la vez rechazada, algo que no se puede resistir por mucho tiempo, y por esa causa la juventud estaría siempre entre dos elementos, entre un antes y un después, entre el establo y la cruz, dice el cuarto verso de esta estrofa, para darnos a entender que la juventud sería una etapa.

La cuarta estrofa es una alegoría de cómo el entorno se ajusta para la misión que deben cumplir los jóvenes, el momento es preciso y no debe desaprovecharse. Esta es también una alusión a la forma en que tradicionalmente se juzga la impavidez de los sujetos jóvenes, por ello la voz menciona todo un conjunto de elementos que configura algo así como una coincidencia cósmica que permite cumplir con el encargo, y por si no fuera suficiente, y pensando tal vez en que el interlocutor requiere de varios refuerzos conductuales, la voz cierra con una epífora, repitiendo el primer verso con el que comenzó el poema en una quinta estrofa de una sola línea, cuya carga cognitiva es tan fuerte que debe presentarse así, para que el imperativo sea más visible y adquiera mucha más fuerza.

En la sexta estrofa la voz poética anticipa un sentir analizado antes, es esta predisposición a la tristeza, a la “melancolía prematura” que tienen los muchachos, sin duda por causa de los efectos de un mundo oscuro, capaz de afectar tanto el cuerpo como el alma, que la voz reconoce en los bríos con una “savia viril”, con lo cual se confirma que, en la ciudad laberinto, nadie con los caracteres sexuales primarios femeninos puede sentirse interpelado por la categoría de juventud que tiene un significado particular dentro de una sociedad marcadamente masculina, esto quiere decir que ciertamente sí existen mujeres jóvenes, que no son interpeladas por la sociedad para realizar los grandes cambios, y viven su juventud desde un espacio marginal.

Y es que la “savia viril” debe ser capaz no solo de confrontar y defender ardorosamente una causa, también debe ser atrevida, hacer cosas que nadie más puede realizar, debe romper normas sociales y religiosas si es preciso, sin preocuparse por sanción alguna, pues por algo es que posee el don, de allí que la voz poética afirme “sobre las tumbas de tus padres/ debes pasar tu arado”, para volver a construir el mundo y encontrar los signos que por todas partes le desafían.

La octava estrofa tiene la función de afianzar la seguridad de ese joven anónimo que transita por las calles de la ciudad laberinto, y a quien va dirigido este poema; para eso es necesario pedir prestado algo de capital simbólico a los grandes héroes de la literatura, que tienen un pie entre lo histórico y lo fantástico, entre lo real y lo imposible, entre la locura y la perspicacia, es decir nuevamente entre dos extremos en los que la voz reconoce la ascendencia de la juventud, una ascendencia que estaría dispuesta a materializarse solamente para arengar a los jóvenes: “¡Alégrate, juventud!”

Finalmente, la penúltima estrofa es en donde el fondo musical que le hacía falta a todo este contexto aparece, en una escena que se anticipa muchos años a la forma en que Hollywood aprendió a resolver sus grandes dramas épicos, casi como un crescendo, la música surge de la combinación del aleteo de una paloma, del rugido de un león, del sonido del mar, de un trompeta que remita siempre a la victoria, de un laúd que armonice todos los elementos anteriores, con la precepto final: “¡Alégrate, juventud!”

Casi cincuenta años después de este poema, para reforzar el *sensorium* de que el viaje estaría reservado para los varones, aparece en Ecuador la figura de Jorge Carrera Andrade, quien escribe un poema llamado “Aurosia”, cuyo título parecería ser la antítesis de ese lugar ansiado por los jóvenes de la ciudad laberinto: *Cualquierparte*, y más bien se lo entendería cercano a la isla de Utopía que, como vimos en su momento, sugiere una serie de rasgos de sus habitantes y de su sociedad, muy parecidos a los de estos versos:

Todo es oro en Aurosia, el remoto planeta
 donde las noches áureas son más claras que el día.
 Los seres que lo habitan, más humanos que el hombre,
 viven en paz, cavando sus auríferas minas.

Planeta venturoso, Nuevo Mundo sin fieras
 ni miedo, sin vejez y angustia de la mente.
 Jóvenes de cien años, vigorosos y lúcidos
 en los jardines de oro van a esperar la muerte.

Todo es libre en Aurosia: el agua, el aire, el suelo.
 Hasta el trigo es silvestre y el pan es para todos.
 Máquinas silenciosas, andan, cavan, construyen,
 producen luz, transforman en mil cosas el oro.

Aurosia es un planeta de gigantes magnánimos
 siempre resueños; forman una sola familia,
 una sola nación sin inventos de muerte,
 y es de color de sol su bandera pacífica.

Nautas de los espacios, visitan otros mundos
 y el mapa de los cielos conocen de memoria.
 Amigos de las aves y los ínfimos seres,
 Cultivan flores de oro con manos amorosas.

Adanes del azul, más perfectos que el hombre,
 dueños de un paraíso planetario
 donde las madres son siempre jóvenes y vírgenes
 en su reino de fuentes, de manzanas y pájaros.

Las mujeres en Aurosia tienen cuerpo de oro.
 Son cántaros de miel con gargantas de música.
 En sus hombros de luz y en sus senos de ídolos
 Hay flores en balanzas, hay metales y plumas.

(De *El hombre planetario*, 1957)

La voz poética en estos versos aborda el poema desde un lugar exterior a lo que sería la propia sociedad de Aurosia, así como exterior a la sociedad y a la juventud misma del lugar.

Habría que preguntarse, ¿cómo llegó la voz poética a conocer Aurosia? Por la forma de asumir los versos, poco más o menos que una crónica, se trataría de un viajero que en su juventud pudo llegar más allá de las fronteras terrestres, algo fácil de hacer, pues recordemos que, para los jóvenes, el cuerpo no ofrece resistencia. Aurosia es pues, un planeta distante, la consumación de un estado de bienestar, largamente buscando a través de la historia y el oro que se describe con abundancia en el planeta, según Cirlot es

símbolo de la abundancia, de lo superior, del conocimiento, de la iluminación suprema (Ciriot 2006, 344).

En esa misma línea continúa la segunda estrofa, que ofrece nuevas descripciones del lugar, pero lo más importante es que en ella vemos una nueva noción de juventud que con el paso del tiempo irá adquiriendo fuerza, una noción lejana al concepto de etapa, tan arraigada en todas las voces que viajan en esta parte del siglo, una etapa que, desde la constatación de la voz poética, no tendría fin, lo que significa ver a la juventud como un estado permanente, un estado en el que la organicidad del cuerpo ha sido desplazada por la energía que es la juventud.

A partir de la lectura de la tercera estrofa entendemos que el modo de producción en Aurosia es la culminación de ese socialismo utópico tan anhelado y distante al mismo tiempo, una sociedad llena de excedentes que hacen impensable e innecesario para sus habitantes considerar otra forma de organización, lo prueba la etopeya que realiza la voz en la siguiente estrofa al describir a esos seres como generosos y felices, cuidadosos también, no por nada evitan mezclar su sangre con otras naciones, de allí la mentalidad endogámica que tendría su gente, quienes al ser tan avanzados en su organización comprenden que es mejor formar “una sola familia”.

La quinta estrofa del poema nos remonta a este rasgo analizado antes, pero que desde la mirada de la voz poética hace alusión al viaje como un atributo de la cosmovisión aurásiana, es decir, el viaje como pulsión del ser, ejercicio en el que se realizan estos “jóvenes de cien años”, varones, por supuesto, ya que la voz poética ha sido cuidadosa en guardarse la descripción de las mujeres para el final, dándole un mayor espacio y protagonismo a estos hombres perfectos, descubridores, altivos y terratenientes.

Ahora bien, no obstante de todos los avances civilizatorios que tendría Aurasia, en su sociedad se aprecia una desigualdad a nivel de los roles de género, puesto que los hombres son los “dueños de un paraíso planetario/ donde las madres son siempre jóvenes y vírgenes”, dando a entender un diseño especial del cuerpo femenino, hecho para reafirmar la masculinidad tradicional, hechos a la manera de recipientes de los que se puede tomar el alimento necesario para calmar todo tipo de apetitos; más adelante dirá la voz, en la última estrofa, “tienen cuerpo de oro”, algo similar al cuerpo de las deidades antiguas ante quienes solo es posible las reverencias y el pedido, claro está, de que nunca falte el alimento que hace falta.

7. El viaje visto por una voz femenina

Pocos son los registros poéticos que existen en la ciudad laberinto de voces poéticas femeninas, y las pocas que existen aún menos las que hablen no solo del viaje, sino de la juventud misma. Probablemente el primero que existe corresponde a la voz de Mercedes González de Moscoso, ecuatoriana que, como seguramente hicieron otras mujeres de su tiempo, escribió en revistas y folletines de género³⁷ sus composiciones poéticas; sin embargo, destaca en su producción el apareamiento de un libro publicado en 1911 llamado *Rosas de otoño*, de concepción politópica, como es común en los libros de poesía, del cual extraemos un largo poema de treinta y ocho estrofas llamado “Esposa” cuyas primeras veinte muestran el lugar de enunciación de una mujer de hogar a principios de siglo XX.

El poema se titula “Esposa” debido a que es una larga lista de consejos que la voz poética entrega a su hija, acerca de cómo asumir este rol social, dentro de la ciudad laberinto:

Cuando contenta mi labor concluyo,
y vuelvo al lado tuyo
buscando inspiración en tu mirada,
hallo en el fondo azul de tu pupila
de la dicha tranquila
la imagen por mi mente acariciada.

Pero si baña una gota silenciosa
tu mejilla de rosa,
¡cómo ese llanto mi firmeza trunca!
¿por qué nublan tu faz triste reflejo
si te doy un consejo?
¡lucero de amor, no llores nunca!

—¡Es tan triste tu acento, madre mía!
—Sí muy triste, María.
Mezcla extraña de gozo y amargura;
ya es de intenso dolor rudo murmullo,
ya cadencioso arrullo
de alma que sueña en inmortal ventura.

He llorado mil veces gota a gota
sobre mi lira rota:
como perlas mis lágrimas cayeron;
pero, ¿cuándo, mi bien? cuándo mis glorias
fugaces e ilusorias
en abismo insondable se perdieron.

³⁷ Publicaciones como *La Mujer, Revista Mensual de Literatura y Variedades*, publicada hacia 1905 en Ecuador; *Colombia, Revista de Mujeres*, publicada hacia 1907 en Colombia, son prueba de ello.

Cuando miraba de mi madre muerta
 la faz inmóvil, yerta
 a la luz funeral de blancos cirios,
 y la orfandad tendió su negro manto
 sobre mi templo santo
 do vagaban de amor dulces delirios.

Tú eres feliz, no llores; pero el día
 que veles mi agonía
 y mires que no puedo acariciarte,
 entonces llora y piensa que en el mundo
 con amor tan profundo
 nadie ya como yo podrá adorarte.

Hay otro amor que a la mujer eleva
 si en sus alas la lleva
 a formar un edén casto y risueño;
 si bendito por Dios ese amor santo
 nunca pierde su encanto,
 ni se disipa cual mentido sueño.

Cuando de ángel en virgen te trasformes,
 un blando nido formes
 y te mires ceñir cándido velo,
 tu pureza conserva, hija querida,
 porque una vez perdida
 en vano, en vano clamarás al cielo.

Ay! en vano postrándote de hinojos
 los hechiceros ojos
 volverás a tu santa protectora,
 a la virgen clemente y sin mancilla
 que tu oración sencilla
 acoge con sonrisa encantadora.

—¿Y cuál es ese amor?— El lazo eterno
 tan puro como tierno
 que nos da el caro título de esposas,
 en esa edad bellísima y primera
 en que corre ligera
 la vida en un jardín de frescas rosas.

—¿Y es muy bello, mamá?— El sol radiante
 tan claro, tan brillante,
 que todo lo ilumina y embellece:
 al corazón alienta con su fuego
 si en plácido sosiego
 entre sus rayos la ilusión florece.

—¿De qué nace ese sol?— De una mirada
 de ternura impregnada,
 de dulces frases, lánguidos gemidos,
 de algo que yo conozco y tú no sabes,
 cual ignoran las aves
 porque elaboran sus calientes nidos.

Esperanzas bellísimas, ensueños
como tu edad risueños,
arduos pero hermosísimos deberes,
eso nos brinda amor, hija querida,
a ellos une tu vida
y desdeña del mundo los placeres.

Cuando a otro corazón, tierna y sincera
de tu pasión primera
des con rubor las flores celestiales,
haz porque nunca el ábrego inclemente
marchite en tu alba frente
las que él te ofrezca bellas e inmortales.

Imita en el hogar a la paloma;
de sus arrullos toma
la ternura que tanto te conmueve:
tus armas sólo el llanto y la dulzura
que una lágrima pura
cambia en volcán un corazón de nieve.

No quieras ser el cóndor que a las nubes
mansión de los querubes
remonta audaz el atrevido vuelo;
el que mucho ambiciona poco alcanza,
engañoso esperanza,
no despierte en tu ser tan loco anhelo.

Si un día el compañero de tu vida
sus deberes olvida
y al rigor de la suerte te abandona
ahoga en tu alma del encono el grito:
el amor infinito
no acusa ni escarnece; no, ¡perdona!

Mas no te rindas, resignada espera;
no eres tú la primera
que ha de acudir al amoroso ruego;
deja que vuelva a ti, se tú la estrella
siempre serena y bella
que alumbra el alma del iluso ciego.

Que mire siempre en ti la esposa santa
que no enloda su planta
en el inmundo cieno de la tierra;
a la mujer amante y valerosa
realidad primorosa,
urna de roca que su honor encierra.

Si de esplendor tu alianza te rodea,
el mundo no te vea
envanecida con su falso brillo;
no ostentes nunca seda y pedrería;
valen más, hija mía,

los puros goces del hogar sencillo.

(De *Rosas de otoño*, 1911)

Desde la primera estrofa encontramos una declaración del lugar de enunciación de la voz poética; como dijimos, se trataría de una mujer madura de principios de siglo, que asume con naturalidad el rol social que la sociedad le ha otorgado como ama de casa, y se dirige a su hija, a partir de la siguiente estrofa, para darle algunos consejos ligados al manejo de las emociones.

Así, por ejemplo, lo podemos leer en la segunda estrofa, cuando al ver a su hija llorando, aún sin conocer el motivo, la voz materna revela: “¡cómo ese llanto mi firmeza trunca!”, y continúa en el mismo tono con uno de los consejos más importantes que le dará, pues es el que comienza a configurar el modelo femenino de realización social: “no llores nunca”, en clara alusión a no mostrar sus emociones, y concretamente a reprimirlas, a vaciar de su cuerpo toda la organicidad, con lo cual nos conectamos nuevamente con ese cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari, que solo puede ocupado por intensidades, pero a diferencia del cuerpo masculino joven, que se libera del cuerpo para elevarse y acceder con facilidad a lugares lejanos, el cuerpo femenino se libera de su materialidad para asumir el rol social claramente definido y que demuestra que “el género se construye culturalmente” (Butler 2007, 54), pues la voz cumple su misión de preparar a su hija con anticipación, esto es mostrar con entereza una imagen de mujer cuyo paradigma sería la *mater tota pulchra*, es decir la virgen María, una mujer firme, sabia, pero también triste al mismo tiempo, como se lee al inicio de la primera y cuarta estrofas: “¡Es tan triste tu acento, madre mía! [...] He llorado mil veces gota a gota”, a causa de la pérdida de la madre de la voz poética.

La sexta estrofa, en cambio, es un giro a la recomendación antes descrita, fundamental en el deber ser femenino, una excepción a la regla del llanto, posible por un proceso de sororidad entre la voz y su hija, que devela una suerte de código paralelo, una rareza que debe permitirse por darse entre mujeres, se trata de algo que podría eludir en algo el camino marcado por el paradigma femenino impuesto en la modernidad.

Tú eres feliz, no llores; pero el día
que veles mi agonía
y mires que no puedo acariciarte,
entonces llora [...]

A raíz de esto, la voz sigue avanzado en sus consejos y presenta uno, el único en verdad, vinculado con la posibilidad del viaje: “Hay otro amor que a la mujer eleva”, dice el primer verso de la séptima estrofa. Se trata de un desplazamiento espiritual motivado por otro tipo de afecto, diferente al amor filial antes descrito; esta vez estamos ante al amor sexual, idealizado o encubierto mejor dicho, bajo preceptos religiosos como los entregados por el Dios cristiano a la primera pareja de la historia; dicho de otro modo, es la confirmación del paradigma mariano, por el cual se acepta con humildad los designios divinos, tal y como hizo María al recibir la anunciación del ángel: “He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra” (Lc. 1.26-38).

El siguiente consejo que la voz despliega lo encontramos a partir de la octava estrofa, y por supuesto, continúa dentro del campo religioso y la forma cómo se construye el cuerpo femenino en la ciudad laberinto, un cuerpo aséptico aislado de influencias sociales que pueden contaminarle. Aquí aparece por primera vez una referencia etaria y concretamente la noción de etapa ligada a la juventud, algo tan leve e insignificante que parecería una negación de la condición de ser joven, pues se advierte el portal de entrada, rito de iniciación en realidad; así lo dice la voz: “Cuando de ángel en virgen te transformes”, para de inmediato ingresar al mundo del oikos como sujetos reproductivos, tal como señala el segundo verso de esta estrofa: “un blando nido formes”.

Esta manera de realización sería la única que devuelva la organicidad al cuerpo femenino, y la única para acceder a la inserción social, pues estaría ligada a la reproducción de la especie, al cumplimiento del precepto divino “creced y multiplicaos”, y se presenta casi como un camino de purificación, de sacrificio de los sujetos femeninos, quienes entregan su pureza como el aporte al desarrollo de la ciudad laberinto, por este motivo, la voz advierte: “tu pureza conserva, hija querida”, pues es lo más valioso que posee.

La décima estrofa es de especial interés, pues en ella la voz poética devela cuál es la categoría de inserción social para los sujetos femeninos jóvenes, dependiendo a ese segundo afecto que permite el viaje espiritual está el “caro título de esposas”, dice la voz en el tercer verso, con el cual finalmente se gana el reconocimiento como sujetos, pues la categoría de esposa sería la forma en que la sociedad interpela a las mujeres en la ciudad moderna y la manera en que se puede controlar el cumplimiento de las funciones sociales a ellas relegadas.

La categoría de esposa, para la voz poética, sería algo con una energía o luz tan grande, que se la puede equiparar a la que tienen los jóvenes varones de la ciudad

laberinto, quienes entienden o asumen su juventud como un don, como una responsabilidad hacia la sociedad, por ello la voz, ante la pregunta de su hija respecto a si la condición de esposa es algo bello, responde con una metáfora que busca engeguerecer al lector, por todas las referencias luminiscentes que posee:

–¿Y es muy bello, mamá? –El sol radiante
tan claro, tan brillante,
que todo lo ilumina y embellece:
al corazón alienta con su fuego
si en plácido sosiego
entre sus rayos la ilusión florece.

La siguiente estrofa es una reafirmación de lo dicho antes, además de una cualificación de ese rol que aguarda con “arduos pero hermosísimos deberes”, lo que se conecta con ese camino de sacrificio descrito anteriormente y que no es paralelo al “mundo de los placeres”, que la voz recomienda a despreciar, por estar relacionados a la práctica del *carpe diem*, escogida por quienes buscan los excesos y la elusión de las normas sociales, como veremos más adelante. Otro consejo interesante lo tenemos en la décimo sexta estrofa, cuando la voz poética niega toda posibilidad de viaje:

No quieras ser el cóndor que a las nubes
mansión de los querubes
remonta audaz el atrevido vuelo;

Desde luego, la esposa como administradora del hogar debe ser sedentaria, y aspirar a alcanzar esas cualidades de la *mater tota pulchra* para reconocer peligros y rechazar aquellos impulsos de locura que pongan en riesgo la estabilidad de la familia. La esposa tiene como propósito máximo cohesionar el hogar, de ella depende su estabilidad, de ella depende que los hijos crezcan apropiadamente y que el marido regrese siempre de su lugar de trabajo. Su rol reproductor será reconocido muchos años después, cuando dentro del viaje que seguimos nos encontremos con aquellos jóvenes que buscan cambiar las injusticias del mundo.

Por lo tanto, la posibilidad de algún viaje está completamente negada para los cuerpos femeninos jóvenes de la ciudad moderna, quienes deben ser sedentarios pues, como vimos antes, representan el punto de origen, el lugar desde donde se parte, lo que los obliga de alguna manera a ser estáticos y no movilizarse de forma que ayuden a reconstruir el universo para quienes sí partieron y quienes confían en encontrar este

referente a su vuelta, llámase hijo en busca de experiencia, llámese esposo en busca de evadir sus responsabilidades.

Esto último es tan importante que la voz poética le dedica un espacio exclusivo en una nueva estrofa, en donde esa responsabilidad debe matizarse con atributos de paciencia, comprensión y anuencia casi, y así se lo dice a su hija:

Si un día el compañero de tu vida
sus deberes olvida
y al rigor de la suerte te abandona
ahoga en tu alma del encono el grito:
el amor infinito
no acusa ni escarnece; no, ¡perdona!

Estos versos insisten en los atributos de sacrificio y represión de emociones que tendría el rol de esposa en la ciudad laberinto, y agregan algo adicional que aseguraría su proximidad con la figura de María, madre de Cristo, esto es, el amor infinito e incondicional, capaz de perdonarlo todo, entiéndase los principales vicios de la cultura patriarcal como golpes, infidelidades o la moratoria de obligaciones, que es lo que, de manera específica, alude la voz en el segundo verso.

Sobre esta misma línea, sigue la voz en las siguientes estrofas para añadir otros rasgos más al paradigma de la *madre tota pulchra*: se trata de la constancia, la templanza y el valor, capaces de vencer todas las adversidades y de doblegar a los corazones más duros y aventureros como los que tendrían los varones de esta época, curtidos en viajes de evasión.

Veamos ahora cómo funciona esta misma imposibilidad de viaje para los sujetos femeninos jóvenes, ahora presente en la figura de la peruana Magda Portal, quien en 1927 dirá en un fragmento del poema “17”, en el que la voz poética anhela un viaje, pero se trata de uno diferente, uno en el que, luego de constatar la imposibilidad de hacerlo, dará paso a otro viaje más intenso y evasivo, un viaje mental:

Quisiera perderme de mí misma
limbo de mi pensamiento
I haber perdido la mirada angustiada
de mis ojos
para los pasos arrebatados por la muerte—

Perderme de los hilos tensos
que el corazón tiende a los cuatro
puntos cardinales de la Vida—

Saltar el círculo que me aprisiona

i en el que se debate
 —serpiente cercada de llamas—
 mi juventud inútil—
 Perderse! — tendido vuelo
 por sobre las agujas de las ciudades
 más altas — por sobre el mar—
 como un globo cargado de oxígeno
 que sueltan a merced de los vientos—

Lejos — Más allá de todas las distancias

Lejos de MÍ.

(De *Una esperanza i el mar*, 1927)

Este poema, como pocos, reúne en sí varios elementos expuestos hasta ahora; por un lado, la voz da cuenta de un sentir doloroso de lo que significa vivir, por ello deja intuir la necesidad de un viaje, pero en este caso el viaje no es geográfico sino astral, fuera del cuerpo, razón por la cual el poema comienza con un verso que indica: “Quisiera perderme de mí misma”, en un tipo de evasión que llega a un nuevo nivel, pues lo que busca es continuar viviendo de una manera diferente a la que obligan las leyes naturales, representadas en los puntos cardinales, que no son otros que las etapas claramente diferenciadas de la niñez, la juventud, la madurez y la vejez, y aunque esto la voz lo plantea como un deseo, lo hace en la medida en que siente su juventud como una intensidad, de la cual no puede disfrutar, pues se encuentra aprisionada dentro de un círculo de fuego, como si fuera algo que debe ser contenido.

Por otra parte, no debemos pasar por alto esta idea de prisión, que se lee al empezar la tercera estrofa: “Saltar el círculo que me aprisiona” dice la voz, dando a entender la supervivencia dentro un espacio asfixiante, opresivo, enrarecido... digamos oscuro finalmente, que es la forma en que los sujetos jóvenes perciben a la ciudad laberinto.

La serpiente que aparece en el tercer verso es muy simbólica en este contexto y refuerza esta idea de contención, dado que representa energía, fuerza pura, peligrosidad; además, su capacidad de mudar de piel remite en cambio a una suerte de resurrección y transformación, por ello se trata de un ser ambivalente que reúne en sí tanto aspectos positivos como negativos (Cfr. Cirlot 2006, 407), algo que hemos visto con mucha frecuencia al hablar de la juventud.

“Perderse” dice la voz en la segunda parte de la tercera estrofa. ¿Y acaso no recuerda esta locución a los versos “Irse./ Irse”, que vimos en la voz poética del poeta Oñate?, con la diferencia de que ahora el viaje no puede hacerse con los medios

tradicionales que se conocen, por esa razón la voz refuerza este sentir y proyecta su cuerpo sobre la ciudad, volando sin una dirección fija y sin que tampoco importe a dónde llegue, pues ya sabemos que *Cualquierparte* es mejor no solo que la ciudad laberinto de la que se sale, sino del propio cuerpo, finito, mundano, restringido... en el que no estaría la voz, pues probablemente se reconozca como energía volátil y ligera, por ello puede afirmar hacia el final del poema: “Lejos de MÍ”.

Casi veinte años más tarde, y casi en la mitad del siglo XX, la colombiana Meira Delmar publica un libro del que sale el siguiente poema que confirma el *sensorium* alrededor del viaje, visto por una voz femenina:

El viaje

Yo iré una tarde
de lluvia gris.
Estarán, como ahora,
silenciosos los árboles
y apagados detrás de la niebla.

El agua, cayendo,
soñando apenas,
dibujará fantasmas desvaídos,
y un ángel triste cerrará las nubes
con manos de marfil.

Entonces yo me iré.
Tan vagamente como se va el camino
me iré. El viento, afuera,
abrirá los jacintos,
y será como si, por un instante,
la tarde se pusiera
dorada.

Y tú estarás pensando por qué
me he quedado tan quieta.

(De *Verdad del sueño*, 1946)

Desde el comienzo del poema, la voz poética nos sitúa ante la posibilidad de un viaje. El futuro indeterminado en el que se describe el paisaje, así como la sensación de incertidumbre que surge del ambiente frío, húmedo y además gris, como el que hemos descrito antes alrededor de la ciudad laberinto, deja presuponer la presencia de un cuerpo joven, a quien no le importa el lugar a dónde pueda irse, lo único que desea es marcharse, ya que nada hay que la retenga, y para ello ha idealizado un momento preciso, dorado, evasivo en el que pueda concretar su partida.

Sin embargo, el viaje jamás ocurre, así se descubre en la última estrofa, que funciona como un marco referencial, cuando entendemos que hay algo que impide que la voz poética pueda partir, y es como si el cuerpo de la voz estuviera atado a una cuerda que de pronto, en ese viaje mental, es traída con premura hacia el momento en que asume con naturalidad algún tipo de limitación que le impide desplazarse, no se sabe si del entorno social o si del propio cuerpo, por ello vale preguntarse de forma explícita esa pregunta indirecta con la que la voz cierra el poema: ¿por qué se he quedado tan quieta?

Deberán pasar aún más años, y sobre todo luchas, para que presenciemos una ilusión de equidad, al menos en términos de viaje, y tengamos el registro de una voz femenina que, desde una gran ciudad, cante a su ciudad laberinto, y evidencie la presencia de esta impronta moderna en su forma de pensar y ver el mundo, tal como lo podemos ver en el siguiente poema sin título de la peruana Carmen Ollé:

Desde los jardines de la U imaginaba París como un barrio
cálido donde alcanzar el espíritu de los impresionistas
hoy pasé en París en un invierno escarchado una Navidad
que podría haber sido de postal si no fuera porque estas
celebraciones pierden todo sentido lejos del clima
familiar y las postales no se pueden vivir (su naturaleza
es retiniana).
P es una ciudad en la que pasé al azar una fiesta finita
en los límites de una soledad llamada cortesía,
en el bulevar Saint Michel tomé un capuchino en perfecta
nostalgia de mi ambiente esforzándome por encontrar la
Colmena noctámbula
Notre Dame fue vista mientras bebía un coñac tibio
en la noche cené puerco dulce en restaurantes vietnamitas
y era como volver a la calle Capón en Lima, la necesidad
absurda de reencontrarnos siempre a millas de distancia
con una vaga identidad.
¿Les Champs Élysées mon amie?
Mi mirada de turista no puede devolverte tu ciudad
fantasma
la experiencia se da hoy en el abrazo con una criatura
en cualquier rincón del mundo y en el sucio y pobre
hotel Astur yo experimenté el tan ansiado orgasmo
simultáneo
no dejé de ser virgen entre aires bucólicos o bosquecillos
de pinos
dejé de tener himen como de tener amígdalas en una operación
de dos horas
me afeité las axilas los vellos de las piernas aunque
las sajonas suelen conservarlos largos y rubios entre
sus brazos.
¿Nuestras partes se cercenan por falta de belleza
o de carácter?
Una pintora holandesa consideraba que no había muerto

dios sino el arte
 mientras bebíamos cuestionábamos el poder en el lecho:
 mi papel en el curso del abrazo entre los pezones
 erguidos la erección del falo y las nalgas dispuestas
 a ser acariciadas.
 ¿Cómo hay que disimular una cicatriz de cesárea?
 O la herida de una ecuación de belleza.
 ¿Dónde radica la belleza en la consumación de unos frescos
 senos o en la felación?
 Disponerse en el viaje a ser asaeteada por el viento
 como por la pasión,
 todo el que goza es verdadero y sus consecuentes
 silogismos.
 Como el viajero retorno siempre a las primeras imágenes.
 En ellas estoy yo sonriendo en una escalera de Huampaní
 con dos amigas de mi padre peinada con cola de caballo
 y llevando mocasines apaches
 nada me enternece más que esa sonrisa desolada de ser
 tenida en brazos por dos extrañas
 íbamos a convalecer de los bronquios
 el cloro de la piscina y la sonrisa de mi padre
 mi cama contigua a la suya el pasillo enladrillado por
 donde furtivamente se marchaba al casino creyéndome
 dormida
 los sueños que entonces abrigué son el pasado que ahora
 yace junto con los restos de mi padre
 un ciclo de niña el secreto de los años cuya distancia
 permite que sea dulcificado.
 Como antes aún sigo en estado de alerta ante cualquier
 extraño ante cualquier contacto presintiendo que debo
 relucir o impresionar con mis lecciones de piano como
 ahora con mis partes.
 Es un fracaso esta necesidad de estar alerta y de recibir
 al visitante con la misma impericia de niña mostrándole
 todo lo que creemos ser como si no bastara ya ser.

(De *Noches de adrenalina*, 1981)

Al leer el poema podemos notar una voz que disiente de ese “espíritu de los impresionistas”, siempre difuso y por lo general lejano, que las voces masculinas, perdidas y desorientadas dijimos antes, se ocuparon por naturalizar cuando, en medio de sus viajes, hablaban de las metrópolis que conocían, como si se tratara de un preámbulo necesario para entender y valorar sus motivos, para que surja la fanfarrea que los recibirá como los héroes en los que devendrán una vez que concluya su recorrido.

La voz femenina apenas menciona este acontecer y se sitúa de inmediato en la “ciudad diabla” a la que cantó Darío, y llega más lejos aún, se sitúa en sí misma y nos habla de un tipo de nostalgia particular que experimenta, que no es ni enteramente restauradora ni reflexiva, pues al tiempo que busca una recuperación del hogar, también

parece cómoda en la metrópoli en la que vive ahora, distanciada de la ciudad laberinto de la que partió.

Nos habla de París sin la emoción cosmopolita que, a principios de siglo, vimos en Manuel González Prada, Rafael Maya, León de Greiff o Pedro Jorge Vera, y, al contrario, desmitifica las experiencias que pueden ofrecer los lugares como el bulevar Saint-Michel o Notre Dame, antes tremendamente significativos para los sujetos modernos que encontraban en ellos pozos del capital simbólico que necesitaban adquirir, pero ahora se muestran como sitios cualquiera, similares a los que se podrían hallar en la antigua ciudad laberinto, que la voz identifica como una ciudad moderna.

Ahora bien, un aspecto importante a destacar es que la voz retrasa su retorno debido a la adquisición de una experiencia, como la que se menciona entre el vigésimo primer y segundo versos, cuando afirma: “la experiencia se da hoy en el abrazo con una criatura/ en cualquier rincón del mundo”. Estos versos se presentan con la contundencia de un axioma científico casi, libre de cualquier influjo romántico que pueda comprometer la autoridad objetiva que busca alcanzar la voz, por ello insiste en presentar versos como el que leemos en el vigésimo séptimo sitio: “dejé de tener himen como de tener amígdalas en una operación/ de dos horas”, y que cuestionan esa mirada impresionista, que ahora la entendemos como tradicional, moderna, masculina, y que para la voz poética ha cumplido la función de desdibujar la realidad entre “aires bucólicos” o “bosquecillos de pinos” que se mencionan más adelante, lugares... y más que eso habría que decir tiempos, debido a que el espacio, como vimos, ha sido desmitificado en esta parte del trayecto, pero el tiempo, cíclico y vegetal como dijimos, permite que discusiones que antes eran impensables, hacia el final del siglo, y gracias a una voz femenina, no solo que sean importantes sino que puedan verse desde miradas distintas al impresionismo masculino.

8. Segunda carta desde la ciudad laberinto (A manera de resumen)

Querida madre, ha pasado algún tiempo de mi última carta, y quiero contarle que estoy bien, a pesar de haber confirmado que esta ciudad es oscura y perversa de muchas maneras, he aprendido a desenvolverme, he aprendido a vivir.

En la universidad me va bien, he conocido a otros compañeros con los mismos anhelos que yo, lo que es reconfortante, pues también son de provincia y piensan en acabar pronto su carrera para regresar a su pueblo; otros en cambio, asisten poco a las clases, y cuando lo hacen hablan de irse lejos, son los mismos que le conté en mi carta

pasada, pero ahora los entiendo mejor, pues nos les gusta que en esta ciudad nunca pase nada, ellos quieren algo más, cruzar el océano hacia otro lugar, hacia una de las grandes capitales del mundo en donde puedan adquirir la experiencia que anhelan y luego puedan regresar para revelarnos las formas en que estas metrópolis se convirtieron en lo que son. Veo que el viaje para ellos es más que una obsesión, una necesidad, pues lo entienden como el único medio para que podamos convertirnos en una sociedad moderna, ya que ni tontos, los modernos, van a bajar hacia donde estamos para decirnos lo que tenemos que hacer, ¿no le parece?

Cuando hablan de alguno de estos sitios me parece que estuvieran mencionando a una isla llamada Utopía, descrita en un libro que pude leer en la materia de filosofía que tomé este año. En esta isla, le cuento, todo es bienestar, todo es progreso, pero también es un espacio muy bien protegido al que no todos pueden llegar.

Me imagino que ninguno de estos compañeros tiene la suerte de tener una madre como la mía, pues cómo podrían pensar en semejante viaje si la tuvieran, pero también pienso que, si es cierto que no tienen madre, necesitan entonces algo que los meza y los arrulle, por esa razón buscan alejarse en el mar.

Yo a veces pienso en uno de esos viajes, y no sé con qué fuerzas podría cruzar el océano, creo que mi cuerpo es demasiado pesado para ello, pero casi me parece que a estos compañeros el cuerpo no les pesa, y que en lugar de órganos tuvieran aire, o una energía que les quema fuertemente los pies y los apresta a marcharse. Yo los veo, como dicen las sagradas escrituras que fue Caín, luego del castigo de Dios, hombres errantes que, adicionalmente, gustan de andar de un lugar a otro y, sobre todo, prefieren moverse por los extramuros para hacer de las suyas, pues es el único lugar donde pueden estar libres de las miradas de atracción y espanto que provocan en la gente, pero también creo que les gusta estar en el borde para no demorarse en su partida.

En su carta me recomienda que no me enamore, y que recuerde que allá, en el pueblo, hay una buena muchacha esperándome, alguien que se ha formado para ser madre y esposa... ¡Qué más quisiera yo! Hay noches en las que sueño que ella viene a visitarme, pues sabe que no puedo regresar aún, pero enseguida despierto angustiado por esa idea, pues la única manera en que ella llegue a mi lado es con su espíritu, para despedirse y decirme porqué he demorado tanto en volver.

¿Me ha pensado un poco madrecita? Yo a usted la he extrañado tanto, que casi parece que me duele. Extraño la casa, extraño la comida, extraño los senderos que me llevarían de vuelta, pero también pienso en la consigna que me dieron al salir, de que

estudie a conciencia para que me convierta en un hombre de provecho, para que sea la envidia de nuestro pueblo y un día pueda regresar para decirles, lo mismo que menciona el poeta José Santos Chocano en su poema “Nostalgia”: *¡He vivido poco! ¡Me he cansado mucho!*”

Con cariño,

Su hijo, Juan

Capítulo tercero

Enfermedad de primavera: Ser joven en la ciudad moderna

El silbato del tren suena por tercera vez en la estación y la gente se aglomera alrededor de los vagones, pues la salida del medio de transporte es inminente; hay quienes viven el momento con alegría, y desde afuera puede verse a unos viajeros que sacan sus manos por entre las ventanas del vagón para despedirse, entre ellos habrá quien sabe que su viaje es redondo y, como no podía ser de otra manera, conoce la fecha de regreso; tal vez habrá alguien cuya bitácora comprende la visita a un pariente que vive en la costa, posiblemente habrá algún comerciante que deba viajar al puerto para recibir o comprar la mercadería que necesita su negocio y, si observamos mejor, encontraremos a alguien ilusionado, que ignora lo que el destino le aguarda, un muchacho que se marcha lejos, a estudiar, a vivir, a aprender, a adquirir la experiencia que lo convierta en sujeto, es decir en el hombre hecho y derecho que tanto necesita su familia y, desde luego, la ciudad laberinto.

El sonido del tren, sin embargo, también es un estallido conocido que alerta a los pobladores y les dice que algo importante está sucediendo: no es solo el tren el que parte, es la ciudad misma la que se va en un viaje hacia adelante, hacia un sitio de nombre extraño, pero con marcas de promesa, hacia *Elfuturoquenoshancontado*, un lugar tan presente en los periódicos y también en cada pensamiento de la gente, quienes reciben la experiencia con agrado y naturalidad casi, pues el silbato no es como el sonido de esos gallos de pueblo que pueden cantar cada cinco minutos alrededor de las seis de la mañana, sin precisar nunca cuál es el momento exacto de su canto, no, el pitido del tren es un sonido moderno y preciso, que cualquiera puede incorporarlo a su rutina.

No obstante, el sonido del tren también puede resultar ajeno, extraño, molesto y provocar tristeza, así lo perciben las muchachas de casa que, al oírlo, detienen su labor doméstica y suspiran ante la posibilidad de un día hacer un viaje que las lleve con el esposo agradecido a conocer las costas, que las lleve con el esposo cariñoso a despedir al hijo que se marcha, o con suerte llegar más lejos aún, con el esposo moderno a cruzar el océano y conocer alguna de las grandes capitales del mundo, experimentada por él hace tantos años.

Así lo sienten también los jóvenes mozos que, desde sus camas, cierran los ojos con fuerza al escucharlo, pues esa resonancia no solo les recuerda que se encuentran lejos de la estación, sino que no están subidos en uno de esos vagones que tienen suficiente espacio para llevar los sueños... y más aún, ignoran si algún día podrán hacer el viaje, pues padecen de un extraño malestar que provoca en ellos tristeza, pereza, aletargamiento, insomnio, descontento, tedio y ansiedad.

1. Tercera maleta de viaje

El viaje que nos espera en este trayecto será frío, acompañado de dolor, pues estará lleno de escenas tristes, de sufrimiento por parte de los sujetos jóvenes que no han logrado insertarse socialmente a través del viaje, por lo tanto somatizan su sentir a través de una serie de síntomas provocados no solo por la imposibilidad de viajar, sino por los efectos que provoca la ciudad laberinto en ellos, motivo por el cual los veremos ciegos, ebrios, aletargados, perdidos, aturdidos, mareados, con ansiedad, con pereza... todos estos síntomas de un tipo de nostalgia más específica, y que Boym la nombra como prospectiva, pues estos jóvenes no anhelan el pasado sino el futuro que jamás lograrán ver, pero que saben que existe, pues han leído sobre él en las novelas, en los diarios.

Estos jóvenes sentirán su juventud como una enfermedad, y los síntomas con los que es posible reconocerlos son: que en todo ven oscuridad, evaden la realidad, ansían el viaje que jamás podrán concretar, se duelen de la juventud que se escapa, pues la asumen como una etapa y finalmente, confunden el cuerpo femenino joven con un territorio a ser conquistado.

Este último aspecto será de especial interés en el recorrido, pues por primera vez aparecerá una noción de deseo vinculado al cuerpo joven, un deseo que ha sido matizado o velado a través de un uso sofisticado del lenguaje, para poder ser expresado y naturalizar con ello violencias simbólicas que el entorno patriarcal requiere para extender su vigencia.

2. El retraso por enfermedad

Tener un boleto es un requisito para emprender el viaje; empero no es suficiente haberlo comprado con anticipación para asegurarse un asiento o camarote con destino a *Cualquierparte*, hace falta, además, el arrojo suficiente para dejar todo lo que se conoce

atrás, es necesario también gozar de buena salud para poder resistir los avatares que seguramente habrá en el trayecto, por esta razón los revisores son inflexibles al momento de recibir a los pasajeros, y todo aquel con síntomas como los descritos en líneas atrás será de inmediato impedido de viajar. En los siguientes versos de Medardo Ángel Silva, la voz poética expresa algunos de esos sentires:

Palabras de otoño

A Miguel Ángel Barona

Guárdate tus sonrisas: mi corazón hastiado
como fruto en sazón, a la tierra se inclina;
la senda ha sido larga, amiga; estoy cansado
y quisiera gozar de mi hora vespertina.

Odio aquellos amores de folletín: mi herida
no mendiga limosnas de piedades ajenas;
yo tengo una tragedia y se llama Mi Vida;
para escribirla usé la sangre de mis venas.

Mi otoño anticipado me vuelve reflexivo;
me encuentras casi triste, sereno, pensativo,
no siento las delicias del flirt, es la verdad.

Mi espíritu se orienta hacia la eterna aurora,
hasta que la clepsidra de Dios anuncie la hora
de ser con mi señor para la eternidad.

(De *El árbol del Bien y del Mal*, 1917)

Lo primero que no se debe pasar por alto de este poema es el título, pues el mismo hace referencia a una estación del año que, como vimos en el capítulo anterior, desde la edad media ha sido utilizada para representar a la vejez; por lo tanto, se trata de un poema en el que la voz poética declara un lugar de enunciación en la periferia de lo que sería la juventud, es decir luego de haber “salido” de ella.

La primera estrofa introduce al lector en una conversación en la que la voz poética estaría dando una respuesta, y es en ella que se manifiestan el primer sentir de ese extraño malestar, aún sin nombre, y que provoca hastío, aburrimiento, cansancio y, lo más importante, la sensación de que la vida está por acabar, por eso la voz señala: “quisiera gozar de mi hora vespertina”, que es la última que se vive en el día.

En la segunda estrofa la voz eleva un poco su grado de dolor, por ello se la aprecia mucho más hiperbólica que la anterior, y para hacerlo compara su propia existencia con dos tipos de textos, uno de ellos es el que la voz llama “amores de folletín”, muy común en las publicaciones de la modernidad, pues en ellos las historias podían ser

grandilocuentes e irreales; y el segundo sería la propia tragedia griega, siempre con un conflicto irresoluble, pero esta vez insignificante frente a la vida que le ha tocado vivir a la voz.

Ahora bien, la tercera estrofa ofrece un giro importante, pues hasta un segundo antes de leer el primer verso todo hacía pensar que se trataba de una voz anciana, sin futuro, a punto de morir; no obstante, la voz afirma: “mi otoño anticipado me vuelve reflexivo”, con lo cual se enmienda de inmediato el retrato construido del sujeto que sostiene esta voz, para imaginarlo como alguien distinto, esta vez se ve a un joven padeciendo este extraño mal, con otros síntomas como tristeza y ensimismamiento, dicho de otra forma, sería alguien pasivo, flemático, con poca apetencia de socializar y que lo único que aguarda es la muerte, como se aprecia al final del poema.

Todos estos son síntomas, acaso, de una patología psicológica que hoy por hoy sería diagnosticada como depresión;³⁸ sin embargo, en la modernidad estaba vinculada a la melancolía, de la cual, apenas hay una distancia muy breve hacia la nostalgia restauradora que vimos en el anterior apartado, y que busca la reparación del hogar, pero, si estos jóvenes se encuentran en su casa, no será mirando, porque lo más seguro es que se hallen recostados en su cama, escuchando cómo parte el tren, por lo que surge entonces la pregunta: ¿de qué nostalgia estamos hablando?

A decir de Svetlana Boym: “la nostalgia no está relacionada únicamente con el pasado; puede ser retrospectiva, pero también prospectiva. Las fantasías del pasado determinadas por las necesidades del presente ejercen un impacto directo sobre las realidades del futuro” (Boym 2015, 17), es decir que los jóvenes de la ciudad laberinto extrañan la recomposición de un hogar que todavía no existe, un hogar acorde con sus expectativas y sus sueños, un hogar moderno, un hogar que por lo pronto es tan solo una visión lejana, pues ese hogar se materializará en *El futuro que nos han contado* y sobre el que hemos leído, pues es la lectura una de las principales fuentes de conocimiento sobre lo que ocurre y promete la modernidad, así por ejemplo puede leerse en otros versos,

³⁸ Existen varios tipos de trastornos ligados a la depresión, los de abulia que traen consigo la pérdida de iniciativa y la dificultad de concretar los procesos mentales; los de tendencia al suicidio que, como sabemos, no son pocos los casos en la literatura en los que se ha impuesto este tipo de afección; los trastornos somáticos, entre los que se encuentra el insomnio, por ejemplo “la disminución de los intereses sexuales, hasta disfunciones hepatobiliares que inspiraron históricamente la etimología de la melancolía (bilis negra). [los trastornos de la afectividad, que se manifiestan con] sentimientos caracterizados por una profunda tristeza, monótona y sombría, que se resiste a los requerimientos externos. A esto se agrega una progresiva pérdida de interés por la vida, con frecuencia acompañada por un sentimiento de culpa vivida no con miras a una expiación y una salvación, sino como una fatalidad inevitable. De aquí la autoacusación continua a la que se somete el depresivo, siempre invadido por sentimientos de indignidad y de autodesprecio” (Galimberti 2002, 301).

también pertenecientes a la voz poética de Silva quien, en su poema “Aniversario”, lamenta profundamente que la juventud sea, al final de cuentas, una etapa de la que se entra y se sale, pues al salir termina también un periodo de evasión en el que los jóvenes pueden eludir momentáneamente las responsabilidades que demanda la ciudad laberinto, por lo que el poema concluye de esta forma:

Hoy no es la adolescente mirada y risa franca
sino el cansado gesto de precoz amargura,
y está el alma, que fuera una paloma blanca,
triste de tantos sueños y de tanta lectura...!

(De *El árbol del Bien y del Mal*, 1917)

Estos versos del poeta Silva quizá son los primeros en los que se manifiesta el sentir de esta melancolía, que empieza a adquirir tonos de una nostalgia futura, que podríamos llamar de vanguardia, en la medida en que este sentir abriría los caminos para llegar a consolidar la imagen anhelada en el interior de los sujetos jóvenes, por otro lado, hablamos de una nostalgia de vanguardia activada, como se dijo antes, por el conocimiento empírico que tendrían los sujetos jóvenes de lo que puede hacer la modernidad en sus vidas, a consecuencia de los relatos de los viajeros, de las noticias de los diarios y consecuencia también de “tanta lectura” como dice la voz, y al declararlo transmite además una idea de arrepentimiento, pues es gracias a esta práctica moderna que la voz poética pudo mirar vagamente lo que en el presente le hace falta, que no es solo el hogar modificado bajo las directrices del progreso sino, sobre todo, ellos mismos proyectados como sujetos modernos, sujetos activos, sujetos con experiencia adquirida en viajes, sujetos transformadores de la realidad.

Pero lo cierto es que poco puede hacer un grupo de avanzada frente a un espejismo. Y es que la idea del hogar moderno, habitado por un sujeto de época no puede concretarse sino solo a través de la experiencia, cuyo recorrido necesariamente debe comenzar con un viaje, y dado que la nostalgia de vanguardia marcha en su propio terreno sobre un territorio desolado, la búsqueda de la experiencia no tendrá resultado alguno.

Esta misma enfermedad podemos rastrearla en otras voces poéticas, algunas de las cuales ya las vimos en páginas anteriores, como las de Ernesto Noboa y Caamaño, León de Greiff, Eduardo Cote, Iván Oñate, entre otros, todos ellos en el eje Ecuador-Colombia, con lo que se confirmaría un nuevo *sensorium* alrededor de esta enfermedad

que agobia a los sujetos jóvenes y por la cual no pueden o no quieren viajar como el resto de sus coetáneos.

En este contexto, llama la atención que dentro de la producción peruana, y sobre todo dentro de los límites de esta investigación, no fue posible encontrar voces que den cuenta de esta enfermedad de forma explícita. Esto quiere decir sin versos que hablen de un dolor o padecimiento, pero no significa que no existan registros de la enfermedad, como veremos más adelante, sino que estos se hacen de una forma aséptica casi, sin transmitir el sufrimiento, es decir desde una nostalgia restauradora más orientada hacia la acción que a la angustia, y desde este centro la veremos más presente en el siguiente capítulo, cuando los jóvenes emprendan un viaje ya no de preparación, sino de reparación del mundo que les ha tocado vivir, pues con seguridad se sienten interpelados por lo que Mariátegui afirmó en un texto publicado en 1924:

Una de las actitudes de la juventud, de la poesía, del arte y del pensamiento peruanos que conviene alentar es la actitud un poco iconoclasta que, gradualmente, van adquiriendo. No se puede afirmar hechos e ideas nuevas si no se rompe definitivamente con los hechos e ideas viejas. (Mariátegui 2017, 334)

Hasta tanto, quienes viajan se enfrentan a un proceso de selección o autoexclusión mejor dicho, pues son los propios jóvenes quienes renuncian al viaje para evitarse la vergüenza del rechazo, en donde se valora positivamente los cuerpos saludables, cuerpos que encuentran en la juventud su paradigma de medida, pues en la primera mitad del siglo XX se asume que en el cuerpo joven los rasgos de fortaleza, energía y euforia logran conjugarse para formar un organismo lleno de vitalidad, capaz de asumir las responsabilidades de transformar la ciudad laberinto en una ciudad moderna, son ellos los llamados a civilizar:

la educación y la ordenación del pueblo, lo que a su vez irá aparejado con la eliminación de las actitudes individuales y colectivas indeseadas y consideradas inapropiadas. El proceso modernizador conlleva la racionalización de las prácticas y discursos estructurantes de lo social y cultural a múltiples niveles, incluyendo la comprensión del cuerpo humano. (Kottow 2022, 15)

Esta comprensión del cuerpo parte de un disciplinamiento que daría origen a reformas estructurales importantes dentro de la ciudad, como las ligadas, por ejemplo, al abastecimiento de agua, al servicio de alcantarillado, la recolección de basura, por mencionar algunos de índole físico, que cambiarán definitivamente el aspecto de la ciudad, pero también requería otras reformas dentro del propio cuerpo juvenil, para

sujetar sus bríos y encauzar su fuerza hacia el desarrollo de las empresas que la sociedad necesita, no de otra forma puede entenderse lo que Rodó dedica a los jóvenes a principios del siglo cuando les dice: “La juventud, que así significa en el alma de los individuos, luz, amor, energía, existe y lo significa también en el proceso evolutivo de las sociedades” (Rodó 1985, 6), negando toda posibilidad de desmesura vinculada con la línea del *carpe diem*, y allanando el terreno para la llegada de los postulados de Mariátegui, dieciocho años más tarde.

Ahora miremos otros ejemplos que nos ayuden a entender mejor cómo funciona esta enfermedad. Del poeta ecuatoriano José María Egas, este poema publicado en 1923 en su libro *Unción* y musicalizado en su momento, como pasillo, un dato muy relevante si pensamos que con ese proceso se difundiría aún más el discurso presente en el poema:

Vas Lacrimarum

No te arrimes mucho sobre mi desgracia
ni afines tu oído para mi canción.
¡Porque es tan dolida y humilde mi gracia
para las finuras de tu aristocracia
y las maravillas de tu corazón!

Yo sé que me sigue tu cariño santo
como una estrellita de felicidad.
¡A veces te lloro, y a veces te canto!
Pero me da pena que te mires tanto
sobre la fontana de mi soledad!

Mis invernaderos dañarán tus rosas...
Grave y pensativa te hará mi laúd.
Yo soy un enfermo que tiene sus cosas...
¡Retira en silencio tus manos preciosas
de la herida mala de mi juventud!

Yo soy un enfermo que tiene sus cosas...
No busques alivio para mi orfandad.
Serás, con tus manos floridas de rosas
y son tus unciones misericordiosas
como una hermanita de la caridad.

Pero yo no quiero que por mí desveles
el sueño dorado de tu corazón.
Ni agotes tu néctar ni seques tus mieles...
Que ya puse al margen de mis horas crueles
la dulce ironía de mi salvación.

No sé qué destino te puso en mi vera...
Ni qué bebedizo de magia sutil
dejó que mi pobre ceguera te viera
pasar en las glorias de tu primavera

como una infantina de cuento de abril!

No sé qué herbolario, ni qué hechicería
o qué libro malo me dio su licor...
Pero, misterioso faquir, yo quería
deslumbrar en ansia de mi fantasía
con tu fabulosa leyenda de amor.

Y no sé qué alquimia doró mi desgracia...
Y fue todo música y luna y canción!
Y soñé rondeles floridos de gracia
para las finuras de tu aristocracia
y las maravillas de tu corazón.

Pero ya sangraba la herida secreta.
Ardía en silencio la llama fatal.
Y, cuando quisimos coronar la meta,
triunfó la injusticia de nacer poeta,
rodó mi celeste vendaje ideal...

Y sólo quedaron las alas marchitas,
el libro soñado... lo que pudo ser!
Y algún misterioso temblor en mis cuitas
por tus inefables miradas benditas
y tus pecadoras manos de mujer!

Algún escondido retazo de pena...
Algún idealismo y alguna inquietud...
Y no sé qué dulce bondad nazarena
para esta fatiga, para esta cadena
del santo suplicio de mi juventud!

Tengo, por estirpe, mi solar cristalino.
Mi heráldica sabe de la Flor de Lis.
Vibran abolengos al tender la mano...
Y va por la vida mi amor franciscano
como un hermanito del Santo de Asís.

Pero no te acerques con unción de gracia,
ni afines tu oído para mi canción.
Porque te pudiera tentar la desgracia
de hacer la corona de tu aristocracia
con las maravillas de mi corazón.

(De *Unción*, 1923)

Desde el comienzo la primera estrofa nos advierte de un conjunto de versos dirigidos a un interlocutor específico: se trata la mujer amada, como se verá más adelante, a quien la voz poética dirige una serie de advertencias como las que se aprecian en el verso inicial: “No te arrimes mucho sobre mi desgracia”, afirma la voz, para dejar entrever la existencia de una condición poco deseable que existiría en su propio cuerpo, una

condición capaz de trastocar los rasgos delicados y asombrosos del cuerpo femenino, lo que muestra en primera instancia que, desde el lugar de enunciación masculino, la forma de percibir la juventud femenina estaría ligada a una serie de atributos positivos, cercanos a la imagen de la *mater tota pulchra* que vimos en el capítulo anterior, lo cual se confirma al leer, en la siguiente estrofa que la voz reconoce en su interlocutora rasgos ideales y virtuosos, como cuando afirma: “Yo sé que me sigue tu cariño santo”.

La tercera estrofa avanza en el mismo tono, con una serie de avisos que, a la manera de una señalética de caminos peligrosos, dejan entender los riesgos que existen para la amada al proseguir en el mismo sentido, pues la voz describe la existencia a su alrededor de un ambiente nocivo o tóxico, altamente contagioso por supuesto, un ambiente capaz de corromper aquello que tiene vida, tanto física como espiritual, a través de síntomas como la seriedad, la introspección y una energía extraña y ardiente, como se verá en los siguientes versos, que mora en el cuerpo juvenil de la voz:

Mis invernaderos dañarán tus rosas...
Grave y pensativa te hará mi laúd.

E inmediatamente inserta un nuevo verso que al fin, la voz declara que padece una enfermedad extraña: “yo son un enfermo que tiene sus cosas”, que al parecer ni siquiera ella mismo entiende, una enfermedad que se propaga a través de una herida abierta y latente que es la juventud, nuevamente tan dañina, que debe cerrar la estrofa, esta vez ya no con una advertencia sino con una expresión imperativa, en correspondencia con un acto de protección hacia la amada, a quien la voz mira desde abajo, como algo valioso y ajeno al mundo contaminado en el que vive:

¡Retira en silencio tus manos preciosas
de la herida mala de mi juventud!

En la cuarta estrofa la voz propone nuevamente el verso en el que declara su enfermedad, como para reafirmar la naturaleza de esa rara situación que es la juventud, incurable desde la perspectiva de la voz, y sobre la cual solo es posible una actuación de índole religiosa, por esta razón, la quinta estrofa continúa con el hilo conductor del poema, aclarando la inutilidad de cualquier esfuerzo que pueda realizar la amada, pues el estado que sufre el cuerpo de la voz sería similar al de una enfermedad terminal sobre la cual poco o nada se puede hacer.

En la sexta estrofa la voz se cuestiona acerca de la forma en que llegó a conocer a su amada, pero lo más importante es que nos deja saber, en el tercer verso, otro síntoma de esta extraña enfermedad, la ceguera que, como vimos en el capítulo segundo, es la causante de que los sujetos jóvenes anden como perdidos y sufran naufragios y aturdimientos.

La séptima estrofa es especial por cuanto en ella la voz poética trata de explicar el origen de su enfermedad, que no puede rastrearse ni por influencia de las ciencias naturales ni de las ciencias ocultas, por ese motivo leemos: “No sé qué herbolario, ni qué hechicería” sería la causante de sus males, lo que contribuye a enrarecer aún más el cuadro que describe la voz y continúa: “o qué libro malo me dio su licor”, dándole a la lectura, como vimos en el caso de Silva, un lugar dentro de la modernidad, como el espacio para recibir los sentires modernos, aunque en este caso la voz no reconozca sus efectos.

Otra estrofa que tiene particular interés es la novena, pues en ella la voz poética habla de una herida abierta, además de secreta, y al mismo tiempo devela otro síntoma que sería este ardor capaz de generar un calor desmedido que puede marchitar o acelerar la descomposición de la vida, ocasionado por este “celestes vendaje ideal” que sería la juventud, el cual debemos recordar, pues corresponde con un rasgo importante de la enfermedad que veremos más adelante.

La décima estrofa ofrece otros elementos para entender la forma en que se concibe la juventud femenina, que dentro del cuadro médico sería parte de la etiología del problema, la causante de un “misterioso temblor” en el cuerpo de la voz, se trata de un rasgo ambivalente, como no podía ser de otra manera, pues sabemos de sobra que la juventud siempre se está debatiendo entre dos extremos, que en este caso, de forma permanente la voz procura instituir en un cuerpo femenino joven ideal, que estaría entre lo divino y lo mundano, entre lo ejemplar y lo sancionable. Así lo leemos en los versos finales:

por tus inefables miradas benditas
y tus pecadoras manos de mujer!

De la undécima estrofa, que sigue llenando el vaso de lágrimas al que hace alusión el título, con razones para considerar la juventud como algo abyecto casi, algo que puede provocar rechazo en el resto de personas, pero al estar su amada en una condición sublime lo percibe como lástima, al ver al cuerpo joven con todos los rasgos o síntomas, mejor dicho, que la caracterizan, a los que se añaden la permanente fatiga que tienen los

muchachos, el peso que parece están cargando cada día, y que lleva a la voz a presentar un nuevo oxímoron que se empieza a configurar como una línea de fuerza, pues este tipo de recurso lo hemos mencionado varias veces y su uso se presenta ya como la forma perfecta para describir a la juventud, “santo suplicio de mi juventud” afirma la voz para describir su situación.

Hacia el final del poema, en la penúltima estrofa la voz poética intenta dar un vuelco a tanta lágrima derramada y busca situar su lugar de enunciación, como para mostrarse digno de la amada, tanto por sus rasgos de nobleza que hablan de una tradición y linaje admirable, como por sus rasgos cristianos que lo llevarían a siempre proceder con bien, razón por la cual el poema cierra con una advertencia final a la amada de alejarse de esa herida mala que existe en el cuerpo de la voz, una herida que lo obligaría a aislarse del resto de personas, a buscar refugio en su habitación oscura y en definitiva a perderse las oportunidades que ofrece la ciudad laberinto, como aquella que le permitiría hacer el viaje de su vida.

Otro poeta ecuatoriano, César Dávila Andrade, cultor de una poesía mística y hermética, publica en 1946 el libro *Espacio me has vencido*, de donde se extrajo este poema, uno de los más canónicos de la literatura ecuatoriana:

Carta a una colegiala

Para leer esta carta
baja hasta nuestro río.
Escucharás, de pronto, una cosecha de aire
pasar sollozando en la corriente.
Escucharás la desnudez unánime
del agua y el sonido.
Y el rumor del minuto más antiguo
formado con el átomo de un día.
Mas, de repente, escucharás, oh bella música femenina,
la catarata inmóvil del silencio.

Entonces, te hablaré desde las letras:
Era enero. Salimos del colegio.

Veo tu blusa de naranja ilesa.
Tus principiantes senos de azucena,
y siento que me duele la memoria.

Bella aprendiz de cartas y de melancolía,
con los ojos cerrados y las bocas unidas,
tomamos esa tarde una lección de idiomas
sobre el musgo que hablaba de la cartografía.

¿Cómo has pasado estas vacaciones?
 ¿Sientes alguna vez entre los labios
 ese azúcar azul de la distancia?

Mañana son dos años, siete meses.
 Te conocí con toda mi alma ausente;
 sufría entonces, por la primavera,
 un bellissimo mal que ya no tengo.

Recuerdo: producías con los labios
 un delgado chasquido de violeta.
 Pienso en la estatua de aire de tu olvido
 mirándome de todas las esquinas,
 mi colegiala mía, música femenina.

Tú, en el divino campo. Yo, en la ciudad terrestre.
 La calle pasa con su algarabía.
 Un fraile. Unas mujeres de la vida...
 Un niño con un cesto de hortalizas...
 Un carro lento dividido en siglos...

Mañana entramos ya en el mes de junio.
 Flotarán en su cielo de anchos aires
 objetos de uso azul como las aguas;
 y una lejana inquietud de rosas
 habrá en el horizonte de la tarde.
 En este claro mes de agua plateada
 te conocí. Entonces yo sufría
 una enfermedad de primavera,
 un bellissimo mal que ya no tengo...

(De *Espacio me has vencido*, 1946)

El título del poema advierte ya de un contenido reservado, puesto que al tratarse de una carta, se entiende que estamos ante un proceso comunicativo cerrado e íntimo, en la medida en que existe un solo emisor dirigiéndose a un receptor, algo que normalmente no podría ser expuesto o más personas a menos que uno de los interlocutores lo permita.

En la primera estrofa, la voz poética, que aún no es posible identificar su lugar de enunciación respecto a la juventud, expresa una suerte de contenido metalingüístico, pues no estaría dentro de la carta misma, sino que serían recomendaciones, glosas al margen del contenido que permitirían a la colegiala leer de mejor manera las palabras que la voz ha reservado para ella, palabras que deben estar en consonancia con el ambiente en el que se propone sea leída la carta, lo que daría a entender la intención de la voz por situar sus palabras, o naturalizarlas mejor dicho, dentro del entorno silvestre que recomienda, como si fueran algo que ocurre u ocurrió lo mismo que el viento, el agua y el tiempo.

Es entonces cuando la voz poética aparece reflejada en la carta, a partir de la segunda estrofa, en la que rememora un tiempo pasado identificado con el mes de enero, que lejos de ser un mes cualquiera, habría que entenderlo en su simbolismo de principio o inicio de un ciclo, cuando tanto la voz como la colegiala salían del colegio, lo que permite finalmente identificar el lugar de enunciación de la voz, pues estaría en la periferia probablemente de la juventud, dado que la escena registra un tiempo de formación propia de los jóvenes.

En la tercera estrofa la voz se dirige a la colegiala con familiaridad para describir su cuerpo y decirle: “Veo tu blusa de naranja ilesa” que evidencia una metáfora de una violencia potencial, pues equipara el cuerpo de la colegiala con un fruto apetecible al alcance de sus manos, y más aún, un fruto que no ha sido tocado, haciendo alusión a la virginidad de la colegiala, quien, además, estaría más cercana a la niñez que a la adultez, puesto que sus “pricipiantes senos de azucena” son una referencia explícita a un cuerpo que apenas ha salido de la edad infantil, esto abre una puerta para mirar la juventud de una forma distinta a la que hemos visto hasta ahora; se trata de un objeto de deseo, pero vinculado a la infantilización del cuerpo, una idea doblemente macabra pues, por un lado, justificaría el verso final en esta estrofa: la voz siente que le “duele la memoria”, como si hubiera hecho algo prohibido, castigado y quizá no acordado incluso, pues es allí cuando se recuerda la imagen de la piel de la naranja, que requiere un tipo de violencia para acceder al endocarpio.

En segundo lugar, estremece leer un poema cuyo contexto de producción tiene setenta y seis años, y cuya lectura,³⁹ ha estado vinculada a una interpretación amorosa, y por ese motivo se ha institucionalizado incluso como un texto de lectura obligatoria en los planteles educativos, con lo cual no se ha hecho más que naturalizar determinadas formas de relación, pero la que nos interesa en este caso es aquella donde lo masculino se

³⁹ Se pueden mencionar por ejemplo, la revisión que hizo Jorge Dávila Vázquez en su libro de 1998, *César Dávila Andrade: combate poético y suicidio*. Sobre este poema afirma: “aparece una noción precisa de la poética de Dávila, como posibilidad de entablar diálogos íntimos, de extraer desde el hondón del pasado imágenes magníficas, y configurar un universo idealmente neo-romántico”; además de Vicente Robalino en su ensayo de 2018 “La evocación de la infancia en la poesía de César Dávila Andrade y Aurelio Arturo: entre la desmesura del espacio y la presencia gratificante de la naturaleza”, afirma: “aparte del motivo recurrente del amor, se puede reconocer a la naturaleza (a la topografía) como el espacio encargado de acortar la distancia entre el enunciador y enunciado, por el efecto amoroso y, al mismo tiempo, dotarle de perdurabilidad al recuerdo”; y finalmente Carlos Aulestia en su tesis, también de 2018, *Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. La muerte como transgresión y como poética*: “La sentimentalidad de poemas como ‘Carta a la madre’ o ‘Carta a una colegiala’, de profunda ternura e intensidad nostálgica, se han convertido en una sensorialidad hipertrofiada que se concentra en lo abyecto del mundo y en su falta de significado”.

impone sobre lo femenino y, como Juan Carlos Arteaga señala, los narradores, y habría que añadir a ese contexto las voces poéticas también, instauran formas de violencia sofisticadas gracias al lenguaje simbólico con el que se despliega la narrativa, para nuestro caso la poesía, y que consigue: “un tipo de lectura marcada por la male gaze, un tipo de lectura masculina que responde a las lógicas de organización del flujo del poder y que tratan de mantener el cierto estado de las cosas” (Arteaga 2021, 20), lo cual ha sido, por otra parte, uno de los parámetros de medida con el que durante mucho tiempo ha funcionado el proceso de enseñanza-aprendizaje en el nivel educativo medio, centrando su atención más en la forma que en el contenido de los discursos literarios;⁴⁰ no de otra manera puede entenderse que la recepción de este poema esté ligada a la producción de un discurso amoroso.

Esta última idea se ve reforzada en la siguiente estrofa, cuando la voz menciona: “tomamos esa tarde una lección de idiomas” en alusión posiblemente a las formas en que ambos participaron de la escena, la voz desde el deseo y la lujuria, la colegiala desde la conformidad y la inocencia.

Por otro lado, esta idea del manejo de dos lenguas diferentes, “sobre el musgo que hablaba de la cartografía”, nos hace pensar en otro viaje que intenta registrar la voz, quizá en compensación al viaje frustrado hace ya tiempo, pero sobre el cuerpo femenino, visto como territorio o espacio a ser ocupado o experimentado, una compensación ya que no fue posible viajar y descubrir ninguna geografía nueva ni tampoco aprender experiencia alguna; entonces, al quedarse en la aldea, la voz puede acceder a la experiencia de otro territorio, altamente codiciado, lo que permite conectarse con la siguiente parte del poema, la quinta estrofa, que parece meramente fáctica, y propuesta para retomar el hilo de la comunicación, alterado por el recuerdo de la escena anterior, que la mente de la voz se percibe como algo dulce, “azúcar azul” dice textualmente, para referirse a esa experiencia en la que conquistó el cuerpo o territorio de la colegiala.⁴¹

⁴⁰ Prueba de esto serían los enfoques estructuralistas que se enseñan a nivel secundario, como el de Fernando Lázaro Carreter, por ejemplo, importante pues consiguen institucionalizar determinados tipos de textos literarios como el poema “Carta a una colegiala”, y se posiciona el imaginario de que analizar un poema es dar cuenta de sus sílabas métricas o de los recursos literarios que posee, dejando de lado aproximaciones hermenéuticas, siempre más complejas de elaborar y difíciles de calificar.

⁴¹ Esta metáfora del cuerpo femenino como territorio ha sido ampliamente desarrollada por las teorías feministas, especialmente por Rita Laura Segato, quien observa que no se trata de un proceso relativamente nuevo, sino que podemos identificar: “Desde las guerras tribales hasta las guerras convencionales que ocurrieron en la historia de la humanidad hasta la primera mitad del siglo XX, el cuerpo de las mujeres, *qua* territorio, acompañó el destino de las conquistas y anexiones de las comarcas enemigas, inseminado por la violación de los ejércitos de ocupación”. (Segato 2016, 58)

Dicho de otra manera, desde la perspectiva del viaje, la modernidad ofrece espacios de realización para que los jóvenes de la ciudad laberinto se construyan desde y en las prácticas patriarcales a cualquier costo y sobre cualquier territorio, llámase geografía o anatomía. Estas prácticas han sido romantizadas como procesos naturales de manera que puedan seguirse reproduciendo desde diferentes campos de acción y, en esa medida la poesía cumpliría, para esa época, una función de dispositivo, visto desde la mirada de Agamben, es decir “cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes” (Agamben 2014, 18).

La sexta estrofa es de especial interés, pues es cuando la voz demuestra su sentir alrededor de la juventud, que antes ya se evidenció como una etapa, cuando describió el cuerpo de la colegiala cercano a la niñez; en efecto, se trata de una muchacha que estaba empezando su etapa juvenil, pero en el caso de la voz revela que, en el momento del encuentro, registrado con mucha precisión, sin duda para reforzar la noción de etapa, sufría “un bellissimo mal que ya no tengo”. Este oxímoron al que recurre la voz, como se ha dicho antes, no es una casualidad o un hallazgo para describir la juventud, sino un consenso tácito o designio que se alinea con esta noción de enfermedad que impediría a la voz iniciar el viaje.

Lo siguiente que se aprecia en el poema es que este ejercicio de rememoración, en el que la voz continúa con su viaje hacia atrás, registrando aquellas sensaciones o lugares de interés, parecido a una práctica adánica de descubrimiento que permite cerrar con un verso que fortalece repetidamente la idea de pertenencia por el manejo de los adjetivos posesivos, que encierran por todas partes el cuerpo de la muchacha: “mi colegiala mía”.

La octava estrofa recobra esta dicotomía campo-ciudad analizada antes, y es cuando encontramos el primer y tal vez único desplazamiento de la voz, puesto que en toda la carta jamás habla de un viaje mayor, que sería lógico hacer, pues sería el más importante y de hecho el objetivo principal al abandonar su aldea, pero no, se limita a establecer el contraste e idealiza el lugar natal al punto de darle cualidades divinas, como se lee en el primer verso, frente a los rasgos de la ciudad laberinto, “terrestre”; esto quiere decir todo un conjunto de males propios de un mundo oscuro, corrompido y deshumanizado por la presencia de mujeres distanciadas de las normas sociales, niños sin infancia y objetos modernos que hacen que la vida sea insoportable.

Finalmente, en la última estrofa la voz poética regresa al presente y se conecta con la distancia en tiempo transcurrido desde la separación con la colegiala, entonces la voz

se permite imaginar lo que vendrá mañana, nuevas experiencias y nuevos “objetos de uso azul como las aguas”, afirma en el tercer verso, objetos iguales o quizá parecidos a ese otro que poseyó en el campo, aquel que le produjo un “azúcar azul” al probarlo, al experimentarlo, al tocarlo y que estaba en consonancia con un momento particular de su vida cuando sufría de juventud, cuando padecía:

una enfermedad de primavera,
un bellissimo mal que ya no tengo...

Estos últimos versos nos recuerdan al poema de Eduardo Cote, “Madre en mis cosas”, cuya primera parte fue analizada en el capítulo anterior. Conviene culminar entonces ese análisis a partir del *sensorium* de la enfermedad, para lo cual recordemos que se trata de una carta que la voz poética envía a su madre desde un lugar lejano; es decir, a diferencia de las poemas anteriores, la voz habría emprendido el viaje a una de las grandes capitales del mundo, concretamente a Madrid, lugar en donde escribe esta carta que nunca va a llegar, pues la madre estaría muerta, impidiendo que la voz complete su viaje y se realice como sujeto, pues al morir su progenitora se rompe el ciclo, dejando a la voz con la imposibilidad del retorno, y con los síntomas de su enfermedad: “padezco la ternura de las cosas”, nos dice en la sexta estrofa, motivo por el cual seguiría viajando, desplazándose a otros lugares en donde pueda adquirir la experiencia que busca y sobre todo aliviar los males que padece, ya que en la novena estrofa, de apenas dos versos, vuelve a confirmar algo que había dicho antes:

Como te puedes dar cuenta
todavía sigo enfermo.

La siguiente parte del poema avanza, por lo tanto, desde la décima estrofa, cuando la voz prosigue en el mismo tono, así:

Madre, te contaré que tengo amigos,
son buenos y me los hubieras aconsejado si vivieras.
Hernando es pequeño y mi mejor amigo
porque todas las mañanas entreabre sueños
con su rostro puro como las estaciones;

Alberto se parece a la yerba
y porque ama su infancia estudia medicina;

Rafael es humilde como para llevarlo por un cuento;
Mario y Pepe son poetas: el uno nació en Nicaragua
y el otro en Jerez de la Frontera

y ambos están llenos de universo
 como si estuvieran secos por construir tantos ríos;
 Gutiérrez recorta huellas para tener pasos de futuro;
 Pérez Chanis es arquitecto
 y por todas partes va cantando como si quisiera edificar el aire;
 Toral tiene mil vidas para repartir a sus amigos;
 Diego es profundo y camina por la tierra con la cabeza levantada
 buscando un mar en cada estrella;
 Pedro Antonio va por el mundo sin saber la dirección de sus pies
 y su andar está lleno de auroras;
 Agulla usa gafas y se alarga en el tiempo
 como buscando un sitio para su gran cuerpo;
 Paco Urioste es un boliviano sencillo, buen médico
 y abarca con sus manos de ascendencia inca
 las primeras muertes de los hombres;
 a Geirr Tveitt se le acaba de morir el padre
 entre un gran silencio nórdico;

Soler es Curro y andaluz pero muy triste,
 triste como si viera claridad en las cosas;
 Enrique está de nuevo en Cúcuta
 y quiere ser político y más hombre;
 Labordeta es poeta, redondo y baturro
 y una noche decidió cambiar su Zaragoza por el mundo;
 también Colmeiro, quien vive apresuradamente su estatura;
 y Luis Eduardo que tiene el alma llena de banderas
 y Darío que es pintor y Guillermo que también pinta
 y Antonio que es sordo, pero que oye
 la música que sale del trigo de Castilla
 y que de tarde vende vino en la taberna.

Madre, estos son mis amigos,
 pero no están todos,
 faltan los demás y sus muertes.

Madre, se me olvidaba Juanita,
 la chica vasca, que me arregla el piso.
 Juanita que se despierta en la voz
 para contarle a los ojos que ha soñado
 que dentro de poco se va a casar.
 Es como una oveja con flores en la lana.

Madre, todavía no me despido.
 Me hace falta contarte algo a ti que me quieres tanto:
 resulta que mis labios se ataron a un nombre
 y que todos mis abuelos apresuraron el paso por mi sangre
 para que yo amara, resumiéndolos,
 en un total de corazón y sueños.
 Sí, Madre, ahora no soy más que ternura.

Y como no la conoces voy a decirte cómo es:
 tiene un corazón tan grande
 que a veces no le cabe en el pecho y lo reparte por las flores
 y a mí me toca recoger pájaros claros que han picoteado su
 corazón.

En sus ojos caben todas las distancias
 y van pintando de celeste al tiempo,
 su aliento es el refugio de mi voz cansada
 y mi oído guarda todos sus suspiros.
 Madre, ella alcanza casi tu estatura
 y tiene un nombre donde el mar se desborda
 y una cabellera rubia que no hace mucho
 dividía en trenzas.
 Es blanda cuando yo la acerco a mis brazos
 para que sienta mi amor bajo su pecho.
 Yo me ilumino con su voz
 y mi sombra está pegada a sus dedos.
 Como ves, Madre, sigo todavía enfermo.

(De *Salvación del recuerdo*, 1953)

En estos nuevos versos, la constante desde la décima hasta la décimo tercera estrofa es que la voz poética menciona una especie de catálogo de amigos, que a la cuenta suman veintiún nombres, todos hombres, todos dignos de la amistad que les profesa la voz, todos jóvenes, lo sabemos por la forma en que describe a cada uno de ellos; así, por ejemplo está aquel que “todas las mañanas entreabre sueños”, haciendo referencia al estereotipo de juventud capaz de comenzar cada día algo diferente, pero al mismo tiempo señala un rasgo de inconstancia que tendrían los jóvenes, incapaces de concentrarse en un proyecto determinado para terminarlo.

Otro de los amigos jóvenes del que habla la voz es aquel que se parece a la *yerba* y estudia medicina, cualidades ambas que funcionan casi como una causa y efecto, puesto que la hierba es: “símbolo de todo lo curativo y revivificante, las hierbas devuelven la salud, la virilidad y la fecundidad. Los dioses han descubierto sus virtudes medicinales” (Chevalier 1986, 565), entonces, la figura de este amigo estaría alineada con esa misión superior que tendría la juventud, de devolver al mundo su cualidad de mundo, etimológicamente hablando, es decir, liberarlo de lo sucio o viciado que lo han convertido en algo inmundo.

La siguiente estrofa presenta otro grupo de amigos, en los que destacan aquellos que, como él, se desplazaron de su ciudad natal latinoamericana en busca de la experiencia. Están allí el que vino de Nicaragua, el de Bolivia, está el que salió de su pequeño pueblo español, Jerez de la Frontera, para encontrar su espacio en la capital, todos ellos hombres alegres, profundos, inteligentes, capaces de cualquier prodigio como construir ríos, “edificar el aire” y “encontrar un mar en cada estrella”; hombres que van: “por el mundo sin saber la dirección de sus pies”, pues también son errantes como la voz, ya que están marcados con el arquetipo de Caín.

Los nuevos amigos que presenta la voz poética en la siguiente estrofa también son jóvenes que abandonaron la ciudad laberinto o la aldea por la gran metrópoli, jóvenes que tienen “el alma llena de banderas”, sin duda por todos los viajes que han realizado y por toda la experiencia que han adquirido, y entre ellos destaca aquel que ha regresado a su patria, Colombia, pues luego de un larga ausencia en donde pudo aprender los prodigios de la modernidad es evidente que se sabe digno de volver para convertir su ciudad en un espejo de lo que, en sus viajes, ha visto, por ello “quiere ser político y más hombre”.

Como vemos, no son pocos los amigos que tiene la voz, y en la décima cuarta estrofa, cuya finalidad es fáctica, se restablece el contacto con la madre para aclararle que los amigos que acaba de enunciar no son todos los que tendría, con lo cual confirmamos la importancia de la confraternidad para la voz, ya que es en estas relaciones de camaradería en donde los jóvenes encuentran espacios de realización, dentro de una condición de homosociabilidad, propia de la época.

Esto nos conecta con un tipo de cultura llamada configurativa por Margaret Mead, en la cual: “el modelo prevaleciente para los miembros de una sociedad reside en la conducta de sus contemporáneos” (Mead 1971, 65), y es este en verdad el estado anterior al de la cultura prefigurativa que vimos en el capítulo segundo, en otras palabras, en la modernidad se cumpliría que es necesario atravesar por un estado de referentes de autoridad primero (inicios del siglo), para dar paso a uno donde esos referentes son los pares a quienes poder imitar (mediados del siglo), para finalmente eliminar cualquier modelo, puesto que, para los jóvenes que vieron el final del siglo XX esos modelos dejaron de ser el adulto a quien imitar o la escuela como el único espacio de aprendizaje.

En la décimo quinta estrofa la voz introduce por primera vez el nombre de una mujer, Juanita, cuya función sería, por un lado, dar cuenta de un estatus social apropiado, pues la chica estaría a cargo de la limpieza de su piso y, por otro, sería una especie de reafirmación o respeto a los roles de género asignados.

En la penúltima estrofa, por otra parte, es en la que la voz presenta el tema final de la carta, se trata de la mujer de quien se ha enamorado y, como a todo héroe le sucede, se trata de una mujer a quien el destino se la tenía reservada; por esta razón, dice la voz: “todos mis abuelos apresuraron el paso por mi sangre”, para indicarle que ella es la indicada y por quien “ahora no soy más que ternura”, con lo cual explica de un cambio ocurrido en su forma de ser.

Lo curioso de esta revelación es que no se nos dice el nombre de la mujer amada, como sí lo hizo con la muchacha que hacía la limpieza. ¿Qué razón tendría la voz para no

divulgar esta información, sin duda más relevante que el nombre de la chica con quien solo tiene una relación de trabajo? Esto no puede ser entendido como un gesto sin significado, y el mismo revelaría un rasgo de la cultura patriarcal del que no es posible desprenderse, una especie de temor, dado que se entendería que la voz poética se estaría cuidando de mencionar el nombre de una mujer que en ese momento se encontraría dentro de sus horizontes, pero que no es seguro que mañana sí. En consecuencia, la confesión hacia la madre estaría más cercana a una reafirmación de su propia masculinidad que a una confidencia íntima de haber encontrado el amor de su vida.

La última estrofa es una descripción de la muchacha, toda ella llena de virtudes que hacen aún más extraño el hecho de no conocer su nombre, ni cuando la voz lo sugiera en el undécimo verso como aquel en donde el “mar se desborda”, pero en realidad es un dato jamás divulgado. De ella solo sabemos que tendría rasgos de generosidad por ese:

corazón tan grande
que a veces no le cabe en el pecho

Conocemos también que se trata de alguien cuyo cuerpo es tan puro, tan natural que pueden sin problema llegar allí las aves, lo que daría cuenta, una vez más, del cuerpo femenino como un territorio a la espera de ser ocupado, un lugar silvestre en donde se puede encontrar refugio y descubrir en cada paso momentos celestes, pintados, transmitidos por el cuerpo joven y casi niño de la muchacha, pues sabemos que posee una:

cabellera rubia que no hace mucho
dividía en trenzas

Todo lo cual nos muestra la correspondencia del ideal femenino joven con la imagen de la *mater tota pulchra*. Los últimos versos revelan otro rasgo de la muchacha ligado a su fragilidad, que contrasta con la fuerza masculina que tendría la voz, una fuerza que le permitiría acercarse al cuerpo de la joven, lo que eliminaría las individualidades de ambos, tanto que su propia sombra estaría “pegada a sus dedos”.

Finalmente, el cierre se hace con un verso que se ha repetido tres veces a lo largo del poema, como para que la madre no pase por alto esta condición, pero esta vez con un hipérbaton que altera la sintaxis con que se presentaron los dos primeros, pues esta vez dice: “Como ves, Madre, sigo todavía enfermo”, con esto se introduce una pausa en la

lectura, lograda al separar el verbo “sigo” de su objeto directo “enfermo” con el complemento circunstancial de tiempo “todavía”.

Este énfasis que agrega la voz en el verso final nos lleva a preguntarnos ¿cuál es, después de todo, esa enfermedad? Sabemos que la voz padece “la ternura de las cosas”, ¿acaso eso significa percibir o sentir lo que sucede a nuestro alrededor de una manera que ningún otro puede hacer?, ver oscuridad en donde otros ven progreso, evadir la realidad y ansiar el viaje como única posibilidad de realización, dolerse por la juventud que se escapa para siempre, sentir aquello que nos rodea como una sinestesia que se expresa en todos los tonos del color azul y finalmente, confundir el cuerpo femenino con un territorio que debe ser ocupado.

3. Los malestares de la juventud azul

No son molestias menores las que aquejan a los jóvenes que no pueden viajar, pues según los registros poéticos la organicidad del cuerpo se ve profundamente afectada con una serie de síntomas pocas veces visto, en los que predomina el color azul, con sus diferentes matices y que, además, los médicos no saben tratar; por eso el viaje, como automedicación, parecería ser la forma en que los jóvenes buscan solucionar su problema.

El peruano José María Eguren es uno de los primeros en Colombia, Ecuador y Perú en hablar de esta juventud azul,⁴² como lo vemos en el siguiente poema:

A Nela

Alada virtud
te dan los azules
de la juventud.

En tu amanecer
se oyó la sonata
del dulce querer.

⁴² Como categoría, la juventud azul jamás ha existido, pero la discusión podría remontarse al epígrafe que utiliza Rubén Darío en su libro *Azul*, publicado en 1888, que toma la frase de Víctor Hugo: “*L'art c'est l'azur*”. La recepción, en principio modesta de este libro, pronto logró difusión al punto de que dos años más tardes publica una segunda edición, en 1890, esta vez con dos prólogos como el de Juan Valera, que cuestiona el uso del epígrafe, pero erige la que sería el acta de nacimiento del modernismo: “Ud. no imita a ninguno: ni es Ud. romántico, ni naturalista, ni neurótico, ni decadente, ni simbólico, ni parnasiano. Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia”; y el segundo del académico Eduardo de la Barra, quien afirma: “qué hermosas páginas de deliciosa lectura, con prosas como versos, con versos como música! Qué libro! todo luz, todo perfume, todo juventud y amor”, con lo cual comenzaría una vinculación entre el concepto de juventud y la palabra azul.

El rey Capulí
y el paje Listón
se mueren por ti.

El niño del mar
dictaba los sueños
para navegar.

Tenía un blasón,
tenía la cinta
de tu corazón.

(De *Sombra*, cerca de 1920)

Todo este poema está organizado en estrofas regulares, tercetos con rima consonante y versos de arte menor, propio del estilo del poeta, quien se sitúa en un lugar de enunciación externo a lo que sería la juventud, es decir la mira desde afuera. Desde el título advertimos que se trata de un texto dedicado a una mujer, Nela, quien estaría viviendo una juventud que se describe como una cualidad ideal, por su condición de no pertenecer al campo semántico de lo terrestre, además de ser muy ligera o rápida, algo que nos remite a la noción de etapa, muy presente en toda la poesía del siglo XX, que pasa a través del cuerpo de forma ágil y sin pausa, motivo por el cual los sujetos se duelen y sufren al sentir cómo se les va de las manos.

En los siguientes versos la voz poética menciona que esa virtud responde a los “azules de la juventud”, y al hacerlo el fundamento no es otra cosa que un determinismo; no obstante, debido a que la voz se presenta como madura, se entendería que habla desde una experiencia adquirida; por lo tanto, leemos estos versos como una verdad sustentada desde la evidencia empírica.

La segunda estrofa relata un momento del pasado en el que ella, la juventud, habría estado presente, lo que reafirma el argumento anterior de estar ante una voz cuyo lugar de enunciación correspondería con el de una edad madura, no de otra forma puede entenderse que le cuente algo que la joven no conoce, como lo que se escuchó en el momento en que empezó su juventud, que no son voces, ni rumores, ni gritos, sino el inicio de su vida amorosa, expresada como una doble sinestesia, por un lado como una composición musical y por otro como un rasgo dulce.

En la tercera estrofa la voz poética habla sobre los efectos que la juventud de la joven Nela tendría sobre todo tipo de personas, representadas en ese rey y ese paje, dos extremos de una sociedad organizada jerárquicamente, extremos en los que, ya lo hemos dicho, los jóvenes se sienten cómodos habitando. Las estrofas finales, por su parte, hablan

de un “niño del mar” que sería un simbolismo del futuro, y el mar, como ya vimos, representa a la madre, en esa medida la voz estaría hablando de un estado de inocencia anterior, embrionario casi, en donde se originaría la esencia de la juventud, ligada a la pureza, a un nuevo comienzo, lo que nos permite entender que muchas representaciones de la juventud estén más cercanas a la niñez que a la etapa adulta.

Pasemos ahora a otra voz. Algunos años más tardes, la primera en atreverse a describir los padecimientos de este extraño, raro y pocas veces visto mal que sufre el cuerpo a causa de la juventud azul es la voz poética de la ecuatoriana Aurora Estrada quien, en un libro publicado en 1925, incorpora el siguiente poema:

Mi ruego

SEÑOR: llévate todos los dones que me diste:
mi juventud enferma, mi sonora alegría,
las alas de mi ensueño, mi primavera triste
i si también lo quieres mi cáliz de Poesía.

Marchita mis rosales, mancha mi blanca veste,
manda los buitres negros de la Desolación
a que se nutran ávidos en la carne celeste
del ruiseñor que canta dentro mi corazón.

Haz duro el pan que coma, más negra la negrura
de mi incierto destino; dame el vasto dolor
que soporta la tierra: ¡Toda la desventura
recibiré serena si me dejas mi amor!

(De *Bajo la mirada de dios*, 1925)

Este texto parte de un título que permite situar el lugar de enunciación de la voz poética, se trata de alguien que profesa una creencia en una divinidad, seguramente el Dios cristiano, pues el primer verso comienza con la advocación de uso común para interpelar al creador a través de una oración o plegaria, cuya función fáctica busca establecer el canal de comunicación entre dios y su siervo, y lo hace evitando las fórmulas preestablecidas del ruego con la intención de lograr una comunicación más íntima con la deidad, haciendo uso de sus propias palabras; por otro lado, este ruego nos avisa acerca de la necesidad de la voz poética en relación a algo, ¿será tal vez una decisión difícil? ¿Será algún problema que no puede ser solucionado, como una enfermedad quizá?

En la primera estrofa, que comienza dirigiendo sus palabras a Dios, la voz poética cumple con el rito de ofrecer algo a la divinidad, algo de mucho valor antes de pedir su ayuda. Esta práctica puede rastrearse hace miles de años, cuando se ofrecían hecatombes

como las que abundan en todas las mitologías, hasta las que presenciamos en la actualidad, en el rito católico, por ejemplo, cuando en el ofertorio de los dones se ofrece el pan y el vino que se convertirán en el cuerpo y la sangre de Cristo, respectivamente.

En este sentido, son cinco los elementos que la voz tiene para ofrecer, todos cualificados como dones, esto significa algo de un valor inestimable, pues en principio habrían sido dados por dios mismo a la voz poética para que sea ella, a través de su cuerpo, la que opere los prodigios que la deidad demanda, pues todos sabemos que Dios, a pesar de lo que dice un dicho, no entrega dones, como los que posee la voz, a todo el mundo, debe haber algo en la persona que los tiene para merecerlos.

Así, los dones que posee la voz y que está dispuesta a devolverlos, tal vez porque no fue capaz de cumplir con un designio anterior son: la juventud, la alegría, el ensueño, la primavera y la poesía, que destaca sobre las demás; sin embargo, hay que notar que cuando la voz desea devolver los dones estos no tendrían las mismas características con que fueron entregados, estos habrían perdido algunos de sus rasgos, haciéndolos menos efectivos. Así la juventud, entendida como virtud, capacidad o fuerza, estaría enferma, según se puede leer, y ello significaría la posibilidad de manifestarse en el cuerpo y también contagiar al resto de dones, y uno de ellos sería la primavera, pues siempre se la caracteriza por su color verde y por representar la esperanza y la vida, pero la voz habla de una primavera triste, abatida, afectada, a lo mejor moribunda, como si la misma hubiera perdido su luz y, al hacerlo, cromáticamente hablando pierde los tonos amarillos para dejar de ser verde y convertirse en una estación fría, una primavera extraña, una primavera azul.

En la segunda estrofa la voz poética continúa con su ruego, sugiriendo incluso otros castigos a su Dios, de los cuales llama la atención que la voz conceda en que se marchiten sus rosales, lo que significaría permitir que se malogren los objetivos o logros absolutos alcanzados por la voz (Cirlot 2006, 392), y que se manche “su blanca veste”, que representa nada más y nada menos que su pureza, entendida como el cuerpo no contaminado con las experiencias de todo tipo, incluida la sexual, y lejos del paradigma de comportamiento que representa la *mater tota pulchra*, como si a la voz no le importara nada, como si no tuviera nada más que perder, pues su propio cuerpo estaría en estado de descomposición, pues puede ser aprovechado por los “negros buitres de la Desolación”, que solo se alimentan de este tipo de carne podrida, dañada, ¿corrompida acaso?, y ese sería el origen de tener una “carne celeste”, sin duda afectada por esa juventud enferma de la que se habló líneas atrás.

El verso final de esta estrofa merece ser destacado, pues es cuando la voz afirma que esa “carne celeste” le pertenece al “ruiseñor que canta dentro mi corazón”, el cual sería su propia esencia o energía, su juventud en definitiva, pues la única capaz de llenar el CsO de los jóvenes, y al hacerlo serviría de impulso o motivación para que los muchachos y muchachas sean capaces de cualquier acción, sin importar las consecuencias, pues: “por la belleza de su canto, que hechiza las noches de vigilia, el rruiseñor es el mago que hace olvidar los peligros del día” (Chevalier 1986, 900).

La última estrofa añade nuevas ideas de castigo que podría aplicar la divinidad como las siguientes:

Haz duro el pan que coma, más negra la negrura
de mi incierto destino

Esto retoma, desde su perspectiva, este *sensorium* presente en todo el siglo y por el cual, recordemos, existiría una oscuridad que somete al mundo y provoca que los jóvenes vayan desorientados por la vida, pues el mismo puede presentarse de diferentes maneras: ceguera, embriaguez, aturdimiento, etc.

Finalmente, el último verso representa un giro en la plegaria, pues es cuando la voz poética afirma que la pérdida de los dones devueltos, así como las desgracias que pudiera recibir son poca cosa en comparación con una desventura mayor, que se presenta en el encabalgamiento entre el penúltimo y el último verso de esta forma:

¡Toda la desventura
recibiré serena si me dejas mi amor!

Es cuando la voz evidencia un nuevo lugar de enunciación, que podría ser el de novia o el de esposa quizá, lo cual no importa mucho, pues cualquiera de los dos representa un lugar subordinado frente a la figura masculina, de la cual depende la voz, al punto de entender que fuera de estos roles sociales no existe una vida que merezca la pena vivirse.

Otra voz en la que podemos rastrear esta enfermedad es la del colombiano Eduardo Carranza, quien en 1967 publica este poema que viene a reforzar esta metáfora del cuerpo femenino como un territorio susceptible de ser ocupado.

Muchacha como isla

Fiel a un destino de isla deseada
tienes brazos alegres de bahía

y una playa de eterna melodía
en tu voz, de palmeras sombreada.

Pues te ciñe una mar apasionada
y te sueña mi azul marinería;
yo te nombro mi dulce geografía.
Tierra del Beso. Islaflordorada.

Tienes de espuma nácar la sonrisa
y en ti vuelan olajes como brisa
bajo un cielo alto de palabras mías;

isla que dora un clima adolescente:
hacia ti va la proa de mi frente
y a ti canto a la sombra de los días.

(De *El corazón escrito*, 1967)

Al empezar el poema, la voz poética se dirige a una muchacha con un destino social inflexible, pues la voz da cuenta de un nacimiento que dirige al cuerpo femenino por una sola vía que es la de receptar el deseo de quienes la rodean, pero también habla de una especie de segundo nacimiento, que sería la llegada a la juventud, etapa en la que la mirada masculina busca instaurar un nuevo proceso clasificatorio, y las muchachas como isla sería uno de ellos. Habría entonces muchachas como montaña, otras como río, otras como océano, etc., a partir de sí se aprecian en sus cuerpos determinado tipo de rasgos, como los que menciona la voz poética: “brazos alegres de bahía” o una voz “de palmeras sombreada”, para situar el destino de ese cuerpo, que es ser identificado como un espacio sobre el que se pueda adquirir la experiencia que demandan los jóvenes que viajan.

Este cuerpo femenino, siempre dispuesto a recibir, es el parangón preciso para esa otra orilla que ansían los jóvenes al salir de la ciudad laberinto, es decir ese sitio ideal que lo identificamos con la isla de Utopía, en donde reina la felicidad constante y en donde, una vez atracada la nave, se pueda gozar de una vida plena y, al mismo tiempo, también sea un sitio que ofrezca las facilidades de salir, escapar, viajar nuevamente o lo que sea que los jóvenes hagan, cuando vayan en busca de otros territorios, como la modernidad les demanda hacer.

La siguiente estrofa continúa con el mismo espíritu explorador. Es el muchacho viajero el que nos narra desde el lugar de enunciación de la juventud, pues se trata de alguien que mira a su alrededor desde una “azul marinería”, es decir, alguien aventurero, alguien que no se detiene jamás y, si hoy está en esa isla, mañana estará en otra, alguien

que, aún no lo sabe, pero presenta uno de los síntomas de la juventud azul. Por eso nos cuenta de ese lugar nunca antes visto por hombre alguno, esa tierra inexplorada descubierta por él, llena de maravillas que deberían registrarse en una bitácora; tal es el simbolismo del poema en este punto, que recoge las descripciones de la isla en un ejercicio adánico, determinando al mismo tiempo las funciones del cuerpo femenino a partir de la utilidad que tendría este desde una perspectiva masculina, en un par de versos cuya intencionalidad no puede ser más clara:

yo te nombro mi dulce geografía.
Tierra del Beso. Islaflordorada.

El espíritu colonizador se mantiene en la siguiente estrofa, el cuerpo de la muchacha se sigue describiendo con detalle, como cuando la voz afirma: “tienes de espuma nácar la sonrisa”, y es necesario hacerlo por dos razones, la primera para que se sepa que hubo alguien que llegó primero, esto es algo fundamental de la cultura patriarcal, pues: “El sujeto que está en una búsqueda por reconstruir su virilidad se apropia de un tributo femenino y se construye como hombre” (Segato 2016, 179), gana la experiencia necesaria a través de conquistas y colonizaciones, diríamos desde una perspectiva del viaje, y con ello surge la reproducción del sistema social, siempre dentro del marco de referencia que ofrece la consecución del rito moderno en el que se hayan inmersos los jóvenes de la ciudad laberinto.

La segunda razón es que la descripción debe ser precisa para que otros viajeros identifiquen con facilidad esta Islaflordorada que menciona Carranza y puedan, en primera instancia dar testimonio de que efectivamente es una “dulce geografía” la encontrada por el primer viajero, lo cual refuerza su virilidad y, finalmente, porque parte de la misión del héroe es, recordemos lo que señala Campbell, “otorgar dones a sus hermanos”, que en esta parte del rito moderno no es otra cosa que dar a conocer estos prodigios vistos y vividos, como una posibilidad cierta que pueden cumplir otros jóvenes que abandonen su lugar natal.

La estrofa final presenta una segunda referencia a la edad de la muchacha a partir del verso que afirma la presencia de un “clima adolescente”, que permite situar a la muchacha con algunos años menos a los que habíamos pensado, puesto que el término muchacha denota, según el diccionario de la RAE “persona que se halla en la juventud”, mientras que adolescente, según el mismo diccionario, sería alguien que vive entre la niñez y la juventud, lo que nos lleva nuevamente a ese cuerpo casi infantil que

mencionamos antes y al cual pueda dirigirse esa “proa de mi frente” que menciona la voz, una metáfora fálica, desde luego, por cuanto la proa es la parte delantera de un barco construida en punta para romper las olas.

Además de los poemas analizados existen otros que también hablan de la juventud como una enfermedad y confirman el *sensorium* del padecimiento con rasgos dentro de la cromática azul,⁴³ como por ejemplo Juan Parra del Riego, quien en su poema de 1924 “Canción desolada por un muerto” canta, desde un lamento, la muerte de un joven a causa de la tisis: “Su novia joven se irá a la vida/ con otro novio de voz azul”; por otra parte, José María Egas menciona en un poema de 1920 dedicado al poeta Arturo Borja: “Alma de estirpe azul; lírico adolescente”; mientras que la voz de Rafel Maya, en uno de los versos del poema “Capitán de veinte años”, de 1928, menciona que el capitán es un “conquistador impetuoso de las zonas azules”.

Años después, hacia 1937, la voz del colombiano Porfirio Barba Jacob dirá en su poema “Elegía del marino ilusorio”:

Morir... ¿Conque esta carne cerúlea, macerada
en los jugos del mar, suave y ardiente,
será por el dolor acongojada?

Mientras que la voz del ecuatoriano César Andrade y Cordero, en cambio hablará, en el poema “Trance de la niña dolida y frágil” de 1942, de una joven a quien la voz describe de manera similar al ejercicio que vimos en la voz de Eduardo Carranza, es decir mencionando los rasgos físicos de una mujer enferma de juventud, a quien desea por los atributos infantiles que tendría su cuerpo:

Niña dolida y frágil en el regazo de oro
De tu cabello hay astros que hasta la noche saltan.

Pero un azul eclipse maltrata y emponzoña
El ave de tu risa dormida en tu garganta.

La ecuatoriana Violeta Luna, poco antes de que termine el siglo, en 1994 expresará en su poema “Muchacha de quince años” una idealización del cuerpo femenino joven y mantendrá la noción de etapa para lo que sería la juventud:

inolvidable niña
que vienes del país de las fragancias

⁴³ Recordemos que también lo vimos presente en las voces de León de Greiff en 1919, César Dávila Andrade en 1946 y Jorge Carrera Andrade en 1957.

calzando azules aguas.

Probablemente lo que más llama la atención de estos versos es cómo se registra el sujeto de la enunciación desde una voz poética femenina, pues la voz recurre a este proceso de infantilización del cuerpo femenino joven que hemos analizado, y que por un momento parecía propio de la cosmovisión masculina, pero al leerlo en estos versos se constata lo efectivos que son ciertos parámetros de cohesión social (porque la final de cuentas estas categorías consiguen este fin de cohesión en un tiempo y espacio determinados) y que se instauran en una y otra persona, independientemente del género que estas tengan.

El agua, como ya hemos visto, es un elemento muy familiar a la juventud, es la que les permite evadirse, correr y recorrer distancias, y cuando la voz poética menciona “azules aguas” parecería en nuestro contexto un pleonasma con el que se refuerza esta capacidad de adaptación y movimiento que tendrían los jóvenes.

4. Formas de sentir la juventud

La anamnesis es la información que aportan los pacientes dentro del campo de la medicina para que los médicos puedan tratar su malestar. Es el relato cargado de dolor y angustia que el paciente refiere con la esperanza de que se pueda identificar su malestar, de que sea un mal conocido, pero sobre todo tratable. Si los jóvenes de la ciudad laberinto están enfermos de esta extraña enfermedad llamada juventud azul, es necesario entonces recurrir a un lenguaje apropiado que corresponda con este raro padecimiento, un lenguaje especial que permita describir los extremos, las angustias, la oscuridad que los envuelve y, tal como señala Guattari:

cada grupo social vehiculiza su propio sistema de modelización de subjetividad, es decir, una cierta cartografía hecha de puntos de referencia cognitivos pero también míticos, rituales, sintomatológicos, y a partir de la cual cada uno de ellos se posiciona en relación con sus afectos, sus angustias, e intenta administrar sus inhibiciones y pulsiones. (Guattari 1996, 22)

Todo esto con la finalidad de que sus voces sean escuchadas desde cualquier lugar de enunciación en que se encuentren. Esto quiere decir desde tres puntos de vista; el primero, desde el pleno centro, entiéndase aquellos cuyos cuerpos están padeciendo la juventud azul, es decir, voces que nos cuentan en primera persona lo que les ocurre en su

carne, sus sueños, sus anhelos, sus deseos, sus necesidades, sus miedos, sus angustias. El segundo se trata de la periferia, hablamos de aquellos que han salido de la juventud, pues la misma, recordémoslo, es asumida como etapa; por ese motivo podemos encontrar voces que recuerdan y perciben tanto su propia juventud ida como la juventud presente o ausente en el cuerpo de otro.

Y, por último, desde un lugar exterior, mirando o atestiguando el cuerpo joven a la distancia, lo que no significa verlo con objetividad, sino desde una sensibilidad afectada, y esto es válido para los demás lugares de enunciación también, por el deseo, en una práctica completamente patriarcal que provoca un extrañamiento de la juventud ida y que solo puede resolverse bajo formas de posesión y control del propio cuerpo (lo que provoca frustración debido a que no es posible, en esta parte del trayecto, extender la juventud), o del cuerpo del otro, lo que induce un tipo de violencia, un fuerte deseo que en términos de Baruch Spinoza significa:

apetito con la conciencia del mismo. Por todo esto consta, pues, que nosotros no nos esforzamos, queremos, apeteceamos ni deseamos algo porque juzgamos que es bueno, sino que, por el contrario, juzgamos que algo es bueno, porque nos esforzamos por ello, lo queremos, apeteceamos y deseamos. (Spinoza 2000, 134)

En esta última parte de la reflexión del filósofo neerlandés, que enmienda lo que se podría considerar un pensamiento natural del ser humano, se hallaría la dificultad de describir con claridad los síntomas que padecen los jóvenes en la modernidad, puesto que se trata de describir algo que, en principio, parece indeterminado, aparenta ser bueno, pero podría no serlo, y si además se ofrece como irregular, paradójico señalamos antes, y además dual, tenemos entonces la razón por la que la juventud sería vista en ocasiones como algo negativo y por lo tanto rechazada, pues sería una etapa de la que surgen la anomia, los malestares ya descritos y parte del desorden social; mientras que, por otro lado, sería una etapa ansiada, buscada y necesitada, llena de atributos positivos, lo que justificaría todo el dolor del que hablan algunas voces poéticas al sentir que la pierden.

Por otra parte, la juventud es una categoría sobre la cual muchas disciplinas han intentado decir algo significativo acerca de ella, y a lo largo de la historia ha operado un procedimiento de sitio casi, cercándola desde diferentes enfoques como la filosofía, la psicología, la biología, la sociología y la literatura también, por mencionar algunas, con lo que se termina por “construir un concepto muy vago” (Brito 1998, 3), lleno de acepciones o definiciones, unas más instauradas que otras, en función de la disciplina que las proponga.

Esto no es más que un proceso que podríamos llamar de sobreentendimiento, con el cual, lo que se consigue es justamente el efecto contrario, pues en ese ejercicio de querer definir algo, de responder a este anhelo moderno que buscar entender a toda costa cómo está conformado algo, lo que conseguimos es enrarecer el objeto y hacerlo más extraño de lo que en realidad es.

En la literatura, y en la poesía de forma particular, sin duda que los términos más adecuados para describir esta rara enfermedad que es la juventud azul son las figuras retóricas,⁴⁴ que lejos están de ser meros elementos decorativos de un discurso, ya que representan la forma o el recurso, en realidad, con que cuentan las voces poéticas para explicar lo que les sucede, y dado que el padecimiento es especial, difícil de determinar, resulta necesario utilizar formas particulares que procuren hacernos olvidar que existe una relación arbitraria entre el tipo de expresiones usadas para describir el sufrimiento y el malestar mismo.

Dicho de otra forma, ¿cuánta causalidad puede admitirse en el hecho de que las voces poéticas utilicen las mismas figuras retóricas para describir su juventud azul? ¿No será acaso que estas constantes configuran otro *sensorium* que atraviesa el siglo, dentro de los países aquí estudiados?

Las figuras a las que hacemos referencia son dos: el oxímoron y la sinestesia, ambas figuras semánticas cuya particularidad es procurar instaurar algo nuevo a partir de la relación de elementos que pueden ser opuestos, tal sería el caso del oxímoron, o procedentes de campos sensoriales distintos o de mundos opuestos, que sería el caso de la sinestesia.

Hemos mencionado en diferentes ocasiones que los jóvenes parecen habitantes de los bordes o de los extremos, se sienten cómodos en estos lugares, y no solo eso, sino que parecen buscarlos o necesitarlos, considerando que el oxímoron es precisamente una relación que surge de una antítesis, de dos espacios liminales, opuestos y hasta contradictorios entre sí, mientras que la sinestesia entrelaza sensaciones que se dirigirían a lugares distintos, ambivalentes, entonces resulta lógico que las voces poéticas recurran a estas formas como una anamnesis que les ayude a expresar lo que sienten.

Así lo hacen, por ejemplo, la voz del colombiano Luis Carlos López, quien, desde un lugar de enunciación periférico a la juventud, recuerda en años posteriores lo que vivió

⁴⁴ Las figuras retóricas “no son adornos vanos. Constituyen la esencia misma del arte poética. Ellas son las que liberan la carga poética encubierta en el mundo, a la que la prosa retiene cautiva” (Cohen 1984, 47).

cuando era joven, y cómo esta era una etapa que le permitía ver las cosas de forma diferente a lo que realmente eran, ¿alucinando quizá?, viendo lo que no existe como dijimos en su momento, todo como consecuencia de su juventud; por ello llega a decir en estos versos que representan un fragmento del poema “A un bodegón”:

¡Oh, viejo bodegón, en horas gratas
de juventud, qué blanco era tu hollín,
y qué alegre, en nocturnas zaragatas,
tu anémico quinqué de kerosín!...

(De *Por el atajo*, 1920)

En el segundo verso vemos el oxímoron que, gracias a la juventud, es presentada en estos versos ya no como una etapa sino como un estado de embeleso y enajenación casi, y que le permite a la voz recordar cómo las cosas del pasado eran percibidas de diferente manera, algo que, sin duda, nadie más podía notar.

Otra voz que busca expresar su extraño malestar es José María Egas, quien, probablemente hacia 1950 escribe este poema dedicado al poeta modernista ecuatoriano Arturo Borja:

Arturo Borja

Alma de estirpe azul; lírico adolescente
Que murió con un signo del destino en la frente.
Alma de estirpe azul, sensitiva y doliente.

Virgen de toda mácula llevó siempre su veste,
Pura como la llama de su fiebre celeste.

Tenía el alma ingenua, diáfananamente pura,
Y el corazón en llaga divina de locura.
Una tarde, al crepúsculo, bajo la niebla fina,
Iniciando en secreto su garganta divina

Tejió rosas de ensueño, ebrias de melodía,
Y una música vaga como el color del día.

Música sin palabras, muy doliente y muy queda
Que él pusiera en los labios de una boca de seda.

Labios para la curitmia sugestiva del canto
Y hechos como por gracia del Espíritu Santo.

Vagó como un sonámbulo por el camino incierto.
...El cielo era de rosas y de estrellas el huerto...

Así, purificándose de ensueño y armonía

Llegó hasta el don supremo de la melancolía.

Y siguió por la ruta como un convaleciente...
Las manos temblorosas y sudor en la frente;

Llagas en carne viva, como tuvo Jesús.
Espíritu embriagado de armonía y de luz!

Después..., en el misterio de las sendas prohibidas
Fue deshojando rosas viejas y desteñidas...

Le pidió sus caretas a la madre Locura.
Y ésta, con una irónica sonrisa de amargura.

Le dio sus cascabeles llenos de incoherencia.
...Y todo fue un milagro de divina inconsciencia!

Abrió los ojos para escrutar lo infinito.
Se espiritualiza su dolor exquisito...

Y en el surco violado de unas grandes ojeras
Se apagó, al fin, el ósculo de sus ansias postreras.

Por eso en el misterio de su existencia arcana
Lloraba una dulzura de flauta verleniana.

(De *Antología de la poesía cósmica del Ecuador*, 1996)

Desde el título y la primera estrofa se advierte el lugar de enunciación de la voz poética: se trata de una voz que mira la juventud desde un afuera, lo que de cierta manera representa un lugar privilegiado, pues significa que intenta ver al sujeto joven tal y como es, percibir sus características de una forma más objetiva, si vale el término.

En este sentido, la voz comienza hablando del sujeto a quien dedica el poema, quien tendría un “alma de estirpe azul” que se menciona dos veces en la estrofa, lo cual corrobora el *sensorium* analizado páginas atrás acerca de la cromática con que se describe la juventud. Enseguida continúa con dos epítetos, pues tanto la palabra “lírico” como “adolescente” son calificativos que utiliza la voz para describir al poeta que inspira estos versos, Arturo Borja, quien murió a los veinte años, es decir en lo que se podría reconocer como la salida de la juventud,⁴⁵ lo que demuestra que la edad,⁴⁶ como señala Bourdieu,

⁴⁵ Recordemos el poema “Aniversario” de Medardo Ángel Silva, cuyos primeros versos dicen: “Hoy cumpliré veinte años, amargura sin nombre/ de dejar de ser niño y empezar a ser hombre”.

⁴⁶ Desde la psicología, que es el campo de donde proviene el término adolescencia, es claro que no existe un acuerdo para definir esta etapa; así, por ejemplo, para Rom Harré y Roger Lamb se trata de un “periodo del desarrollo humano que se inicia con la pubertad y culmina al alcanzar la madurez adulta. No se le pueden asignar límites precisos, pero en términos generales abarca el lapso que queda entre los doce y los dieciocho años” (Harre y Lamb 1992, 23); mientras que para Corsini [en mi traducción del inglés] es un: “periodo de vida que comienza con la pubertad y termina con el crecimiento completo y la madurez

“es un dato biológico socialmente manipulado y manipulable” (Bourdieu 2002, 165) y, en este caso en concreto, se destaca la intención de mirar al poeta Borja no como un hombre o alguien cercano a su edad adulta, sino alguien que está viviendo una etapa ampliamente estudiada por la psicología.

Sabemos que el poeta Borja se suicidó con una sobredosis de morfina, y el siguiente verso hace referencia a ese hecho, pero no desde la autonomía y fuerza que tendría el acto de quitarse la vida, sino como consecuencia o designio de una fuerza superior llamada destino, que habría obligado a Borja a actuar de ese modo, lo que significa restarle capacidad de acción, es decir verlo como un crío incapaz de tomar decisiones solo y alguien que está obligado a hacer lo que se le demanda.

En esa línea, la designación de adolescente no podría leerse como algo declarativo tan solo, pues en el fondo se trata de un esfuerzo de la voz poética por situar al sujeto en el margen inferior de esta etapa y con ello infantilizarlo para extender no solo la juventud de Borja sino la categoría en sí misma, con la finalidad de ampliar las posibilidades de goce que ofrece el cuerpo juvenil, posibilidades ligadas al poder que se puede ejercer sobre ese cuerpo, de manera consciente e inconsciente, no solo en el ejercicio de biopoder desarrollado por Foucault, pues el mismo se centra básicamente en la implementación de mecanismos de control del cuerpo, sino también en un concepto nuevo desarrollado por José Manuel Valenzuela llamado biocultura, entendida como aquella que:

Permite interpretar las relaciones sociales de poder conformadas desde la centralidad de la disputa del poder sobre y desde el cuerpo. La biocultura implica la dimensión biopolítica definida desde el conjunto de dispositivos establecidos por los grupos dominantes para controlar, disciplinar y generar cuerpos disciplinados que actúen de acuerdo con sus intereses en el sentido que le otorgan Foucault, Heller y Agamben, pero también implica biorresistencia, definida como el conjunto de formas de vivir y significar el cuerpo por parte de personas o actores y grupos sociales en clara resistencia, disputa o desafío de las disposiciones biopolíticas. (Valenzuela 2009, 24)

Este concepto es sustancial por cuanto en la biocultura reside el campo de acción de la poesía, y su respectiva performance bajo esta forma de anamnesis que nos permite entender lo que ocurre con los jóvenes de la ciudad laberinto y la forma en que ellos asumen, entienden, pero también padecen (biorresistencia), las directrices biopolíticas que la modernidad ha puesto sobre ellos.

física. En las personas el periodo comprende edades entre los 12 y los 21 en las mujeres y 13 y 22 en los hombres” (Corsini 2002, 21).

La siguiente estrofa está compuesta de dos versos apenas, y en ellos la voz nos presenta a un joven puro e inocente, libre de cualquier vicio, lo que refuerza la imagen del niño que se presentó en la primera estrofa, pero además nos menciona un padecimiento particular y es que este joven sufriría de una fiebre celeste, que no solo es una de las figuras que escogen las voces para expresar los malestares de su juventud azul, la sinestesia, sino que lo hace usando un color que forma parte de la cromática propia de la enfermedad, cuya significación es doble; por una parte hace alusión a una cualidad divina o asignada por una deidad, y por otro es una descripción de su condición juvenil.

La tercera estrofa comienza con un verso en que la voz insiste en presentar esta imagen infantil de Borja, como para que no quede ninguna duda de ello, y es en el segundo verso cuando leemos un oxímoron que nos interesa develar, pues se habla de otra marca de su juventud que sin duda provocaría dolor; se trata de una “llaga divina” que junta dos concepciones opuestas: una terrestre que destacaría en ese cuerpo sin mancha del poeta y otra sagrada que sería la causante de la laceración, dando a entender que se trata de un cuerpo escogido entre todos, lo mismo que un Cristo, para llevar esa “llaga divina” que es la causante de la locura.

Desde la cuarta hasta la sexta estrofas se nos habla de su capacidad poética, ya que esas “rosas de ensueño” son, desde luego, los versos que Borja dejó escritos, y que la voz poética, se entiende, tanto admiraría, versos en donde la voz percibiría un ritmo interior, una melodía que superaría las propias palabras, pues han sido escritos con la “gracia del Espíritu Santo”.

Esta facultad de la poesía de nombrar, de crear, de mejorar, de explicar, de eludir... y, como lo dijo Genovesse, de tensar lo percibido, es lo que hace una lengua misma, como si dentro de este sistema de signos socialmente aceptado hubiese una lengua extranjera que, en términos de Deleuze, se trata de un lenguaje nuevo que:

Extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas. Saca a la lengua de los caminos trillados, la hace delirar. Pero asimismo el problema de escribir tampoco es separable de un problema de ver y de oír: en efecto, cuando dentro de la lengua se crea otra lengua, el lenguaje en su totalidad tiende hacia un límite «asintáctico», «agramatical», o que comunica con su propio exterior. (Deleuze 1996, 3)

La séptima estrofa se refiere a un padecimiento conectado con el mundo oscuro en el que deben vivir los jóvenes. En el capítulo anterior lo vimos como un *sensorium* que los obliga a ir por el mundo como si estuvieran perdidos, ciegos, mareados, dormidos o, como en este caso, sonámbulos, dice la voz, lo que les impide usar correctamente los

sentidos y andar por la parte más segura del camino, razón por la cual caminan por los bordes o los extremos, como este que relata la voz: “El cielo era de rosas y de estrellas el huerto...” que es otro tipo de oxímoron que en este caso vincula los conceptos de cielo y tierra de una forma estructuralmente diferente al que la voz propuso antes, que estaba construido a partir de la relación de un adjetivo y un sustantivo, en una secuencia simple o unimembre, mientras que este nuevo oxímoron, según explica José Antonio Mayoral (1994, 270), sería de secuencias dobles o bimembres.

Desde la octava a la décima estrofas se mencionan nuevamente rasgos que ratifican la intención de la voz de mostrar al poeta como alguien puro, pero esta vez ya no como un niño, sino alguien que, a través del dolor, lo mismo que Jesús, llegó al “don supremo”, que no es la contemplación del padre como señala la tradición judeocristiana sino del propio dolor, la melancolía que provoca en el sujeto otros síntomas como “manos temblorosas y sudor en la frente”, además de “llagas de carne viva” con las cuales se puede alcanzar un “espíritu embriagado de armonía y de luz”.

Finalmente, a partir de la décimo primera estrofa, la voz nos cuenta cómo el poeta y sus versos van cambiando; ya no es el cuerpo purificado sino corrompido por “sendas prohibidas”, ya no tiene el poeta un cuerpo que aspire a la luz, pues la “madre Locura” ha reconocido que este adolescente es efectivamente un niño sin padres que anda perdido, sonámbulo; por eso le ha enseñado su propio lenguaje de incoherencias, el cual se erige en un nuevo oxímoron como un “dolor exquisito” que solo puede aliviarse de una forma: con los viajes fuera de la ciudad laberinto hacia las grandes metrópolis en donde es posible alcanzar experiencias.

Otra voz que también recurre a esta anamnesis es la del ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, cuyo poema “Aurosia”, de 1957, recordemos que planteaba en uno de sus versos esta anamnesis delirante y utópica, donde existiría un lugar con “Jóvenes de cien años, vigorosos y lúcidos”.

También podemos encontrar la anamnesis en la voz poética del peruano Winston Orrillo, quien también dedica uno de sus poemas a otro gran poeta de su país, el limeño Javier Heraud, en unos versos que lamentan su muerte y se adelantan en nuestro recorrido por el siglo, pues son propios de quienes emprenden el viaje para cambiar el mundo.

Elegía a Javier Heraud

Te cobraron tu vida con tu muerte,
niño gigante de esperanza grave.
Tu vida y la de todos tus hermanos,

que ganaste a solas con tu muerte.

Amor, amor buscaste para todos:
amor en la cabeza del verdugo,
pequeño amor entre las madres y los hijos
en una tierra omisa al amor.

Javier, el guerrillero de la paz,
el cantor del otoño en primavera,
el buen viajero de los pasos largos,
hermano intacto de mirada indemne.

Han matado tu cuerpo y tu camisa,
ametrallaron tu palabra amiga,
tu clara cercanía y tus zapatos.

Pero ellos, los que tienen los fusiles,
los que abrochan el odio en cada esquina,
los que perforan miembros y allanan las verdades,
no pudieron, Javier, te lo decimos,
asesinar la voz de tu garganta.

No pudieron matarte, camarada,
no pudieron matar la primavera.
No podrán, no podrán matar tu vida,
y tampoco el derecho a la esperanza
de luchar por el mundo y por la dicha,
de volver algún día, alguna tarde,
a beber, a abrazar a los amigos,
a los hijos y a todos
lo caídos, por el amor,
la paz y la justicia.

(De *A la altura del hombre*, 1973)

Desde el primer verso puede sentirse el tono elegíaco de la voz poética, que lamenta la muerte del poeta Heraud como algo planificado o premeditado, pues existirían varios responsables de este crimen, que no puede juzgarse sino como algo atroz, ya que, según el oxímoron del segundo verso, el poeta era un “niño gigante” cuando ocurrió el suceso, en el que murieron además otras personas que se entienden eran compañeros-hermanos del poeta.

La segunda estrofa nos habla de las motivaciones del poeta a quien se canta en estos versos, “Amor, amor buscaste para todos”, nos dice la voz, lo cual nos pone frente a la imagen de alguien que no distinguiría entre amigos y enemigos en la búsqueda de ese objetivo superior, que debe llegar a una “tierra omisa al amor” como se lee en el último verso de esta estrofa, y la mejor forma de hacerlo es a través de una categoría conocida como el *puer senex*, otro oxímoron cuyos términos significan etimológicamente *puer*:

niño y *senex*: *viejo*, es decir se trata del joven anciano, y más aún, significa adquirir una figura modelo o un paradigma de comportamiento que emule la figura de Jesús,⁴⁷ en la cual “los jóvenes puedan reflejarse; por tanto, acercar al puer, a la juventud, los rasgos más ‘valiosos’ del senex como razón, sabiduría, prudencia” (Lasso 2017, 54).

La tercera estrofa comienza con un vocativo en el que la voz poética menciona el nombre del poeta Heraud y lo interpela desde un nuevo oxímoron como: “guerrillero de la paz”, para establecer las formas y fin último de su lucha; luego la voz avanza a la siguiente línea en la que introduce otro oxímoron que nos conecta con esta imagen canónica de la poesía americana, heredada de Rubén Darío: se trata del poema “Canción de otoño en primavera”, dedicado precisamente a la juventud, descrita como un “divino tesoro”, una etapa que “se va para no volver”, tal como lo hizo el poeta luego de su muerte.

La siguiente estrofa canta justamente a esa muerte que habría sufrido el poeta, una vez más los versos nos recuerdan la imagen de Jesús, pues se trata de una muerte violenta en la que los asesinos se habrían ensañado no solo con el cuerpo de Heraud, sino también con aquellos elementos que lo identificaban, como su camisa, símbolo de su creencia política y por la cual marchaba en busca de esa paz que mencionamos antes, con sus zapatos, que le ayudaban a recorrer los caminos.

La quinta estrofa está dedicada a los asesinos del poeta, a quienes la voz construye desde la otredad como aquellos que poseen la fuerza, la irracionalidad y el odio, todos estos atributos insuficientes como para acabar con lo verdaderamente importante, la voz del poeta, pues a través de ella es posible transmitir el mensaje de cambio, de amor y de paz que necesita el mundo.

Por último, en la sexta estrofa se confirma esa imagen enaltecida que tendría la figura del poeta por la trascendencia de su mensaje, el cual le ha permitido volver a la vida, nuevamente el referente es la figura de Jesús, pero en el mismo verso, se introduce como vocativo una interpelación política, camarada, que confirma el lugar de enunciación de la voz, alguien con las mismas creencias, alguien que comparte los mismos valores que el héroe asesinado.

Se advierte también que, así como no pudieron matar al poeta, tampoco podrán hacerlo con los principios que él representa, y esta es una afirmación que se prolonga en

⁴⁷ Recordemos que los años juveniles de Jesús no están registrados en el Nuevo Testamento, curiosamente aquellos años que Stanley Hall, según vimos en el primer capítulo, llama de tormenta y metamorfosis. Jesús, desde su niñez, mantuvo rasgos de sabiduría, como lo evidencia el fragmento en el que discute con los doctores de la ley (Lc. 2, 41-52).

el tiempo, “No podrán, no podrán matar tu vida” se lee en el tercer verso de esta estrofa, una vida que simboliza la esperanza, la dicha, la fraternidad, el amor, la paz y la justicia, todo lo que se necesita para liberar al mundo de la oscuridad.

Ahora veamos otro ejemplo de una voz poética que confirma la anamnesis con que se percibe a la juventud, se trata del ecuatoriano Euler Granda, con un tono desenfadado y coloquial, propone este poema que trata de separarse del concepto de etapa que atraviesa todo el siglo:

La droga

La más inofensiva,
 la más sana,
 la que nunca produjo salpullido a nadie;
 la que hasta ahora que yo sepa
 a nadie le ha pasmado la alegría;
 la pájara,
 la pajarita
 que nos hizo volar sin ser aviones;
 la que a mansalva nos hizo sudar miel,
 quedar absortos
 hasta sacar en conclusión
 que el mundo lo teníamos cogido
 como a una lagartija por el rabo.
 Ese licor,
 o si usted lo prefiere
 esa licora
 que nos hizo espumear sin ser cerveza,
 que nos hizo calor en pleno frío.
 La rica,
 la pura gozadera
 que no daba adicción
 ni efecto de rebote
 ni sueño dependencia
 y así todo al respecto.
 La bizca,
 la bizcacha,
 la tuerta,
 la tuertacha
 que nos hacía ver todo bonito y de colores.
 Esa descabellada primavera,
 ese frescor sin nombre,
 ese aroma sin cara,
 esa borracha borrachera
 que nos exacerbaba el apetito
 para que devoráramos las fechas y las calles.
 Esa droga, ese placebo
 que no era cocaína,
 ni peyote, ni crack, ni L.S.D. ni marihuana;
 esa droga que en nada coincidía con un ave
 y sin embargo era más ave

que las aves.

Esa destartalada,
 esa chúcaro fruta
 que nos hacía sufrir delirios de grandeza,
 alucinaciones, vahídos
 y sin embargo teníamos
 Más salud que los toros.
 Esa recontramuerta,
 esa enterrada viva droga de la juventud.

(De *Ya paren de contar*, 1991)

El poema está compuesto por cuarenta y nueve versos, divididos en dos estrofas, la primera es la más grande con cuarenta y un versos, en ella la voz realiza una larga descripción de una droga cuya particularidad, como se lee en los cinco primeros, es ser inocua; sin embargo, capaz de algunos efectos como el que se lee en el octavo verso: “nos hizo volar sin ser aviones”, en clara referencia a un estado de éxtasis o sublimación a causa de la energía provocada en el interior del cuerpo, o el que se aprecia en el verso noveno que presenta una figura particular que fusiona una sinestesia con un oxímoron: “a mansalva nos hizo sudar miel”; por un lado la sinestesia se evidencia en los dos sentidos encontrados, el tacto que puede percibir el sudor como un líquido que resbala por el cuerpo, y el gusto que percibe los sabores tanto de la miel como del propio sudor.

Por otro lado, esta figura se presenta como un oxímoron pues encuentra en un mismo sentido dos sabores opuestos, lo salado del sudor y lo dulce de la miel, entonces esta es una figura en que la voz poética nos habla de una droga que tiene la capacidad de presentarse en estos extremos y provocar estos efectos de doble valor. Un aspecto relevante del octavo verso es que permite identificar el lugar de enunciación de la voz, que asume la primera persona del plural para incluirse dentro del acontecimiento poético que canta, como alguien que habla desde la experiencia, alguien que ha usado esa droga antes y conoce los efectos de la misma, sabe que una de las consecuencias de su uso es el ensimismamiento y la entrega a largos momentos de reflexión, pero se trataría de un proceso poco efectivo, por decirlo de alguna manera, ya que su concentración no le permite entender que el mundo es inaprensible, aun cuando creemos que nos pertenece, pues consigue escaparse de las manos, lo mismo que una lagartija asida por el rabo, como menciona el verso décimo tercero.

El siguiente eje isotópico lo encontramos desde el verso décimo cuarto hasta el décimo octavo, en donde la voz se refiere a la droga como un licor o licora, lo que devela

un rasgo informe, vago o indeterminado de la droga, que tendría la facultad de provocarnos algo que la voz reconoce desde otro oxímoron como una alteración de las funciones corporales, pues podría ocasionar “calor en pleno frío”.

Desde el décimo noveno verso se describe una vez más la droga a partir de sentidos corporales que ratifican ese rasgo multisensorial que tendría la droga, y que extrañamente, afirma la voz:

no daba adicción
ni efecto de rebote
ni sueño dependencia

En verdad una sorpresa que significa un giro en la forma en que se perciben los efectos de la droga, antes catalogados como muy nocivos y dependientes, pues entendían la enfermedad o droga como una etapa dentro del cuerpo, razón por la cual no son pocas las voces poéticas que lloran con fuerza su partida, a diferencia de esta voz, que ciertamente extraña los efectos que produjo la droga, pero al parecer tendría claro que más allá de una etapa, estaría ante una *condición*.

El siguiente eje isotópico lo tenemos a partir del vigésimo quinto verso, en que la droga, por esa cualidad informe que tendría, se antropomorfiza y se presenta como alguien afectado del sentido de la vista, tal como se aprecia en estos versos que muestran la droga mediante una prosopopeya en la que se le dice, en principio, con un esfuerzo objetivo que deriva en uno despectivo, y por lo mismo subjetivo, aunque también grandilocuente:

La bizca,
la bizcacha,
la tuerta,
la tuertacha

Estos epítetos se justifican en la medida en que la droga podría ofrecer sus efectos de forma inconstante a uno y otro sujeto, de manera inentendible o inclasificable. Por ello es que la droga puede ser también vista como una especie de dios que ofrece a los mortales sus dones, con la forma de alucinaciones, como lo expresó en su momento, específicamente setenta y un años antes, la voz poética de Luis Carlos López.

Los siguientes versos que leemos, a partir del trigésimo del poema, continúan en la etopeya de la droga, dándole atributos, y por estos entendemos que la droga sería diferente a esas drogas artificiales propias del fin de siglo, todas ellas altamente alucinógenas y hasta dañinas, a diferencia de la que habla la voz, que puede devorar “las

fechas y las calles”, es decir, alimentarnos de las experiencias que nos ofrece el tiempo y la geografía juntos, concretamente, el viaje, configurando una cultura que ciertamente depende de nuestra relación con los demás y que, recordémoslo, Margaret Mead las describió en su momento como prefigurativa y cofigurativa, cuando parecería más apropiado mirarlas en términos de desplazamientos a otros territorios, pues ese desplazamiento considerará necesariamente la manera en que nos relacionamos con los otros.

En los versos finales la voz persiste en describir los efectos de esa droga informe, ahora descubierta como juventud, descrita desde un neologismo como “reconstrueta”, ¿acaso pensando en nombrar una categoría caduca o desgastada? Recordemos que la voz corresponde al fin de siglo XX, por esa razón conviene conectar la pregunta anterior con otra quizá más significativa como esta: ¿de qué manera “esa enterrada viva droga de la juventud” se relaciona con lo que Lyotard llama la condición posmoderna?, caracterizada por una pérdida de credibilidad de los grandes relatos, el culto a la juventud como uno de ellos, cuya deslegitimación se origina en que “el discurso denotativo con respecto a un referente (un organismo vivo, una propiedad química, un fenómeno físico, etc.) no sabe en realidad lo que cree saber” (Lyotard 1986, 74), y ante esa ineficacia es preciso deshacerse de ella, volverla una “enterrada viva”, un oxímoron final para indicar el sinnúmero sensaciones, emociones y por qué no definiciones que ha tenido, pero también algunos malestares como delirios, alucinaciones, vahídos.

Hay que señalar, no obstante, el carácter paradójico del performance al que recurre la voz poética de Granda, que actualiza el culto a la juventud en su poema, al tiempo que cuestiona la validez de su relato; por lo tanto, en relación a la pregunta anterior debiéramos responder que no existe ninguna correspondencia, y de hecho, esa necesidad de renovación, ese pedido de cambio al que parece apelar la voz poética en los versos finales son propios de un sentir completamente moderno, que nos hace dudar de que en esta vía del viaje se haya producido un cambio de paradigma.

Todo lo dicho nos conecta con otro tópico de la literatura, el *homo viator*, que ha estado errante por mucho tiempo (por estar bajo el arquetipo de Caín), pero que en nuestro recorrido tiene un itinerario y sigue el camino del héroe, sea con un viaje largo como el que contempla cruzar el océano; sea con un viaje corto como el que nos lleva de una aldea a una ciudad laberinto; sea con un viaje geográfico, como los que hemos descrito hasta ahora o sea con un viaje ideológico de quienes marchan en su propio terreno para arreglar el mundo, como veremos a continuación.

5. Tercera carta desde la ciudad laberinto (A manera de resumen)

Querida madre, hoy le escribo esta carta muy acongojado y más que nunca quisiera estar de vuelta en el pueblo, para poder sentir sus brazos, su cariño, hoy más que nunca quisiera estar allá junto mi novia, que nada sabe del mundo, que tiene la inocencia de un niño y una bondad cercana a la madre de Cristo, que es también la suya.

Le cuento que esta semana, uno de mis compañeros, quizá el más querido de todos, porque era un soñador y gran lector, conocedor de las grandes obras literarias, murió de una extraña enfermedad. El médico no sabe con certeza lo que sucedió, y ha dicho que la causa de su muerte podría ser la nostalgia, pero esto es incomprensible madre, qué nostalgia puede tener si él nació en esta ciudad, aquí creció y aquí comprendió de qué tamaño es el mundo, es verdad que anhelaba ver sus límites y poder experimentar todo lo que había leído en los periódicos, pero sobre todo en los libros, entonces no puedo entender, cómo alguien puede morir de nostalgia por algo que jamás ha visto.

Madre, mi amigo veía oscuridad en todas partes, por esa razón, quizá, buscaba ausentarse de las fiestas y otros compromisos que esta sociedad capitalina exige. Creo que por eso también quería viajar, soñaba con caminar por las calles de París, por Londres, por Madrid, pero no pudo hacerlo, ¿habrá sido este un motivo para su tristeza? Yo también quisiera conocer estas ciudades, madre, pero mi desplazamiento me ha mostrado por el momento más mundo del que puedo soportar, pero a él la capital le era insuficiente, nunca tuvo la oportunidad de viajar.

Él padecía de una gran tristeza, y hacia el final de sus días, todos sabíamos que no dormía, estaba ansioso y no quería salir de su casa; por ello, varios compañeros los visitamos para darle ánimos e incluso contarle de una buena muchacha en la que puedan sus ojos descansar, quiero decir, alguien en donde se puedan sembrar ilusiones, sueños, esperanzas... ¿no es eso algo que todo hombre desea?

A veces también me siento triste y quisiera que esta juventud termine, quisiera que el tiempo pase rápido, estar graduado y poder optar por un empleo acá en la ciudad, sé que esto que digo es algo que usted no se lo esperaba, pero siento que es algo que debo realizar, es un pequeño deseo que tengo madre, y si mi ser lo necesita no puede ser tan malo, ¿no lo cree?, trabajar un tiempo acá en la ciudad, para ganar algo de experiencia, relacionarme con otros hombres para sentirme más útil y sobre todo dejar de sentir esta “carne celeste” que leí en un poema de la poeta Aurora Estrada.

Con cariño,

Tu hijo, César

Capítulo cuarto

Ruta en llamas: El viaje para cambiar el mundo

Sabemos que el día ha comenzado por el ruido de los automotores que van y vienen por las calles que siguen siendo estrechas, así que no es difícil encontrar, de vez en cuando, una fila de vehículos queriendo dirigirse a alguna parte, con seguridad fuera del centro, ahora insufrible por la cantidad de personas que viven en él, y que han llegado de todos lados en búsqueda de una oportunidad.

Hay quien camina con la certeza de haber encontrado un espacio en donde desenvolverse, hay quienes caminan esquivando los escombros de las adecuaciones o construcciones nuevas que por todas partes pueden verse, tanto alrededor del antes sagrado centro como fuera de él, pues la ciudad salió ya de su soñolencia y se despertó hace poco tiempo, extendido sus brazos tanto, que ahora no es posible recorrerla a pie, por lo que es común trasladarse en tranvía o en taxi para llevar a quienes, en cambio, no quieren caminar ni chocar con nadie.

Hay quien camina con decisión y pasos firmes, se trata de un joven que tiene el pecho inflamado, ya no de una enfermedad sino de una energía que lo levanta del suelo y le permite ver con claridad que los problemas del mundo son ocasionados por una sola causa: la falta de compromiso, ya sea con la patria, con la sociedad, con las demás personas o con uno mismo. Así el hacinamiento de las grandes ciudades, ante los ojos de este muchacho, es una falta de compromiso hacia el sector rural, cuyos habitantes han debido emigrar para mantener a su familia;⁴⁸ las extensas jornadas de trabajo son también una falta de compromiso hacia los proletarios, obligados a trabajar en exceso a cambio de un salario...⁴⁹

Por ello, este joven avanza hasta la central del partido en donde están sus camaradas y lleva consigo un ejemplar del *Manifiesto comunista* bajo el brazo, mientras

⁴⁸ Según Marx: “la burguesía somete el campo al imperio de la ciudad. Crea ciudades enormes, intensifica la población urbana en una fuerte proporción respecto a la campesina y arranca a una parte considerable de la gente del campo al cretinismo de la vida rural” (Marx y Engels 1999).

⁴⁹ Tras las manifestaciones de 1886 en Chicago, que consiguen el cambio de la jornada laboral a ocho horas diarias, los países latinoamericanos tardarán casi medio siglo en adoptar reformas similares; así, por ejemplo, en Colombia en 1934 se reforma la jornada laboral a ocho horas diarias; en Ecuador se logra algo parecido en 1938, pero con el añadido de que se norma una jornada de cinco días y medio, es decir cuarenta y cuatro horas semanales; y Perú, en cambio, fue una excepción, pues en 1919 se establecieron las ocho horas de trabajo diario.

en su mente recuerda cómo sumó su voz a la de todos los varones que cantaron la semana pasada “La Internacional” compuesta por Eugène Pottier, cuyos versos intermedios dicen:

Ni en dioses, reyes ni tribunales,
 está el supremo salvador.
 Nosotros mismos realicemos
 el esfuerzo redentor.
 Para hacer que el tirano caiga
 y al mundo esclavo liberar,
 soplemos la potente fragua
 que al hombre nuevo ha de forjar.
 Agrupémonos todos,
 en la lucha final.
 El género humano
 es la Internacional.

Este estribillo que repite el joven en su cabeza funciona como brújula y será el que lo guíe, junto a otros como él también, más allá de las calles que rodean la central comunista, a las fábricas, a las plantaciones, en una marcha organizada que libere al mundo de la oscuridad, en otras palabras del tirano capitalista.

1. Cuarta maleta de viaje

Para esta parte del trayecto debemos recordar que la filosofía marxista llega a América a finales del siglo XIX, y logra consolidarse gracias a dos mecanismos que fueron: la conformación de burós o comités o partidos de corte comunista, y a través de la difusión teórica del pensamiento marxista, a cargo de pensadores políticos importantes, llamados por Carlos Monsiváis como “maestros de la juventud”, entre los que podemos mencionar: José Enrique Rodó, Baldomero Sanín Cano, Benjamín Carrión, José Carlos Mariátegui, quienes convocan a la transformación social de América y concretamente convocan a los jóvenes para lograrlo.

Este llamado no es más que una extensión a la convocatoria que hicieron los forjadores del movimiento comunista, Engels y Marx, quienes reconocen en la juventud los requisitos para que su revolución tenga éxito, y aunque podemos ver a los jóvenes movilizándose, no se trata de un viaje como los que vimos antes, esta vez el viaje es ideológico, para cambiar las estructuras mentales de la gente.

Para lograrlo, no solo es necesario un cuerpo joven, que garantice la continuidad de la lucha y la defensa de los logros alcanzados, sino también que los jóvenes sean varones con la capacidad de utilizar la fuerza y demostrar la impronta civilizatoria

heredada de la cultura griega, se trata de la *areté*, compuesta por rasgos de elocuencia y valentía, que son imprescindibles para ser un joven revolucionario, la elocuencia debido a que es la que permite convencer, cambiar las concepciones más arraigadas de la sociedad, y la valentía porque es la que les permitirá viajar a todos los lugares de la patria, para difundir el pensamiento comunista.

Este proceso en el que se ven inmersos algunos jóvenes recuerda la figura del *puer senex*, o del joven viejo, del joven sabio, en definitiva, hablamos de la figura de Jesús, que desde niño demostró rasgos de sabiduría y más tarde el arrojo para cambiar el entorno social de su tiempo.

Para entender mejor este ejercicio de reclutamiento, usaremos la categoría de interpelación propuesta por Althusser, pues en esta parte del viaje, llamar joven a un hombre de determinada edad es dar cuenta de una responsabilidad, de un compromiso que tendrían aquellos que reconozcan el llamado de la revolución, para viajar, ya no a la gran ciudad, sino a las aldeas, en busca de eliminar esta confrontación campo-ciudad, propia del recorrido de los jóvenes héroes de principios de siglo, que aspiraban a liberar de oscuridad el mundo en el que viven, transformando la ciudad laberinto en una ciudad moderna, un proyecto absurdo a decir de los jóvenes revolucionarios alineados al *puer senex*, quienes entienden que la oscuridad del mundo será superada cuando se alcance la equidad social.

Otros sujetos importantes dentro de este recorrido son las mujeres jóvenes, quienes también tienen un rol definido por las directrices comunistas. Además de los oficios de mensajeras, cocineras, maestras, enfermeras, costureras de uniformes y, si fuera necesario, incluso soldados, las mujeres son las encargadas de un rol reproductivo que garantice la vigencia de la lucha comunista, con niños que sean hijos de los jóvenes revolucionarios.

Finalmente, en esta parte del viaje veremos que no todos los sujetos jóvenes se alinean con la figura del *puer senex*, pues hay quienes se inclinarán por un camino más individualista, recordemos que este es uno de los principios de la modernidad, y ese camino es el del *carpe diem*, una forma de estar en la sociedad a través del aprovechamiento del tiempo, de las oportunidades que se presenten, de disfrutar o complacer todos los apetitos del cuerpo, sin pensar en el futuro.

Es en este tipo de juventud, alineada con el *carpe diem* que encontraremos la simiente para lo que devendrá más adelante en forma de anomia.

2. El viaje de los heroicos y la ruta del *puer senex*

El viaje, en ese sentido, ya no es fuera del país, sigue siendo redondo, pero esta vez es una travesía realizada al compás de una marcha militar, uniforme, organizada, que lleva a los jóvenes muchas veces lejos de la ciudad, para difundir los altos ideales que prometen un cambio de paradigma socioeconómico, y sobre todo una “articulación de las explotaciones agrícolas e industriales; tendencia a ir borrando gradualmente las diferencias entre el campo y la ciudad” (Marx y Engels 1999), es decir, lograr de alguna manera una sinergia entre el mundo rural y el mundo urbano, entre las labores agrícolas del campo y las labores industriales de la ciudad.

Los jóvenes en este viaje no buscan hacerse con experiencias propias en el cuerpo, ese no es su fin, ellos necesitan mantenerse jóvenes para poder ser útiles a una causa superior, por lo tanto su experiencia y su madurez se construyen a través de la palabra y la lectura, así lo entienden y así lo asumen los sujetos que buscan llevar esa experiencia teórica a la práctica organizativa en las fábricas urbanas o en los pueblos más alejados, por esa razón su desplazamiento no solo es geográfico, sino ideológico, en un viaje profundo y quizá el más difícil de todos, a las estructuras mentales de la gente.

La devoción a esa juventud se puede rastrear en el propio *Manifiesto comunista*, cuando en la introducción de 1892 Engels determina, casi como un proceso de exclusión, que la independencia polaca, pero él estará pensando además en el resto de procesos sociales por venir: “sólo podrá ser conquistada por el proletariado joven” (Marx y Engels 1999), como dando a entender que será un proceso largo que requerirá, además del entusiasmo juvenil, esfuerzo, dedicación y tiempo, sobre todo lo último, algo que los jóvenes parecen tener de sobra.⁵⁰

Ya en América, sabemos que el origen de la ideología marxista comienza a difundirse “hacia finales del siglo XIX, introducido por emigrantes alemanes, italianos o españoles. Surgen los primeros partidos obreros y los primeros pensadores que se valen del marxismo” (Lowy 1982, 16), y su difusión se da gracias a la formación de un

⁵⁰ Años más tarde, Lenin hará lo propio, cuando en 1920 arengue en un discurso acerca de cuál es la tarea de la juventud, y será enfático en proclamar esa relación que debe existir entre la teoría y la práctica y en la manera cómo los avances científicos que se vayan aprendiendo deben ser usados en beneficio de la sociedad: “No basta con comprender lo que es la electricidad; hay que saber cómo aplicarla técnicamente a la industria y a la agricultura y a cada una de sus ramas. Todo esto tenemos que aprenderlo nosotros mismos, y hay que enseñárselo a toda la nueva generación trabajadora. Esto es lo que debe hacer todo comunista consciente, todo joven que se estime comunista y se dé clara cuenta de que, por el hecho de ingresar en la Unión de Juventudes Comunistas, se ha comprometido a ayudar a nuestro partido a construir el comunismo y a ayudar a toda la joven generación a crear la sociedad comunista” (Lenin 1920).

sinnúmero de grupos que surgen bajo diferentes denominaciones como burós, bloques, comités, comisiones, confederaciones, hermandades, asociaciones, ligas, federaciones, uniones de jóvenes, estudiantes y/o trabajadores, entre los más repetitivos, creados con toda la formalidad del caso, con un nombre adecuado que pueda resumirse a partir de unas siglas consecuentes⁵¹, con una fecha de nacimiento, con un directorio, con sus estatutos y sus respectivas filiaciones, tanto nacionales como internacionales.

Otra manera en que se difundieron los principales postulados marxistas es a través del pensamiento de intelectuales llamados por Carlos Monsiváis “maestros de la juventud”, escritores de amplio capital simbólico como José Vasconcelos en México, José Enrique Rodó en Uruguay, Baldomero Sanín Cano en Colombia, entre otros, a los que habría que añadir las figuras de Benjamín Carrión en Ecuador o José Carlos Mariátegui en Perú, este último, de una influencia importante, quizá por ser el más abierto y directo, ideológicamente hablando, con un discurso que no se limitó a las fronteras peruanas, sino que se dirigió a toda América en verdad.

En 1929, Mariátegui declara su compromiso político y literario, identificando a cada uno como un campo diferente, así se muestra en la presentación que escribe para la revista *Nuestra Época*, que presenta, casi de entrada, el rol y las características que debe tener la juventud de su tiempo:

Sacamos este periódico y le ponemos de nombre Nuestra Época porque creemos que comienza con nosotros una época de renovación que exige que las energías de la juventud se pongan al servicio del interés público. Y, en plena juventud, comprendemos nuestro deber de concurrir a esta reacción nacional con toda nuestra honradez y con toda nuestra sinceridad, ardorosas y robustas. (Mariátegui 2017, 360)

Como vemos, Mariátegui se da cuenta de que, al hablar de los jóvenes, es posible dos tipos de comportamiento: primero, el de aquellos que reúnan un tipo de energía que amalgame la honradez, la sinceridad, pero también el ardor, la fuerza, el vigor... atributos viriles o eréctiles con los que se pueden alcanzar transformaciones sociales importantes, quienes se ajustan al paradigma del *puer senex* o del joven viejo que, como vimos, nos llega heredado de la figura de Cristo, quien aprovechó su tiempo en transformar el mundo, en realizar acciones que, hoy por hoy, podemos entenderlas como de interés público; y,

⁵¹ Aunque eso no significa necesariamente identificables, algunos de ellos con siglas como PCA, que bien puede significar Partido Comunista Argentino o Partido Comunista de América; PCE, que podría ser Partido Comunista Ecuatoriano o Partido Comunista Español o PCP para designar al partido de Perú, Puerto Rico o Paraguay, por nombrar algunos de los que, según Lazar Jéfets y Víctor Jéfets en su libro *América Latina en la Internacional Comunista. 1919-1943*, habrían alrededor de trescientos grupos en América Latina vinculados con el activismo político marxista.

segundo, estarían quienes ignoren el llamado y consideren que su energía debe dirigirse hacia el cultivo de los placeres, hacia el interés propio, para lo cual no importará la trasgresión de las normas, pues su comportamiento se guía por la filosofía del *carpe diem*.

Para emprender el viaje que cambiará al mundo es necesario que la juventud sea entendida y sentida ya no como una etapa con un principio y un fin, algo que sucede en determinado momento y que inevitablemente se acaba; en otras palabras, debe concebirse como un estado o energía positiva, hemos dicho en otras ocasiones, ocupando el interior del cuerpo.

Son algunos los autores que hemos mencionado y que han expresado este *sensorium* de la juventud como un estado, pero ellos miraron la juventud ciertamente como un estado lleno de atributos y de cualidades intrínsecas que deben aprovecharse para el bien de la humanidad, olvidando tal vez esta condición de etapa para centrarse en lo que les resulte más importante, la energía o intensidad que se necesita para corregir aquello que está mal; así, por ejemplo, José Santos Chocano, cuya voz poética, en 1908, expresó:

¡Alégrate, juventud!

La primavera de las almas
ha engarzado en tus sombras una chispa de luz,
que es como aquel lucero
que señaló el sendero del establo a la cruz.
Júntense todas tus miradas
en el divino centro de esa ígnea virtud;
y váyanse tus pasos por el nuevo camino que esa luz te señala.

(De *Fiat lux*, 1908)

¿Reflejan estos versos una filiación con la ideología comunista? Sabemos que las obras de Marx y Engels se publican a partir de 1845, y el *Manifiesto comunista* es de 1848, de modo que es posible pensar que Santos Chocano no solo conocía esta propuesta,⁵² sino que la compartía: aunque nunca estuvo afiliado a este partido, dio muestras de abrazar la filosofía del compromiso político apoyando la revolución mexicana y sus principales líderes.

⁵² Sabemos que las obras de Marx y Engels tuvieron una amplia difusión a través de múltiples traducciones. Antes de la publicación del libro de Santos Chocano, *Fiat lux*, en 1908, pueden rastrearse seis ediciones en español del *Manifiesto del Partido Comunista*: en 1872, 1882, dos en 1886, 1895, 1904 y 1906, todas en publicaciones oficiales, pertenecientes a organizaciones filiales de La Internacional (Cfr. Gasch 1975, 20).

Otro autor que de igual manera responde a este *sensorium* es Porfirio Barba Jacob, quien hacia 1920 propone una “Nueva canción de la vida profunda” cuyos primeros versos son:

Te me vas, torcaza rendida, juventud dulce,
 dulcemente desfallecida: ¡te me vas!
 Tiembla en tus embriagueces el dolor de la vida.
 –¿Y nada más?
 –Y un poco más...

La imagen de la torcaza o paloma grande posee un simbolismo muy especial desde la cosmovisión judeo-cristiana:

es el Espíritu de Dios aleteando sobre la superficie de las aguas de la substancia primordial indiferenciada. La blanca paloma es aún símbolo de pureza y, según la letra misma del Evangelio, de sencillez. La paloma es también –desde el episodio del arca de Noé– portadora de la rama de olivo, y por consiguiente de paz y armonía”. (Chevalier 1986, 796)

Es decir, se trata de la propia energía de Dios, un demiurgo capaz de hacer maravillas, por eso la voz se duele tanto al sentir que esa energía se termina y abandona el cuerpo, lo mismo que un ave que levanta el vuelo; esta sería una voz particular, pues a pesar de reconocer en la juventud una energía, lo hace subordinada a una condición de etapa.

Ahora bien, ¿cómo se canaliza esta energía en favor de todos? Siguiendo los pasos del *puer senex* cuyo proceso social más claro es el que propone la transformación social de la mano de la filosofía marxista que, en América, como ya dijimos, aparece a finales del siglo XIX, y va adquiriendo fuerza en cada uno de los países, tal es el caso de Colombia, cuyo proceso lo explica el escritor José Luis Díaz-Granados:

Luego del resonante triunfo de los bolcheviques en Rusia en la Gran Revolución Socialista de Octubre, a la adhesión unánime de los trabajadores, obreros e intelectuales, hombres y mujeres de los más diversos ámbitos de la actividad humana en el planeta con el colosal suceso histórico, los poetas y artistas de Colombia no tardaron en adherir a través de sus escritos, que imprimían en folletos y hojas sueltas por todas las capitales del país, la inminencia de establecer un movimiento vigoroso que liderara y respaldara a la clase trabajadora del país.

El primer grupo socialista de carácter marxista de que se tenga noticia en Colombia, fue el que instauraron los poetas y periodistas literarios Luis Tejada, Luis Vidales y José Mar en 1923. (Díaz Granados 2020)

De este grupo, quizá el más importante de todos es Luis Vidales, cuya producción de corte social se consolidará años más tarde; por ello es mejor comenzar con la voz poética de otro autor colombiano cuyo registro no forma parte del recorrido marxista que hacen los poetas, precisamente porque no termina de entender las formas en que se consiguen dichos cambios: se trata de Aurelio Arturo, quien en 1928 se alinearé a este *sensorium* de la juventud como un estado-etapa, pero desde un sentir particular:

Balada de la guerra civil

Y marchan con tanto alborozo
 los mozos que hasta ayer labraban la tierra,
 que es preciso preguntar si van a una fiesta.
 Pero van a la guerra que ha aparecido violenta como la juventud.

A la guerra.
 Con los cabellos al viento marchan.
 Y el viento no es sino la prolongación de sus cabelleras en turbulencia.

Es un desfile de llamas negras.
 Esas y las que se desprenden de los cuellos de los caballos.

Van formando el vasto incendio.
 Los grupos de caballos
 —cuellos y patas tendidos—
 no son sino líneas horizontales que huyen en manchones.

Ala roja, la guerra, cubrió la comarca.

Oíd ahora la vasta sinfonía de los cañones tendidos.
 Escuchad la sorda sinfonía perezosa.
 Son los pianos bélicos.
 Son los elefantes metálicos que combaten.
 Cada palabra suya es como un pelotón de banderas lanzadas.
 Y los hombres muerden el polvo, entre el estruendo.

Pensad también en las aldeas abandonadas a la noche
 mientras los hombres se odian.
 Pensad en las aldeas llenas de clamores,
 donde hay tantas lámparas y tantas mujeres a la orilla del sueño.
 Pensad en las noches.
 Las noches de lluvia.

Y cuando el viento y la lluvia danzan desenfadadamente
 —igual que un vagabundo y una cortesana—,
 sobre los cuerpos de los guerreros,
 esas mujeres están solas y están desnudas en sus blancos lechos,
 demasiado amplios, entonces.

Ala roja, la guerra cubrió la comarca.

Allá van, allá van.

Durante los días,
 pelotones de nubes de oro se arrastran por la tierra velozmente,
 a lo lejos.
 Nubes que levantan las cabalgatas,
 y que traen copiosas lluvias de sudores de olor acre,
 de olor de energía y de mocedad.
 Tras las nubes doradas,
 otras de color gris se levantan de la tierra,
 entre el tronar de las bocas de acero que hablan fuego.
 Y llega la tormenta artificial de relámpagos sanguinolentos.
 Entonces la bandera no es la roja guaca que ondula delante de los escuadrones.
 Es un palpar invisible.
 La están tejiendo los gritos y los alaridos de los hombres
 y de los clarines vocingleros.
 Y sobrecoge la grandiosidad
 de los pelotones de nubes grises que chocan a ras de tierra.
 Tras ellos viene la lluvia roja, la lluvia de sangre.
 La lluvia roja.

Ala ígnea, la guerra, cubrió la comarca.

(Tomado de *Revista Universidad* el 29 de diciembre de 1928)

La primera estrofa de este poema expone un contexto de viaje, en el que un grupo de jóvenes campesinos marchan organizados a una guerra para defender una causa justa, aún no sabemos cuál, pero sin duda ellos sí, por eso su alegría es grande, al punto que provoca dudas en la voz poética, que ignora si el regocijo que demuestran “los mozos”, como los llama, se debe a una próxima fiesta, palabra que en estos versos adquiere una extensión semántica particular, cercana a lo que es una guerra, en una especie de oxímoron que no termina de consolidarse, pero dando a entender que para estos jóvenes los conflictos bélicos, siempre que sean por una misión superior, representan espacios de realización y alegría.

Otro aspecto que vale la pena señalar, en el cuarto verso, es la voz poética que menciona que la guerra “ha aparecido violenta como la juventud”, dando a entender que estamos ante una etapa que se presenta en el cuerpo de un momento a otro, casi como un despertar y comenzar a ver el mundo de forma diferente, sin pasar por alto o sin naturalizar los problemas profundos que tiene.

En la segunda estrofa la voz reafirma el destino de la marcha que es la guerra y ofrece una primera descripción de los marchantes, jóvenes con cabellos largos y alborotados, desordenados. ¿Será este el único rasgo anómico permitido? Ya veremos, pero, por lo pronto, al ser tan largo como el viento, simboliza “muy frecuentemente ciertas

virtudes o poderes del hombre: la fuerza y la virilidad, por ejemplo, en el mito bíblico de Sansón” (Chevalier 1986, 218).

Esto nos lleva a conectarnos con ese viaje de principios de siglo cuando los jóvenes partían para adquirir la experiencia que la ciudad laberinto necesitaba, pero esta vez estamos ante el cambio de posta o relevo generacional. Si antes los viajeros debían llevar pantalones, por todos los riesgos que existen en el trayecto, ahora muchísimo más, son los varones quienes pueden responder con virilidad, violencia y turbulencia, tal como señala la voz poética de Arturo, a la invitación que haría Rodó en 1900: “El descubrimiento que revela las tierras ignoradas necesita completarse con el esfuerzo viril que las sojuzga” (Rodó 1985, 5).

La siguiente estrofa tiene apenas dos versos, y en ella la voz poética nos cuenta que los marchantes tienen cabellos negros, lo cual, siguiendo el simbolismo que empezó en la anterior estrofa: “ratifican ese sentido de energía oscura, terrestre” (Ciriot 2006, 118), y no podía ser de otra manera, pues recordemos que esta es una organización mundana, que no depende de ninguna intervención divina, tal como lo demanda el canto de “La Internacional”:

Ni en dioses, reyes ni tribunos,
está el supremo salvador.
Nosotros mismos realicemos
el esfuerzo redentor.

La cuarta estrofa, en cambio, se lee como un encabalgamiento de los versos anteriores, y habla de una fuerza o energía enorme, capaz de consumir lo que esté a su alrededor, un “vasto incendio” de “llamas negras” que significan purificación, iluminación (Cfr. Chevalier 1986, 268), un acto en definitiva de limpieza de aquello que hace daño y está mal en el mundo y, por ende, convoca a un determinado tipo de facción, lista para el conflicto, como la que se nombra en la quinta estrofa, de una sola línea, y que funciona como un eje a partir del cual el poema da un giro, pues la voz comienza a mirar el conflicto no tanto desde un cristal ideológico que lo justifique, sino desde una mirada que se lamenta por las muertes ocurridas. Por ello afirma el “ala roja” para hacer referencia tanto al lado combatiente de un partido, como a la parte de un cuerpo con la que se puede volar y llegar más lejos en la ruta sangrienta que se ha trazado.

La sexta estrofa, en cambio, es en donde la batalla ha dado inicio. La voz poética da un paso al frente, como para confrontar al lector, y deja de usar la tercera persona y pasa a la segunda del plural dentro del modo imperativo, para que escuchemos los sonidos

de la guerra, similares a una “sorda sinfonía”, un nuevo oxímoron que surge del accionar de estos jóvenes en un conflicto de “pianos bélicos”, que se podría clasificar de absurdo, frente a la cantidad de hombres que “muerden el polvo, entre el estruendo”.

En la séptima estrofa la voz sigue con el modo imperativo de antes, esta vez llevando al lector a pensar “en las aldeas abandonadas a la noche”, en las “aldeas llenas de clamores”, en aquellos lugares donde antes habría paz, pero que ahora estarían llenos de “hombres que se odian” y mujeres que no pueden conciliar el sueño.

La siguiente estrofa es la octava, y en ella la voz deja de usar el modo imperativo, ahora entendemos, necesario para hablar de la guerra explícitamente, y esta vez centra su atención en la mejor forma de hermanar a los “guerreros”, en la manera en que los jóvenes de ambos bandos perciben fenómenos como el viento y la lluvia, ambos dados por igual a quien se encuentre en su camino, lo mismo que las mujeres de cada uno de esos jóvenes, que se entregan a ellos en una cama blanca, develando, una vez más, un sentir patriarcal hacia el cuerpo femenino. La siguiente estrofa es nuevamente de un solo verso, el mismo que se presentó antes: “Ala roja, la guerra cubrió la comarca” para insistir en la presencia de un grupo combatiente y los resultados de sangre que van quedando.

La última sección es la más larga de todo el poema, y en ella la voz poética mira la marcha de los jóvenes desde la distancia y ve cómo se alejan de ella y se acercan a un objetivo aún desconocido para la voz. En el recorrido su tránsito provoca “nubes de oro” que hacen más difícil identificar su objetivo, puesto que las nubes representan “diversos aspectos que principalmente revelan su naturaleza confusa y mal definida; su cualidad de instrumento de apoteosis y epifanías” (Cfr. Chevalier 1986, 268); dicho de otro modo, para la voz poética, la marcha de estos jóvenes no estaría claramente definida, se trata de una tarea que espera reconocimiento y, al haber sido revelada, entendamos leída en todos los textos políticos de la época, como si fueran un conjunto de verdades cosmológicas, los jóvenes adquieren el rol del héroe que desea saber del oráculo los misterios ocultos del mundo, divulgados gracias a un estado de *enthousiasmos*, éxtasis o “delirio pítico” (Eliade 1999, 350), debido a que estaba mediado por una pitonisa, quien al alcanzar un estado de trance canalizaba el conocimiento de las visiones del futuro, las cuales, por el estado de éxtasis en el que fueron concebidas, no se caracterizaban por ser del todo claras, ya que el *enthousiasmos* “hace perder la razón y libera las fuerzas de la oscuridad destructivo-creadora” (Campbell 1959, 82).

Entonces entendemos que no son claras las razones de la marcha, y por esta razón la voz poética percibe que el desplazamiento de los muchachos trae “copiosas lluvias de

sudores de olor acre”; se trata de un olor fuerte, áspero, picante, molesto incluso, tal es la forma en que se percibe en esta guerra civil a la juventud, cuya bandera roja,⁵³ es decir, su razón de estar y de ser, en medio de tanta nube, deja de parecer el tesoro que se pensó y se vuelve, gracias a una nueva sinestesia, un “palpitar invisible”.

En la sección final de esta estrofa, la voz poética mantiene su atención en la bandera roja que identifica a los jóvenes, y habla de la manera en que esta ha sido elaborada, con los motivos de una guerra vana y superficial; por este motivo menciona esos “clarines vocingleros” que participaron en el tejido, además del dolor humano que provoca una “lluvia de sangre”.

El sentir que vemos en este poema de Arturo es importante por cuanto se trata de un alejamiento de la voz poética con algo que ciertamente era común a partir del primer cuarto del siglo XX en América Latina, esto es, alinearse con el pensamiento político de izquierda imperante en esa época, muy distinto al sentir que podemos ver en otro texto, esta vez en la voz del hermano del poeta modernista José María Egas, el ecuatoriano Miguel Augusto Egas, mejor conocido como Hugo Mayo, representante de la vanguardia en el Ecuador. El poema del que hablamos se publicó en 1929, apenas un año después del poema del colombiano Arturo y apareció en el primer número de la revista guayaquileña *Protesta*, patrocinada por la Unión de Pueblos Latinoamericanos:

Poema de la revolución

hermano,
¿quién hizo lamer al sol
mis pasos dejados en la cárcel?

anoche,
¡cómo temblaron los burgueses
cuando incendié miradas proletarias!

con los minutos de mi angustia
invité el reloj del hombre libertario

mañana tendrán estrellas rojas
las noches de todos los descalzos

hermano,
hay que desayunar con pan rebelde

⁵³ La bandera roja es un símbolo de los movimientos vinculados al marxismo, como el socialismo, el comunismo, el sindicalismo. Se usó por primera vez en 1871, cuando la Comuna de París la escogió como su emblema, ondeando “en la sede del gobierno, el Hôtel de Ville; Marx y Engels la presentaron como modelo de su *dictadura del proletariado*” (Priestla 2017, 56), y es también el nombre de un himno socialista compuesto en 1889 por James Connell; por lo tanto, es uno de los símbolos más importantes de estos movimientos.

para trabajar dentro las fábricas

mira,
me han crecido raíces de protesta
en mis puños garroteados

espera,
ahora estoy sembrando rebeldías
en el vientre de cien mujeres puras!

(Tomado de *Revista Protesta Vol. I.* de 1929)

La primera estrofa comienza con el vocativo ‘hermano’, cuya función es activar el canal de comunicación entre la voz poética y el interlocutor, estableciendo una relación de cercanía y confianza con el lector, de complicidad diríamos, en la que es posible ser abiertos y francos. Se evidencia en este ejercicio el uso del término ‘hermano’ de género masculino singular, que para la época puede no haberse escrito con una intención excluyente hacia las mujeres, que sí tenían un rol activo, como lo expresa Ernesto “Che” Guevara cuando analiza el papel de la mujer dentro del combate, y señala que pueden ser mensajeras, cocineras, maestras, enfermeras, costureras de uniformes y, si fuera necesario, incluso soldados (Cfr. Guevara 2015, 100), sin mencionar aquel rol que se muestra al final del poema; no obstante, la interpelación hacia otro varón es clara, y da a entender que un asunto tan serio como el de la revolución, que se advierte desde el título, no puede ser asumido en primera línea por el género femenino, por ser un proceso que demanda el ejercicio de la palabra y de la fuerza, dos atributos distintivos de los hombres.

Este intercambio de información importante, como no podía ser de otra manera, entre sujetos⁵⁴ cuyas relaciones sociales o coincidencias ideológicas son tan altas que se ubican en el grado jerárquico de la hermandad, funciona en el sentido que señala Bourdieu:

Los hombres producen los signos y los intercambian activamente, como aliados-adversarios unidos por una relación esencial de honorabilidad equivalente, condición indispensable de un intercambio que puede producir una honorabilidad desigual, es decir, la dominación. (Bourdieu 2000, 62)

Dominación hacia quienes no forman parte de este circuito, sea porque no comulguen las mismas ideas, sea porque en su cuerpo no se reconozcan las características

⁵⁴ Al decir sujetos hay que pensar en cómo Althusser reconoce la categoría de sujeto, a partir de la forma en que una ideología interpela a los individuos, en este caso, la comunista que, en Ecuador se había formalizado en 1925, con la fundación del Partido Comunista; en Perú se lo hizo en 1927 con el Partido Socialista y en Colombia en 1930, también con el Partido Comunista.

primarias de la igualdad, que permiten acceder a un intercambio de capital social que dentro de la sociedad se reconoce como más puro y de un nivel superior que otros que proceden de un capital económico.

Lo siguiente en la estrofa es la introducción de una pregunta retórica que la voz poética hace a su hermano, hecha para ennoblecer o exaltar el propio cuerpo de la voz, capaz de prodigios o heroicidades que deben ser reconocidos, ya que nadie más habría logrado que el Sol se postre y se humille, lamiendo las huellas dejadas al pasar, que podemos entenderlas de diferente modo, como la acción transformadora en ese espacio de encierro que sería la cárcel o quizá como la difusión de la experiencia teórica que tienen los héroes de la revolución.

La segunda estrofa, en cambio, menciona otro suceso heroico realizado por la voz poética, para lo cual se remonta a un pasado inmediato, la noche de ayer, cuando logró no solo difundir la experiencia teórica que posee, sino además convencer de que su palabra, gracias a una cualidad de elocuencia ahora manifiesta, es una verdad irrefutable que provoca dos efectos: por un lado, temor en quienes las escuchan, pues se ha revelado una verdad que debía permanecer oculta; y, por otra parte, enojo en quienes la reciben, por todo el tiempo transcurrido en el cual jamás supieron nada de dicha verdad, ocasionando una vida de engaños y creyendo que el mundo era injusto por naturaleza, cuando en verdad era injusto por conveniencia.

Este talante de la voz, si se suma a otros mencionados antes como la decisión de los jóvenes de marchar a una batalla, su valentía, de sentirse inflamados o ennoblecidos con el espíritu que los lleva lejos del hogar a cambiar el mundo, su justicia; y el de reconocer como iguales o hermanos solo a quienes, como ellos, demuestren las mismas creencias, recuerda con mucho al principio griego de la *areté*, al que aspiraban todos los héroes mitológicos, cuyo patrón de medida sería Odiseo, y que desde el rito moderno surgido en la vieja ciudad laberinto aún sigue vigente en esta parte del trayecto, pero necesitará actualizarse con otros jóvenes que sirvan de modelo, como precisamente ocurre con la voz poética, cuyo lugar de enunciación se haya en el centro de la juventud, viviéndola y ya no padeciéndola como vimos antes.

La tercera y cuarta estrofa deben leerse juntas, debido a que forman parte del mismo tópico, cada una tiene apenas dos versos, y en ellos la voz poética recupera la propia angustia o temor que seguramente sintió en la confrontación anterior. Esto nos deja la imagen de alguien humano, y por lo tanto próximo a nuestra realidad, alguien que sufrió profundamente en esos momentos decisivos de conflicto, y que logró sacar algo bueno

como resultado, para la revolución se entiende, lo mismo que Jesús, cuyo dolor o padecimiento es el centro del cristianismo, y sin el cual no es posible sostener la palabra de Dios, la verdad revelada.

En esta angustia de la que nos habla la voz se origina el cambio social, la ciudad sigue siendo en estos momentos oscura, y no tenemos elementos para juzgarla distinta, pero esa oscuridad ha sido naturalizada, ya nadie puede sentir que en ella se encierran los males de principios de siglo, pues ahora se ha identificado con claridad a los causantes de los problemas de la gente; por ello la voz debe darle, y lo hace sin darse cuenta, irónicamente⁵⁵ un valor de cambio a su angustia, para lograr traer a su presencia “el reloj del hombre libertario”, para que esos minutos de inquietud y de incertidumbre del conflicto se conviertan en momentos dilatados y permanentes de liberación, que lleven a todos los descalzos a tener estrellas como posesión, pero no cualquier estrella, que siempre simboliza su contacto con el mundo celeste y, por lo tanto, evasivo que analizamos en páginas atrás. Ahora la voz propone de partida la imagen de una estrella roja, que representa una anunciación: “del renacimiento perpetuo del día (principio del perpetuo retorno) es símbolo del principio mismo de la vida” (Chevalier 1986, 485), lo que confirma la intención de que la revolución nunca termine.

Por otra parte, a propósito de la imagen de la estrella, hay que añadir que la estructura del poema tiene siete estrofas, todas de dos o tres versos, cuya construcción emulan finalmente las puntas de esa estrella de la que nos habla la voz, la cual simboliza: “la lira cósmica, la música de las esferas, la armonía del mundo, el arco iris con los siete colores, las siete zonas planetarias, etc.” (Chevalier 1986, 484), por lo tanto, lo que se pretendería en este caso es consolidar una revolución armónica o que se asuma como algo natural o que debía darse.

En la quinta estrofa la voz vuelve a interpelar al lector masculino como su hermano, y por la confianza establecida antes le menciona una tarea pendiente, “hay que desayunar con pan rebelde” afirma, esto con la finalidad de ir a “trabajar dentro las fábricas”, en clara alusión a una preparación, o sospecha en realidad, de que es ese el sitio en donde ocurren los engaños, la explotación y en definitiva la negación de la verdad revelada.

⁵⁵ No tenía por qué saberlo la voz poética, pero finalmente se cumplió su revelación: ahora los descalzos de la tierra, siempre que quieran y siempre que puedan pagarlo, llevan zapatos con estrellas rojas... azules y negras en sus zapatos *Converse*. El uso amplio de todo tipo de símbolos en la economía neoliberal es un esfuerzo inconsciente por desmitificar las significaciones que le son contrarias.

Por esa causa es preciso estar listos, así lo señala en la sexta estrofa en la que se presenta una imagen fálica mediante una metonimia en donde el puño adquiere la firmeza del pene, “privilegio eréctil” lo ha denominado Juan Carlos Arteaga, para indicar la disposición enérgica y viril, en este caso para la lucha social, razón por la cual la misma no puede ser llevada por mujeres, dado que no solo su cuerpo no está listo para el combate, sino que tampoco lo está la sociedad:

Las formalidades del orden físico y del orden social imponen e inculcan las disposiciones al excluir a las mujeres de las tareas más nobles (manejar el arado, por ejemplo), asignándoles unas tareas inferiores (al margen de la carretera o del terraplén, por ejemplo), enseñándoles cómo comportarse con su cuerpo (es decir, por ejemplo, cabizbajas, los brazos cruzados sobre el pecho, delante de los hombres respetables) atribuyéndoles unas tareas penosas, bajas y mezquinas (transportan el estiércol y en la recolección de las aceitunas son las que, junto con los niños, las recogen, mientras el hombre maneja la vara) y, más generalmente, aprovechándose, en el sentido de los presupuestos fundamentales, de las diferencias biológicas, que así parecen estar en la base de las diferencias sociales. (Bourdieu 2000, 38)

No está demás aclarar que, cuando Bourdieu habla de tareas nobles pone como ejemplo las tareas del campo, pero bien puede extenderse a esta que convoca a los hermanos del poema, que hablan de la revolución; y cuando el sociólogo francés analiza el rol de las mujeres, y menciona que están relegadas al cumplimiento de estas tareas bajas, no está pensando en otra que es de suma importancia y que se conecta con lo que más adelante dirá la voz poética de Mayo en la última estrofa, que es el ejercicio de la reproducción.

Puesto que las mujeres continúan siendo ese espacio físico, tangible y dominable, analizado en el capítulo anterior, su cuerpo es asumido como un territorio fértil, y más claro no lo puede decir la voz cuando reafirma que está sembrando y, al decirlo, es explícito además en mencionar que lo está haciendo en ese momento, rebeldías: “en el vientre de cien mujeres puras”, lo que entendemos en dos sentidos; por una parte, sería dar a la revolución los hijos que le hacen falta, reafirmando al mismo tiempo el carácter patriarcal presente desde la época clásica, donde los varones no solo debían mostrarse en la práctica de la *areté*, sino también en la forma en que usan a las mujeres, muestra de ello es la creencia de que el cuerpo femenino sería un mero depósito de la simiente del padre, en otras palabras, que los hijos eran solo del linaje paterno.

Por otro lado, la imagen de la voz que fecunda “a cien mujeres puras” es, desde luego, una hipérbole cuya función es la de magnificar la masculinidad de la voz, para eso se le pide al hermano que “espere” y compruebe que, en efecto, en ese instante ocurre la

concepción, pues de otra manera el suceso entraría en el plano de la leyenda, en el de la fantasía, un lujo que ningún revolucionario puede darse. Por ello siempre es necesaria la presencia de un par, para que la virilidad sea “revalidada por otros hombres en su verdad como violencia actual o potencial y certificada por el reconocimiento de la pertenencia al grupo de los hombres auténticos” (Bourdieu 2000, 70), y que no son otros que aquellos que luchan y se entregan a la revolución.

Estas dos visiones acerca de la revolución parecerían las únicas, primero porque tenemos a quien no termina de comprender si los motivos de la lucha son lo suficientemente fuertes como para ensangrentar una memoria, un espacio y un tiempo; segundo porque habría quien, desde una perspectiva utilitarista, justifique las diferentes formas de violencia, desconociendo, sin duda, aquella que tiene que ver con el cuerpo femenino, con tal de conseguir los objetivos ideológicos a los que se ha sumado.

Sin embargo, existiría una tercera vía o sentir registrado en la poética de Colombia-Ecuador-Perú: es la de quien emprende la marcha motivado por un proyecto más personal e íntimo, la vía del ecuatoriano Ignacio Lasso quien, en 1934 publica este poema:

Elsie

Por una ruta en llamas tenté llegar a tus ojos.
 Había deshojado el aire un oscuro aliento tenaz,
 marejadas de angustias se agolpaban, pugnaban
 en ese pequeño resquicio de la memoria:
 donde logré encontrar entre buidos riesgos,
 intacta y desnuda, tu primera mirada.
 Yo estaba transido de miserias ajenas,
 no sabía en qué suelo hundir hondo las raíces.
 Mis veinte años envejecidos
 con una luenga barba crecida en llantos filiales.
 Mi voz enredada en húmedos musgos de yaravies:
 era el sembrío de sudores quemados,
 era la acequia que no le dieron agua,
 era el mueble sin techo
 y el hombre sin trabajo.
 Encontrándome en tus ojos, olvidé que buscaba
 –como tantos– la esperanza en salarios.
 Dos días no he pintado con mi sangre carteles,
 no está la multitud caminando en mi voz;
 no obstante, tu nombre entorcha los lábaros rojos,
 y se alinean por detrás de tu huella:
 horizontes de indiadas,
 altas nubes de truenos en los pechos.
 Elsie! por una ruta de sangre he llegado a tus ojos.

(De *Escafandra*, 1934)

Se puede apreciar que se trata de un poema escrito en un solo bloque o estrofa de veinticuatro versos, cuyo título es el nombre de una mujer, Elsie, lo que en un principio nos permite pensar que se trataría de un poema amoroso, que efectivamente lo es, que idealiza el cuerpo femenino y representa la motivación que necesita la voz poética para emprender algo importante, como sería la marcha en el camino del *puer senex*.

Para lograr un análisis más claro dividiremos el poema en tres secciones que responden a un eje isotópico fuerte; el primero de ellos llega hasta el sexto verso y en ellos la voz poética contextualiza la forma en que ha logrado llegar hasta la presencia de la mujer amada, Elsie, atravesando una serie de dificultades, “una ruta en llamas” se indica en el primer verso, lo que ciertamente puede significar de forma genérica una serie de problemas, que no es posible definir su tipo. Por ello avanzamos en la lectura y en el segundo verso la voz se remonta a un pasado indeterminado, cuando la voz evidencia su lugar de enunciación, en un periodo que estaría fuera la juventud, es decir, considerándola como una etapa.

En ese momento, nos hace entender la voz, se vivía en un mundo dañino, igual al que analizamos en el capítulo dos, y que comprendía un *sensorium* por el cual los jóvenes parten lejos de su casa materna, de su ciudad, se adentran al mar con la finalidad de adquirir la experiencia que necesitan para regresar luego⁵⁶ y componer ese mundo lleno de lo que la voz llama un “oscuro aliento tenaz” y de “buidos riesgos”, capaces de provocar “marejadas de angustias”, según se lee en el tercer verso, que con seguridad golpean de forma recurrente el cuerpo y lo sacan de su equilibrio.

En ese contexto la voz menciona haber encontrado la mirada de Elsie, y llama la atención la afirmación “íntacta y desnuda”, en una metonimia en que la mirada reemplaza a ese territorio que es el cuerpo femenino, cuyo valor es inapreciable siempre y cuando no haya sido tocado antes por ningún varón.

El siguiente bloque del poema corresponde a los versos séptimo hasta el décimo quinto, en los cuales la voz poética se retrotrae al mismo instante cuando descubrió la

⁵⁶ Este sentir no es exclusivo de la modernidad. De hecho, aparece como una herencia que se ha permeado a través del tiempo desde la misma cultura griega, en la cual el muchacho se aleja del sagrado centro hasta la periferia y más allá, por lo general en compañía de un adulto varón, quien se encarga de transmitirle su experiencia al tiempo que establece con el muchacho una relación homoerótica (es la base de la *paideia*), en la cual, según Hölscher (2021, 51), “el joven se zambulle en el mundo de lo inseguro, de lo inquietante [el mar]. Finalmente, emerge con el esplendor de un nuevo estatus”. Por lo tanto, vemos la presencia una vez más de rituales que nos acompañan desde el principio de los tiempos y que se actualizan en cada época de una u otra forma.

mirada, pero esta vez fija su atención en sí misma, y cuenta lo afectado que estaba por los efectos de ese mundo oscuro que se dijo antes, que provoca dolor y desdicha en las personas, motivo por el cual entendemos que la voz se encontraba en medio de un viaje, quizá uno que lo aleje de la aldea, quizá uno que lo lleve a adquirir la experiencia que necesita para insertarse socialmente... no lo sabemos, lo cierto es que la voz no halla el escenario o el proyecto en el que pueda: “hundir hondo mis raíces”.

Es a partir del tercer verso de este fragmento, y el noveno del poema en realidad, cuando se sabe la edad que tenía la voz en el momento del encuentro, con “veinte años envejecidos” nos presenta una hipérbole, a punto de volverse oxímoron, que recuerda el sentir de otras voces como las de Silva de su poema “Aniversario”, cuyos primeros versos dicen:

Me son duros mis años y apenas si son veinte
ahora se envejece tan prematuramente

Señala, además, como prueba de su situación, poseer en ese tiempo una “lengua barba crecida en llantos filiales” y una “voz enredada en húmedos musgos de yaravíes”; la primera, vista a la luz del significado simbólico, no es otra cosa sino un “símbolo de virilidad, de coraje y de sabiduría” (Chevalier 1986, 218), todos requisitos fundamentales de ese héroe moderno que pretende combatir las injusticias del mundo, pero para eso le hace falta una cosa fundamental, la palabra; por eso la segunda parte habla de la imposibilidad de proyectar la voz, de sacarla fuera del cuerpo para decir algo importante, para dar testimonio de la experiencia teórica que posee la voz, y la única capaz de trastocar la injusticia en justicia, lo malo en bueno.

Finalmente, la última sección del poema comienza en el verso décimo sexto, cuando la voz nos expresa lo que sucedió luego de ese primer encuentro, que representó una suerte de revelación, pues en ese instante la voz comprende que debe dejar de buscar “la esperanza en salarios”, esto es, dejar de lado el estilo de vida de la época, y sumarse a una causa superior, algo que le haga ganarse el amor de la mujer amada, y sea ella el motivo y estandarte de la lucha. Por esa razón, dice la voz: “tu nombre entorcha los lábaros rojos”, lo mismo que esos caballeros medievales, que buscaban ganar honor y gloria a través de una causa justa y grande, que en la época moderna significa acoger la ideología marxista como caballo de batalla, para luchar contra el monstruo del capitalismo.

Este poema de Lasso es probablemente uno de los últimos de este primer periodo marxista en América Latina, llamada “Generación P o paramilitarizada” por Yanko González y Carlos Feixa, marcada por el pensamiento de esos “maestros de la juventud”. Luego de esto, es decir a partir de 1930, asistimos a un “empobrecimiento del pensamiento marxista que durará decenas de años” (Lowy 1982, 29), probablemente porque es cuando comienza a difundirse la interpretación estalinista de la lucha, con métodos y prácticas represivas y poco tolerantes hacia las diferencias ideológicas, además de separados de los principios sociales que llaman a la igualdad entre los hombres, que puede constatarse, por ejemplo, en las prácticas de Stalin para la difusión del culto a su personalidad.

Todo esto provocaría que, al menos en los discursos poéticos, se abrace mejor el sentir de la *avant-garde* expresado en la vanguardia latinoamericana, que dejó de ocuparse por la justicia social para centrar su atención en enfoques europeos como el futurismo, el surrealismo o el dadaísmo, que se despliegan en nuestra región con un “alto grado de etnicidad” (Bosshard 2013, 15), como puede apreciarse en voces como las León de Greiff o Jorge Carrera Andrade o César Moro, por nombrar algunos de los que forman parte de la poesía colombiana, ecuatoriana y peruana.

En el año 1953, veinte años después de que Lasso publica su “Elsie”, aparece en la revista guayaquileña *Mañana* el siguiente poema de otro ecuatoriano, David Ledesma:

Guerrilleros

Eran jóvenes todos.
 En sus ojos
 se divisa aún la vieja madre
 agitando un pañuelo en el bohío.
 Eran muchachos
 de apenas un pequeño pozo oscuro
 sombreándoles la rosa de los labios.

Eran jóvenes todos.
 Y tenían un coraje de siglos en la sangre:
 como de grandes ríos correntosos
 un rumor invadía cada pecho;
 como el chisporroteo de una fragua
 cada vez crujía de valor.

Eran jóvenes todos.
 Y marchaban
 con tal coraje y con firmeza tanta
 que el Futuro –al mirarles avanzar–
 hizo genuflexión, cayó vencido,
 y en rendición a ellos: fue Presente!

(Tomado de Revista *Mañana*, abril de 1961)

Lo primero que sorprende es el título del poema, pues el término ‘guerrilleros’ debió ser para este tiempo algo nuevo, a pesar de que su origen tendría más de cien años, su uso, para la voz poética, quizá pareció distante o propio de otros pueblos como el español, que es en donde primero se utilizó la expresión para designar a organizaciones civiles que, al inicio del siglo XIX, se enfrentaron contra tropas francesas que ocuparon territorio español.

Lo segundo que debemos considerar es que, al hablar de procesos de guerrilla, existirían, según Rodrigo Borja, dos clases: la urbana, que ejerce su campo de acción en las ciudades, y la rural,

llamada también foquismo guerrillero, es una técnica de lucha irregular de pequeños grupos armados contra ejércitos convencionales, que se propone desgastarlos militarmente y dar inicio a un proceso general de insurrección capaz de conducir a la toma revolucionaria del poder. Su escenario es el campo, la selva o la montaña. (Borja 2021, párr. 72)

Es a este segundo tipo al que responderían una forma de luchas americanas, que buscaban emular el éxito cubano en Sierra Maestra, en 1958, y es a la que hace referencia la voz poética de Ledesma.

La primera estrofa permite identificar el lugar de enunciación de la voz, se trata de alguien que entiende la juventud como una etapa pasada, es decir, alguien que la mira desde afuera y puede reconocer en los otros aquello que le estaría haciendo falta a él, pues no de otra manera se explicaría que la voz no se sume a la marcha de estos jóvenes que integran la guerrilla, muchachos que apenas han dejado de ser niños; lo prueba la incipiente barba de sus rostros, así como la presencia de la figura materna que, ante el viaje inminente que los alejará de su falda, y que una vez más confirma el *sensorium* del viaje, los despide con tristeza de la aldea en la que viven para que lleguen con bien al sitio en el que combatirán y transformarán el mundo.

Un punto que considerar en este momento es la cercanía de la juventud con la niñez; generalmente cuando las voces poéticas hablan de ello lo hacen queriendo que el cuerpo masculino extienda su juventud, para que la misma pueda prolongarse en su condición de etapa, mientras que en el cuerpo femenino se trata de un atributo por el cual el cuerpo adquiere un valor inestimable que invita a un ejercicio patriarcal en el que la propia voz encuentre o ratifique su virilidad.

En la siguiente estrofa la voz vuelve a reafirmar la condición de juventud de los guerrilleros, pues se trata de algo importante, de allí que el octavo verso se desarrolle bajo un hipérbaton que trastoca el orden en que se propuso el comienzo del poema, en el que la juventud era un atributo, mientras que en este verso la función sintáctica del término juventud es de núcleo, lo que trasmite la idea de un requisito fundamental para emprender la marcha.

Algunos de los rasgos que acompañan a esta juventud es la valentía; el segundo rasgo más importante luego del de la juventud, pues al ser parte de una guerrilla, que se entiende como una confrontación desigual en la que el guerrillero forma parte de la minoría, es tener “un coraje de siglos en la sangre” para mantenerse en la lucha, un coraje que la voz poética percibe desde un oxímoron, pues al mismo tiempo que se aprecia como el torrente de un gran río (y tiene que serlo para que circule por las venas), también se aprecia como una sustancia incandescente, como “el chisporroteo de una fragua”, una energía con la capacidad de provocar una explosión (y también tiene que serlo para que ocupe el interior del cuerpo).

La última estrofa empieza otra vez con lo que ya se dijo en los versos primero y octavo de este poema, que los guerrilleros “eran jóvenes todos”, y que, además de marchar con coraje, lo hacían con “firmeza tanta” que la voz reconoce en el proceso una hipérbole, en la que el Futuro, escrito con mayúscula, reverenció el paso de los jóvenes, permitiendo que su lucha no se prolongue en el tiempo, y se resuelva a su favor en el presente, pues es la única forma de culminar aquello que tiene detrás la verdad y la justicia juntas.

Esa percepción es la que seguramente tuvo la voz poética del peruano Javier Heraud quien, un año después que Ledesma, en 1962, escribió el siguiente poema que busca, de alguna manera, convertirse en un prototipo de la poesía, por lo que lo tituló sencillamente como “Poema”, y forma parte de un conjunto de textos que el autor escribió bajo el seudónimo de Rodrigo Machado, luego de enlistarse en el Ejército de Liberación Nacional en el Perú:

Poema

Ahora debe ser, Juan, empuña tu fusil,
 Pedro, coge tú la treinta.
 Ahora hablaremos con las armas.
 Antes era fácil, nos cogían con los gritos
 en la mano, nos metían en las cárceles.
 Somos menos, no importa. Estamos
 armados y con la fe en el pueblo:
 campesinos, obreros, estudiantes:

ahora es el momento
 levantémonos todos
 para sembrar en la tierra,
 en nuestro Perú
 una nueva vida con machetes,
 fusiles, hoces y martillos.
 ¿Quién podrá detenernos?,
 si ahora somos menos
 pero seremos todos
 contra el puñado que gobierna...

(De *Poemas de Rodrigo Machado*, 1962)

Como podemos ver, se trata de un poema escrito en un solo bloque o con una sola estrofa compuesta de dieciocho versos. Los tres primeros versos forman parte de un mismo tema, pues en ellos la voz poética hace un llamado a varias personas, hombres, como no podía ser de otra manera, que responden a los nombres de Juan y de Pedro, nombres comunes que interpelan a cualquier ciudadano que haya sentido el dolor de la injusticia que vive la gente, y al mismo tiempo la indolencia con que el sistema acepta esas injusticias.

En estos versos se recupera, además, la figura del muchacho comprometido, que encuentra su razón de ser, aunque no lo sepa, o no lo quiera admitir, en el *puer senex*; no obstante, encontrará su espejo en muchos otros lugares, en muchos otros cuerpos, como el que ofrece la figura de Julio Antonio Mella,⁵⁷ militante cubano nacido en 1903 y asesinado en 1929, es decir, con apenas veintiséis años de edad, por motivos aún poco claros, pero identificados con su disidencia de la internacional comunista. De Mella podemos decir que fue:

el primero y brillante ejemplo de una especie que se volverá a encontrar frecuentemente en la historia social de América Latina: el estudiante o joven intelectual revolucionario, el espíritu anticapitalista romántico que encuentra en el marxismo la respuesta a su pasión por la justicia social. (Lowy 1982, 17)

⁵⁷ La resonancia e influencia del nombre de Mella puede constatarse, por ejemplo, en el trabajo de Aurora Estrada i Ayala. En su libro *Nuestro canto*, de 1937, el hilo conductor de los poemas es el reclamo por la justicia social, y uno de ellos está dedicado, según Rosario A'Lmea, a otro intelectual asesinado joven, Francis Laguado Jaime, de quien la voz de Estrada i Ayala dice: "Tus años, como una tribu de pumas jóvenes/ cabían apenas en la isla que vio nacer a Mella" (Estrada i Ayala 2022, 130).

Pero será a raíz de la Revolución cubana cuando el marxismo latinoamericano "vuelve a adoptar algunas de las ideas más vigorosas del 'primer comunismo' de los años veinte. No existe continuidad política e ideológica directa entre ambas épocas, pero los castristas se valen de Mariátegui y sacan del olvido a Mella" (Lowy 1982, 48) para darle mayor sustento a su proyecto político.

Por este motivo, la voz asume el modo imperativo, para organizar a sus pares y decirles: “Ahora hablaremos con las armas”, dando a entender la existencia de procesos anteriores cuando debe haberse buscado el diálogo, la conciliación, el reconocimiento de realidades indignas, pero sin ningún éxito.

El cuarto y quinto versos establecen un tiempo pasado en el que la voz habla de cuando ella y sus camaradas eran intimidados y amedrentados gracias a esa indolencia del sistema social que señalamos antes, pero también, o sobre todo, por el temor que despierta la ruptura que propone la ideología marxista; ante esto, los Aparatos Ideológicos del Estado, descritos por Althusser, se blindarán con la finalidad de impedir el acceso de estos héroes que viajan para cambiarlo todo; por otra parte, también da cuenta de un estado de organización con orden y disciplina, que permite a sus integrantes sentirse fuertes, lo cual es el tema de los siguientes versos.

El sexto verso menciona “Somos menos, no importa”, que devela la conciencia de la voz de formar parte de un movimiento de guerrilla que, además de estar armada con instrumentos de guerra, llevan consigo “la fe en el pueblo” que, en verdad, quiere decir en ellos mismos, en su capacidad de acción, de convencimiento, de reclutamiento de otros cuerpos jóvenes necesarios para continuar en la lucha, cuerpos provenientes de las fábricas, de los institutos y del campo, aquellos sitios en donde se conocen las inequidades sociales.

Es hacia estos lugares donde el recorrido de los héroes parece concentrarse, es el espacio de abastecimiento, no de provisiones ni de víveres, sino de sujetos comprometidos con las causas sociales, debido al reducido número de huestes que posee su marcha, es allí que: “la ideología ‘actúa’ o ‘funciona’ de tal modo que ‘recluta’ sujetos entre los individuos (los recluta a todos) o ‘transforma’ a los individuos en sujetos (los transforma a todos) mediante esta operación muy precisa que llamamos la interpelación” (Althusser 2015, 303) y que no es otra cosa más que cualificar o determinar a los sujetos en su relación con los Aparatos del Estado al que pertenecen. Así por ejemplo, las categorías que nos interesan están en el aparato escolar, en donde encontramos a los estudiantes, en el aparato sindical tenemos a los obreros, y habría que agregar otra clase, la de los jóvenes, cuya presencia es común a diferentes Aparatos Ideológicos del Estado y sirve para nombrar a aquellos sujetos emplazados a transformar el mundo.

A partir del noveno verso la voz poética retorna al mensaje inicial de comenzar la lucha, pero esta vez ya no desde el modo imperativo usado antes, en el que el héroe, desde la posición superior en la que se encuentra puede pedir algo a los ciudadanos comunes,

sino como una invitación, una arenga en la que la voz se incluye para conseguir la tan ansiada “nueva vida” que se menciona en el décimo tercer verso, una nueva vida de convivencia estable entre lo que representan la hoz y el martillo, el campo y la ciudad, tal como lo proponen Marx y Engels, recordémoslo, en su manifiesto comunista, pero adicional a esto la voz introduce un nuevo elemento que no forma parte de la bandera roja comunista, se trata del fusil, muy necesario pues, una vez alcanzada la justicia social, por medio de la lucha armada, es preciso defenderla, ya que habrá quienes quieran regresar al estado de injusticia inicial.

Los últimos versos del poema introducen una cuestión retórica, “¿Quién podrá detenernos?”, pregunta la voz, para indicar que, sin lugar a dudas, no habrá nadie que pueda parar esta marcha que empieza con unos pocos, pero que gracias a su experiencia teórica, a esta *areté* moderna de los sujetos jóvenes, pronto serán muchos, “seremos todos” se lee en el penúltimo verso, “contra el puñado que gobierna”.

Otra voz peruana que confirmaría el *sensorium* del viaje heroico, y que sigue el modelo del *puer senex*, es Nicomedes Santa Cruz. Asumiendo la cosmovisión afro también reafirma los valores de la *areté* moderna en el siguiente poema:

Cumpliendo con el destino

Cumpliendo con el destino
he puesto mi longitud
a la vera del camino
que pisa la juventud.

Nacer no al alumbramiento,
llevar la cronología
desde el venturoso día
que acertó el entendimiento.
Ser niño ciento por ciento.
ser joven tino por tino.
Y aunque duro sea el sino
y titánico el esfuerzo
por ser el destino adverso
cumpliendo con el destino.

Meditar mucho en sí mismo.
Diario querer ser mejor.
Sacar fuerzas del amor.
Fomentar el idealismo.
Contra el mezquino egoísmo.
ejercitar la virtud.
Y con fraterna actitud
decir al más humilde hombre:
“para que tú paso alfombre:

he puesto mi longitud”.

Que tarde se ve tan claro:
 La existencia, en su medida,
 cuesta entenderla una vida
 y al saberlo no hay reparo.
 Proceso doliente y raro
 del humano peregrino
 donde el mozo libertino
 pisa el camino, perplejo,
 y cuando sabio, es un viejo
 a la vera del camino...

Pero cuando en armonía
 van juventud y saber,
 la humana razón de ser
 es hermosa garantía.
 Juventud-Sabiduría,
 Juventud-amor-salud.
 Porque en total magnitud
 a sí misma se comprenda
 sea florida la senda
 que pisa la juventud.

(De *Canto a mi Perú*, 1966)

Este es un poema dividido en cinco estrofas cuya estructura corresponde a las décimas propias de la cultura afro, comunes a los países que forman parte de este corpus. Estas décimas pueden dividirse, según su temática, en dos tipos de poemas que se denominan “a lo divino” y “a lo humano”, siendo este último al que corresponde el poema del poeta Santa Cruz.

La primera estrofa repite el título del poema y empieza con un gerundio que busca prolongar la acción en la que se afirma “cumpliendo con el destino”, verso que nos conecta con esa imagen de los héroes clásicos cuyo recorrido ya estaba escrito o estaba determinado por un hado del cual era imposible salir; en esa medida, la voz poética acepta esa situación y se dispone a cumplirla de la mejor manera, ofreciendo para ello su cuerpo, representado en esa longitud que menciona el segundo verso, capaz de ocupar cualquier proyecto, cualquier camino.

La siguiente estrofa plantea dos tipos de nacimiento, el primero sería el biológico, desde el momento en que ocurrió ese primer llanto, ese primer deslumbramiento de luz; el segundo sería un nacimiento social,⁵⁸ contado a partir del instante en que la mente

⁵⁸ Al respecto, Yanko González y Carlos Feixa recuerdan que este sentir ya había sido registrado antes por Rousseau “en el *Emilio*, el filósofo describe la adolescencia como una especie de segundo nacimiento, una metamorfosis, el estadio de la existencia en el cual se despierta el sentido social, la

comenzó a entender cómo es el mundo en el que vivimos, y en ese sentido cabe preguntarse ¿por qué la voz propone “llevar la cronología” desde el momento en que la mente entiende el mundo? ¿Será un gesto que le permita a la voz calcular el tiempo que le tomó realizar algún cambio necesario en la sociedad?

En estas preguntas se halla inmersa la forma en que la voz poética concibe la juventud, tanto como una etapa, con su respectivo principio, como una energía o forma de vivir, entendida casi como una responsabilidad, y para poder cumplir con ambas condiciones se precisan algunos rasgos particulares, que se leen a partir del noveno verso, y que funcionan como una especie de doble objetivo que se debe alcanzar, esto es, “ser niño ciento por ciento” y “ser joven tino por tino”.

El primer requisito está en el orden de mantener la inocencia, la pureza, la alegría, la espontaneidad y demás atributos que se suelen atribuir a la niñez, mientras que el segundo representaría, por un lado, la energía, la dedicación, la constancia, la destreza para alcanzar metas importantes, para acertar en aquellos aspectos decisivos de la vida y que tienen la capacidad de construir la identidad; por otra parte, también constituiría las experiencias alcanzadas con prudencia y buen juicio, es decir, la voz poética pide en este punto responder al modelo del *puer senex*, con el que se puede superar cualquier obstáculo en el sendero.

La tercera estrofa continúa con el hilo conductor, añadiendo atributos a la juventud, habla de meditar, de mirarse siempre hacia adentro, sin duda para encontrar aquellos aspectos que deben mejorarse, habla también de un valor moderno y capital, explicado en ese “diario querer ser mejor” que propone la voz en el décimo sexto verso, no conformándose nunca, buscando siempre la excelencia, lo mismo que el valor para levantarse si se ha caído, para continuar prodigando valores acordes al idealismo que se lee en el décimo octavo verso y que permitiría llevar, al final de cuentas, una vida de entrega hacia los demás, hacia los más necesitados.

En la cuarta la voz poética se lamenta por el tiempo perdido, obnubilado por la intensidad con que se vive...; recordemos que otro *sensorium* que atraviesa el siglo es la atrofia de los sentidos de los jóvenes, que los obliga a ir extraviados por el mundo oscuro, que en esta parte del trayecto quieren cambiar, y para eso han de realizar grandes esfuerzos, como entender lo que significa la propia existencia, es decir, para qué han

emotividad y la conciencia social. Frente al perverso y despiadado mundo adulto, el autor opone el corazón, la naturaleza, la amistad y el amor, representados por la infancia y la juventud (González y Feixa 2013, 101).

nacido, aunque eso signifique vivir un proceso “doliente y raro” como expresa la voz en el quinto verso de esta estrofa, haciendo alusión a lo difícil que debe ser abandonar la imagen de ese “mozo libertino” propenso a entregarse a una vida llena de vicios, en el marco de la filosofía del *carpe diem*, como veremos más adelante.

En la última estrofa la voz vuelve a proponer el camino del *puer senex* para alcanzar ese fin último que tendría la condición humana, esto es llevar una vida llena de amor y salud, algo plausible siempre que la juventud y el saber vayan de la mano juntos. Otra voz que podemos identificar en la lucha revolucionaria desde el combate periférico o rural es la del ecuatoriano Rafael Díaz Ycaza, quien escribió no pocos poemas, en donde veremos cohesionados varios *sensoriums* del viaje analizado hasta ahora: se trata de la presencia de un mundo injusto, oscuro, que obliga a los jóvenes a marchar frente al espejo del *puer senex*, esta vez encarnado en la figura de un joven revolucionario, el “Che de los Andes”, la figura más conocida e idolatrada de todas.⁵⁹

Che de los Andes, cuando el pan no baja
hasta la mesa triste
cuando el agua solloza, desnuda, entre las piedras
cuando el fréjol no canta desde la ollita negra
viene tu tos a hacernos compañía.

Tu asma de niño militar
tu corazón tosiendo también para nosotros
tus graves lentes
tu mano de mandar padrinamente
llena de cierto amor y buenas noches.

Cuando el frío se come las estrellas
y el viento hace pedazos las chozas indígenas
en el Páramo El Ángel
viene desde la puna tu camisa de hermano
se tiende sobre el polvo
y prodiga calor, mi Comandante.

Tú sabías muy bien que en tu mochila
en tu libro de poemas
y en tus noches de fiebre y de renunciadas
se estaba haciendo dulce el banano de América
poderoso el café, generosa la caña,
tú sabías, Comandante,
que de la malanoche iba a nacer el alba.

⁵⁹ Hacia finales del siglo XX, dentro de su libro *Mareas altas*, publicado en 1993, Díaz Ycaza incluye un poema llamado “Canciones de Nicaragua” dedicado a la lucha sandinista bajo este mismo principio del combate guerrillero, y una de sus estrofas afirma: “Vuelve a marchar el joven combatiente/ para que tú renazcas/ para que vuelva a ser puro trigo/ el pan casero,/ para que al fin los guardias nacionales paguen tus muertos”.

Para que tú pelearas de nuevo en la sabana
 y para que treparas la esperanza hasta los Andes
 para que descendieras a los ríos de América
 y pusieras al pan su nombre americano
 para que les pusieras nuevo nombre a los cerros
 y encendieras fogatas para los hombres libres
 vino Jesús la noche en que estabas de espaldas
 muerto sobre el cemento
 acosado de flashes
 liberado del asma para siempre
 y se acostó en tu sitio
 cambió sus trenzas rubias
 por tu melena juvenil y furiosa
 trocó sus ojos cándidos
 por tus tranquilos ojos nazaritas
 y te ordenó volver a tu sitio en los Andes.

(De *Zona prohibida*, 1972)

En este punto, podemos entender que la voz poética de Díaz, por el momento y la distancia desde donde escribe, no solo que se alinea con una tendencia política y social de su tiempo, sino que revela esa experiencia teórica que para la revolución es fundamental, pues busca ganar batallas en espacios en donde la marcha guerrillera no puede llegar, y con una poesía llena de ternura busca que sus versos sean, como señala Fernando Balseca (2015, 14), “un instrumento para instalar la paradoja en la conciencia del lector”. ¿Cuál es esa paradoja? Sin duda aquella con la que nos hemos acostumbrado a estar, la de ese pan que sobra en algún rincón pero que “no baja/ hasta la mesa triste”, quizá la del fréjol que se desperdicia y se pudre en alguna parte, razón por la cual “no canta desde la ollita negra”.

La lucha desde la ciudad

Además del desplazamiento hacia la ruralidad, existen movimientos importantes que centran su acción en el territorio urbano en el que se han centralizado los Aparatos Ideológicos del Estado, es allí en donde se toman las decisiones que repercuten en todo el país; por lo tanto, es un frente que no debe descuidarse, y para ello las figuras de los estudiantes y de los obreros es decisiva porque buscan apropiarse del centro bajo una estrategia militar y conjunta, muy diferente a la aplicada a inicios del siglo XX, que era individual y en lugar de dinamitar el centro, buscaba hacerse de él.

En este nuevo contexto existen otras voces que confirman el *sensorium* de los héroes que buscan cambiar el mundo, pero esta vez desde las calles de la ciudad, tales

como por ejemplo la del ecuatoriano Jorgenrique Adoum. En su poema “Mayo del 68 (siglo XXI)” escrito precisamente en 1968, a propósito de la Revolución francesa ocurrida en ese año, dice en un fragmento del poema:

Esta guerra es contra la edad y también contra la torpeza:
 las viejas y las gordas se arman alimentariamente contra los hijos,
 compran veinte francos de pan, ayer quince litros de aceite,
 los padres piensan en el week-end y acumulan gasolina en la bañera
 porque los jóvenes obreros ocupan las fábricas, los grandes depósitos de
 futuro, los talleres,
 y los estudiantes han puesto sobre el montón de tiempo de la Sorbona su
 bandera
 y la poesía, o sea la verdad, en las paredes:
 Corre, camarada, que lo viejo te persigue.
 El Estado es cada uno de nosotros.
 Seamos realistas, exijamos lo imposible.

Solo la verdad es revolucionaria, solo la juventud es verdad, porque se atreve.
 A tu lado yo también tengo veinte años,
 o sea que sabemos que ya nada podrá seguir como antes,
 o sea que tomamos nuestros deseos por realidades
 porque creemos en la realidad: escóndete, objeto.

(De *Curriculum mortis*, 1968)

Este poema, aunque alude a un proceso lejos de una ciudad latinoamericana, expresa un sentir sobre cómo se mira la juventud desde una voz cuyo lugar de enunciación corresponde a esta parte de la poesía latinoamericana que estudiamos, cuál es su responsabilidad, cuál su objetivo en la vida, desde una visión heredada de la receta leninista que en nuestro continente se sigue al pie de la letra: “debo decir que las tareas de la juventud en general y de las Uniones de Juventudes Comunistas y otras organizaciones semejantes en particular, podrían definirse en una sola palabra: aprender” (Lenin 1920). Se trata de una responsabilidad alta, que el propio Lenin intenta explicar en su discurso como una coherencia entre lo que se puede aprender en los libros y lo que se puede aprender en la organización social; sin embargo, en la tarea que encarga a los jóvenes hay algo más que se puede aprender aunque el líder no lo quiera, y es que a través de esa exaltación de todo lo que pueden hacer los jóvenes existe un rechazo tácito hacia todo lo que hacen quienes no son jóvenes, es decir los viejos.

Por esa razón, el primer verso de la selección propuesta comienza con una declaración de guerra o rechazo o hacia dos elementos que la voz identifica con claridad, la edad y la torpeza, calificativos que parecen diferentes, pero que apuntan a lo mismo, la edad porque se entiende que existe una etapa responsable del cambio social, así lo explica

Lenin: “es precisamente a la juventud a quien incumbe la verdadera tarea de crear la sociedad comunista” (Lenin 1920), mientras que la torpeza, ligada a lo que significa lentitud, incapacidad, ineptitud, inutilidad, remite a pensar nuevamente en esa edad que se rechaza, que no es otra que la vejez, en la que no es posible entender el significado de la lucha que realizan los jóvenes, pues seguramente la califican de vana, trivial y efímera, motivo por el cual, señala la voz, los adultos y viejos “piensan en el week-end y acumulan gasolina en la bañera”, hasta que la lucha que empezó termine.⁶⁰

En el quinto verso del fragmento la voz confirma la razón del comportamiento almacenista de los adultos, como si fueran a invernar, a sumergirse en sí mismos, en un extendido letargo a esperar que las condiciones externas cambien y regrese la primavera donde la acción de los jóvenes y de los estudiantes haya pasado; lo que evidencia, una vez más, dos extremos en donde se resolvería la juventud, desde un borde se considera a los jóvenes como artífices del cambio, son quienes asumen el rol que corresponde con la responsabilidad social de generar transformaciones importantes, y por otro, que surge de la incomprensión de su lucha, de esa tolerancia que se percibe en las actitudes realizadas por los adultos y que demuestran que además de considerarlos héroes, también se los mira como los culpables del desorden en la ciudad.

Al final de la estrofa la voz se permite tomar partido de manera más clara y cualifica de verdad la lucha de los jóvenes, quienes recurren a una forma desorden que interfiere con el deambular cotidiano de la gente, esta vez para mover las conciencias, para dejar un rastro de su lucha en las paredes, a través de los grafitis, monumentos que trascienden el formato que ofrecían los muros de las calles.

Los grafitis eran, con seguridad, la manera de llegar a un público más amplio, al ciudadano común, al que no iba a acceder a las ideas centrales que propongan un cambio social si es que estas estaban encerradas en un texto formal y denso como el que brinda un libro; por eso, las ideas debían ser esenciales y lo suficientemente creativas como para quedar en la retina de la gente.

⁶⁰ Otro de los referentes de la revolución que también cuenta con una amplia producción de discursos en los que se interpela a la juventud es el “Che” Guevara. En muchos de ellos llama la atención que para Guevara parecen inseparables los términos juventud y estudiosa, como si tuvieran una relación natural en donde la una implica la consecución de la otra. Esta es seguramente la razón por la que, en uno de sus discursos, dirá: “la consigna del momento para toda nuestra juventud es no detenerse un minuto en la tarea de la cultura, seguir siempre adelante, aprender siempre algo nuevo y estar siempre dispuesto a dar eso nuevo que hemos aprendido en beneficio de todos” (Guevara 277), una responsabilidad que, por supuesto, es una variante del *puer senex*, y por ende la forma en que el héroe moderno puede seguir vigente.

Todo esto significa dotar de un aura de libertad a esas expresiones, la misma libertad que reclamaban los estudiantes en sus protestas, a través de frases como el famoso *Interdit d'interdire* que significa prohibido prohibir, “este sencillo juego de palabras decía mucho sobre el mundo en el que querían vivir los jóvenes contestarios: una sociedad en la que lo único prohibido fuera prohibir y en la que prevaleciera una absoluta libertad” (Badenes 2006, 339), no solo para decir lo que se piensa sino, sobre todo, para desmitificar aquellos discursos que contribuyeron a crear la sociedad que se quiere cambiar, tales como por ejemplo, la autoridad, expresada en la voz poética de Adoum a través del verso que dice “Corre, camarada, que lo viejo te persigue” o la legitimidad subvertida en el verso “el Estado es cada uno de nosotros”, o ese mismo deseo de los héroes que vivieron en la ciudad laberinto, a inicios de siglo, de alcanzar un lugar ideal, utópico, en el verso: “Seamos realistas, exijamos lo imposible”.

En la siguiente estrofa la voz vuelve a reflexionar acerca de lo que es la verdad y afirma: “Solo la verdad es revolucionaria, solo la juventud es verdad, porque se atreve”, un verso del que podríamos concluir, para cerrar el silogismo con que se nos ofrece, que la juventud es verdaderamente revolucionaria, esto ratifica la vigencia del *sensorium* iniciado cincuenta años antes con la voz de José Santos Chocano.

Después de Adoum existen otras voces que siguen el *sensorium*, pero vale detenerse en la figura de Luis Vidales, poeta colombiano de reconocida trayectoria, pero también de sólidas convicciones comunistas. Vidales se inicia con la publicación de *Suenan timbres*, inscrito por completo bajo la vanguardia, en 1926, luego de lo cual mantendrá un prolongado silencio hasta 1978, cuando aparece su obra más importante, en la que reúne poemas sociales, *La Obreríada*. De ese libro, cuyo título nos remite a un viaje épico de los obreros, lo mismo que esos héroes clásicos de la literatura como Odiseo o Eneas, viene el siguiente poema:

Invitación

Estuve mirando el mapamundi, compañeros.
 Todos hijos del agua, delgados puentes son las tierras.
 Como embarcados vamos, como isleños.
 Es mínimo el redondel que traza nuestra vista.
 Se borra el resto, y el teletipo nos corrige la miopía,
 nos trae el mapamundi en letras.
 El minuto es un poro de nuestro universo de bolsillo.
 El reloj está envejeciendo.
 En estas tierras recorreremos 20 siglos en un rato.
 Habrá que apresurarse.
 Todo lo viejo hay que cambiarlo, compañeros.

Pongámonos a tono con el tiempo.

(De *La Obrería*, 1978)

Se trata de un texto compuesto por doce versos estructurados en una sola estrofa, cuyo primer verso deja identificar al yo poético, que aborda el performance del poema desde la primera persona, situada en un movimiento del tiempo que transcurre entre el pasado y el presente.

En ese ejercicio la voz afirma algunos hechos que son difíciles de desmentir, debido a que surgen de la propia experiencia. En esa medida, todo lo que sostiene la voz se propone como una causa y un efecto de un suceso inicial que sería este de mirar el mapamundi, una acción simple, pero erigida con una fortaleza tal que es difícil dudar de ella y de toda la cadena de consecuencias que le siguen: “Todos hijos del agua, delgados puentes son las tierras” para expresar que todas las personas tenemos un mismo origen, en un claro cuestionamiento al señalamiento de las diferencias que nos separan, o que las tierras en medio de los océanos se aprecian como puentes que servirían, se entiende, para comunicarnos y relacionarnos unos con otros, de allí que el tercer verso apele a una especie de necesidad del viaje, “como embarcados vamos, como isleños”, afirma la voz para expresar la relación permanente entre unos y otros.

Algo que también vale la pena analizar es quiénes son los interlocutores de la voz. Al final del primer verso se sabe que se dirige a los propios compañeros de viaje, los que marchan bajo la ideología marxista; por lo tanto, la interpelación a los ‘compañeros’ se lee como una reafirmación de las creencias políticas, la comprobación de una verdad revolucionaria aprendida de que, efectivamente, todas las personas somos iguales.

A partir del cuarto verso la voz habla de un segundo mapamundi, diferente del que se vio por primera vez, uno artificial, creado, pero además impuesto, uno en el que la geografía se construye “en letras” y consigue eliminar aquellas verdades constatadas antes: “Se borra el resto, y el teletipo nos corrige la miopía”, dice la voz para expresar esa condición de los jóvenes, ahora subvertida, por la cual antes considerábamos que no lograban ver la realidad tal cual, pero en esta parte del trayecto no solo que la ven, sino que la aprecian en detalle, al punto que pueden ver las injusticias que normalmente no se registran en los territorios. Esa es la razón por la cual marchan y combaten, y por ello el sistema advierte que es necesario corregir esa mirada a partir del discurso dominante.

A partir del séptimo verso el poema se concentra en un solo eje isotópico que es el tiempo, pero se trata de un tiempo distinto, o al menos se lo aprecia como tal, debido a

que discurre de forma diferente al convencional conocido, pues se trata de un tiempo social, acuñado por José Manuel Valenzuela, como aquel que: “se expresa de manera diacrónica en el tiempo histórico, pero también en la simultaneidad del tiempo sincrónico a partir de la desigualdad social” (Valenzuela 2009, 22); en otras palabras significa que la condición de juventud no es igual para todas las personas, y esa es una diferencia que marca socialmente a los cuerpos, y ayuda a distinguir aquel que le pertenece al joven trabajador de la fábrica de aquel que posee el joven intelectual.

Otro aspecto importante es que este tiempo social regula que la distribución de privilegios se haga de forma tradicional entre las personas, mediante un mecanismo donde el azar adquiere un papel predominante, pues dota de un halo de legitimidad vinculado con la suerte, esto consigue evadir los juicios de iniquidad precisamente donde las condiciones de vida son inequitativas y permite naturalizar y aceptar de mejor manera expresiones como las que se leen en el octavo verso: “El reloj está envejeciendo”, utilizada por la voz para expresar su sentir hacia ese tiempo social injusto, contrario a su voluntad y a sus ideales políticos, y que lo lleva a considerar que no se puede perder más tiempo, por ese motivo el décimo verso declara: “habrá que apresurarse”, pues tanto la voz como el resto de jóvenes revolucionarios advierten que la sociedad está cambiando y comienzan a surgir:

Nuevos tipos de consumo; desuso planificado de los objetos; un ritmo cada vez más rápido de cambios en las modas y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los demás medios de comunicación de masas hasta un grado hasta ahora sin paralelo en la sociedad; la sustitución de la antigua tensión entre la ciudad y el campo, el centro y la provincia, por el suburbio y la uniformización universal; el desarrollo de las grandes redes de autopistas y la llegada de la cultura del automóvil... (Jameson 1985, 185)

¿Acaso no es esto un indicio de que Lyotard tiene razón y presenciamos no solo el fin de los grandes relatos que representan columnas de base, consideradas viejas, caducas y debilitadas dentro de la sociedad, sino también el fin de estructuras de apoyo, paredes y cimientos? No necesariamente, pues si es cierto lo que menciona Gramsci, y la sociedad está organizada por trincheras, el cambio en realidad podría ser superficial, una ilusión que haga creer a quienes habitan las ciudades laberinto que finalmente pueden caminar de la mano con la gente de las grandes metrópolis, cuando lo cierto es que no se ha producido ningún cambio significativo, por eso la voz poética de Vidales, en esta parte del recorrido, hace un guiño a esas consignas de Mayo del 68 y afirma en una nueva interpelación a sus camaradas del partido:

Todo lo viejo hay que cambiarlo, compañeros.
Pongámonos a tono con el tiempo.

Hacia el final del siglo aparece otro poema que reflexiona sobre lo que significa cambiar el mundo desde el *sensorium* que hemos identificado. Esta vez la voz es la del peruano Washington Delgado en un largo poema de cuarenta y nueve versos que reflexiona acerca del cambio, en un contexto de ciudad, y también con una desazón hacia el entorno social, que nos habla de una disminución de la energía en el cuerpo joven, provocando el fin de ese estado-etapa que sería la juventud en esta parte del trayecto:

Vuelve Artidoro a contemplar la muerte

Los estudiantes jóvenes discuten
acerca del país,
en los problemas del país meditan
los viejos profesores,
las nubes pertinaces
de la Ciudad de Lima
no regarán jamás
un árbol de monedas.
Las palabras y el tiempo se deslizan
sobre la tierra estéril, las hermosas
muchachas de pasadas primaveras
han muerto. No dejaron
ni lágrimas ni amores:
en el país de las mercaderías
no es necesario amar, absurdo fuera
repetir el sermón de la montaña.
Así Artidoro recordó amoríos,
su prisión, sus andanzas, sus penurias
y estaba entretenido
una abrileña tarde
en admirar las llamas
en un ocaso otoñal,
cuando de nuevo contempló la muerte.
No la suya, esta vez,
ni la de sus amigos o parientes
ni la muerte del mundo
en el incendio verde
de la tarde otoñal.
Sencillamente, contempló la muerte,
su antiguo y frío rostro,
ni odioso ni terrible.
La gente caminaba por las calles,
iban los automóviles
a citas imprevistas,
Artidoro seguía contemplando
el rostro de la muerte.
¿Qué fin tiene la vida?

¿Para qué pelear? ¿Por qué morir?
Desdeñoso semejante a los dioses
yo seguiré luchando con mi suerte.
 Artidoro ingresó sin pesadumbre
 en las enmarañadas callejuelas
 de la vieja ciudad de los negocios,
 caminó a la deriva
 con grave continente
 y engrameó la testa
 sin escuchar las espantadas voces
 de los envenenados por la muerte.

(De *Historia de Artidoro*, 1994)

3. Demasiado rebeldes para cambiar el mundo, la ruta del *carpe diem*

Si para los jóvenes comprometidos las referencias de comportamiento podían encontrarse sobre todo en textos formales que expliquen con detalle lo que la sociedad espera de ellos, para quienes ignoran ese llamado y toman una vía completamente diferente existe un sinnúmero de productos culturales como canciones o películas, por nombrar algunos, que alientan a seguir una ruta contraria a la del *puer senex*, un camino que naturaliza determinado tipo de conductas y los aleja de las normas, llevándolos a espacios donde es necesaria una vigilancia, un control y, por qué no, un castigo por su comportamiento... todo lo cual es rechazado por los jóvenes.

Prueba de esto es, por ejemplo, el video musical que Michael Jackson lanzó al mercado poco antes de que termine el siglo XX. Para entonces, las canciones de Jackson se caracterizaban por apoyarse en grandes producciones visuales como la que puede apreciarse en el video de la canción *Black or White*, en cuyo inicio se ve a un preadolescente, en ese entonces de once años, que baila impulsivamente en su cuarto una canción de rock a un volumen desmedido que aturde toda la casa. Tras varios pedidos de su padre de que haga silencio, el hombre sube al cuarto de su hijo y con enojo le reclama su falta de consideración por el excesivo ruido que causa, diciéndole: “You are wasting your time with this garbage. Now go to bed!”, lo que provoca una reacción de susto en el muchacho, como si fuera la primera vez que su padre le habla de ese modo.

Entonces el padre sale finalmente del cuarto azotando la puerta; esto provoca la caída al piso de un cuadro del ídolo del pop que el muchacho tenía colgado; enseguida el chico piensa la manera de desquitarse de su progenitor y aparece luego en la sala donde sus padres ven la televisión, ahora sin el fondo musical estridente, coloca en el sitio un par de enormes amplificadores a los que enchufa una guitarra y toca con la mano en la

que se colocó un guante similar al que usa Jackson en su performance, símbolo de su rebeldía, un acorde en distorsión, un sonido potente que consigue algo que quizá muchos jóvenes aspiran, liberarse del control y lanzar a esa figura de autoridad, literalmente, al otro lado del mundo.

Escenas como estas no son extrañas para las generaciones que nacieron luego de la segunda mitad del siglo XX, quienes poco a poco presenciaron un desgaste de la figura del adulto y todo lo que este representa, como puede verse en otro ejemplo, esta vez del año 1957, cuando aparece la película musical *Jailhouse Rock* protagonizada por Elvis Presley, quien encarna a un joven recluso que descubre en la cárcel su pasión por la música y pese a las condiciones de su encierro encuentra motivos para hacer una fiesta, cantando una canción que toma de la película el mismo nombre; esta canción no tardará en traducirse al español, pues en 1960 se populariza en América latina con la voz de Enrique Guzmán, vocalista en ese tiempo de los *Teen Tops*, cuya versión dice:

Un día hubo una fiesta aquí en la prisión
la orquesta de los presos empezó a tocar
tocaron rock-n-roll y todo se animó
y un cuate se paró y empezó a cantar el rock
todo el mundo a bailar
todo el mundo en la prisión
corrieron a bailar el rock.

La figura de Elvis en esta película da cuenta de otros referentes posibles en el imaginario de los jóvenes, referentes que han estado allí desde siempre, y han consolidado una imagen de la juventud que hoy en día se juzga como estereotipada, pero en este tiempo era considerada normal, ligada a un grupo etario que se lo mira como rebelde, caprichoso, insolente, despreocupado, presuntuoso, visceral... posicionado de esta forma gracias también a la literatura, que nos permite desplazarnos hacia atrás en el tiempo.

Quizá uno de los primeros ejemplos que demuestra lo antes dicho está en la obra *Los persas* de Esquilo, que data del 472 a.C; una tragedia en la que el autor, con su cosmovisión griega, pone en boca del rey persa Darío, salido del mundo de los muertos para enterarse que su ejército había perdido la batalla contra los griegos, lo siguiente: “Pero Jerjes, mi hijo, como joven que es, cosa de jóvenes piensa, y no guarda en su memoria mis recomendaciones” (Esquilo 2001, 67).

Habría que preguntarse entonces, ¿cuáles son las cosas que los jóvenes piensan y que nadie más lo hace? ¿Cuáles fueron esas recomendaciones que le habría dado en vida el rey Darío a su hijo? ¿Qué es lo que hacía Jerjes para merecer las recomendaciones de

su padre? Por lo pronto, todo se resuelve en el plano de las conjeturas, y lo único cierto es que el rey se lamenta de las acciones impetuosas e irresponsables de su hijo, pues las mismas le costaron al imperio persa la guerra contra los helenos, en la batalla de Salamina.

Algunos años más tarde, alrededor de un siglo casi, en el 388 a.C, Platón retoma el tema de la juventud bajo el modelo del aprendizaje en uno de sus diálogos, el *Eutídemo*. Allí Sócrates reflexiona acerca de la capacidad de aprender y si existe alguna edad propicia para ello y, al referirse al joven Clinias, que por su edad necesita de una adecuada formación, dice: “Es joven y estamos preocupados por él, como naturalmente sucede con quienes tienen su edad, temerosos de que alguien se nos adelante dirigiendo su mente hacia otros menesteres y quede echado a perder” (Platón 1987, 210b). Por esa razón, Tonio Hölscher nos recuerda la preocupación del mundo griego hacia este proceso y destaca que en ese tiempo los jóvenes podían “moverse sin ataduras, pero bajo la orientación efectiva de los mayores” (Hölscher 2022, 129).

Todos estos ejemplos, aunque se desarrollan en tiempos extremos que ciertamente son muy distantes entre sí, confirman un sentir, temor dice Platón, que no ha cambiado a lo largo del tiempo pues, si hace dos mil años los jóvenes eran vistos como impetuosos, volubles, irrespetuosos, indolentes, engreídos, habrá quien considere que hoy sigue igual, si consideramos la representación que se muestra en el video de Michael Jackson. Entonces cabe la posibilidad de pensar que las formas de ser de la juventud, incluyendo aquella que sigue el modelo del *puer senex*, han sobrevivido a través de las diferentes épocas históricas, adaptándose a las condiciones epistémicas de cada tiempo y, en el caso particular de los que siguen el *carpe diem* se trata de una juventud con una agenda propia que se evidencia que no buscan ni les interesa cambiar el mundo, pues su interés es más individual:

Se sabe que la expresión *carpe diem* procede de un poema de Horacio dedicado a Leuconoe, hija de Poseidón, el texto fue escrito en el último cuarto del siglo I, antes de Cristo, y sus versos finales dicen: “pem longam reseces. Dum loquimur, fugerit inuida/ aetas: carpe diem, quam minimum credula postero” mientras que su traducción, según Aurelio Espinosa Pólit, sería: “mientras juntos conversamos, ya el minuto huyó mezquino.../ goza el día de hoy: ¡quién sabe si mañana otro tendrás” (Lasso 2017, 48).

Por una parte, este breve fragmento nos habla de una personificación del tiempo gracias al verbo ‘huyó’ y al apelativo ‘mezquino’, por los cuales entendemos que el tiempo se lleva algo valioso consigo y a la vez efímero que, por supuesto, si no se lo toma de prisa desaparece... se trata de la experiencia; por ese motivo, la voz invita a los lectores

a seguir en ese camino, escapando, evadiendo, tal y como lo haría alguien que carga lo que no le pertenece y lo desea para sí.

Según se puede colegir de otras traducciones, el término *carpe diem* significa literalmente: “Coge el día” (RAE 2023) o “Agarra el día de hoy” (Del Col 2013, 286), pues el primer término proviene de la raíz *carpo* que significa arrancar, coger y refuerza esta idea de tomar, asir o aprehender lo que no es nuestro; sin embargo, en la traducción del padre Aurelio Espinosa Pólit la expresión aparece como “goza el día de hoy”, mientras que otras similares proponen: “Aprovecha el presente” (Zanoner 2016, 76) o “Disfruta del presente” (Segura Mungía 2006, 38), en alusión sin duda a que esa experiencia obtenida debe ser incorporada al cuerpo de alguna manera, antes de perderla. En este modelo se encuentra el justificativo para vivir con intensidad cada momento y cuestionar todas aquellas normas que impidan esta experiencia.

Ya en el contexto latinoamericano, y dentro de los países que estudiamos, uno de los primeros poemas del periodo de tiempo escogido, alrededor del modelo que ofrece el *carpe diem*, es este escrito por el peruano Manuel González Prada, que comienza con un epígrafe del poeta persa Omar Khayyám. Se trata de un par de versos tomados de su obra *Rubáiyat* que González Prada leería en inglés, desde la traducción tan moderna realizada por Edward Fitzgerald, puesto que el epígrafe exactamente dice así:

*Ah, take the Cash, and let the Credit go
Nor heed the rumble of a distant Drum*

El traductor argentino Joaquín V. González tradujo estos versos así:

¡Oh! tu oro, poco o mucho, asegura en tu mano...
Ni te seduzca el eco de ese tambor lejano.

Mientras que de Zara Behnam y Jesús Munárriz tenemos esta versión:

toma éste, que está a mano, olvida el que prometen,
que el ruido del timbal sólo es grato de lejos.

Finalmente, el poema de González Prada llamado “Cuartetos persas”, en alusión desde luego a la obra Khayyám, es este publicado en un libro de 1911:

A las caricias de la luz temprana,
cruzó por el aduar la caravana;
ya sólo rastros quedan en la tarde...
¿Qué de los rastros quedará mañana?

Los árboles frondosos y risueños
pronto serán carbonizados leños;
viejos, los niños; que la vida pasa,
como pasan las nubes y los sueños.

¡Oh Primavera! ¡Oh juventud! ¡Oh engaños!
¡Oh bien fugaz! ¡Oh perdurables daños!
Hoja por hoja se desnuda el tronco,
día por día se nos van los años.

No hay terrestre, grandioso monumento
sin posar en arenas el cimiento,
con su orgullo y soberbia ¿qué es el hombre?
Una paja movida por el viento.

¿A qué la austeridad? Si joven eres,
corre a pedir el beso a las mujeres:
tal vez el summum de la ciencia humana
es agotar la miel de los placeres.

No dejes por el fruto de Verano
la flor de Primavera; el bien cercano
es el mejor, el único; no vayas
tras el redoble de un tambor lejano.

Retribución o bálsamo a la herida
no esperes en la lucha fratricida:
ni aquí ni allá recibirás la palma,
oh noble combatiente de la vida.

¿A qué purificarte?, engrandecerte,
ser el varón incorruptible y fuerte?
Buenos y malos dormirán un día
en la igualdad infame de la muerte.

(Tomado de *Exóticas*, 1911)

Las tres primeras estrofas de este poema se desarrollan sobre un mismo tema que es paso del tiempo. La voz poética comienza con una contextualización exótica, propia del modernismo al que se alinea la obra del autor, y avanza lamentando, desde un tono casi lúgubre, que “día por día se nos van los años”.

La cuarta estrofa, en cambio, plantea como idea central la naturaleza efímera de la vida, y del hombre en particular, al punto que llegará a plantear en el octavo verso una pregunta existencial, tan antigua como es antigua la historia de la humanidad, ¿qué es el hombre?, y la respuesta será: “Una paja movida por el viento”, es decir algo frágil, volátil, y sin capacidad de agencia.

Esto sería la causa para empezar la siguiente estrofa con otra pregunta que, a diferencia de la anterior, es de tipo retórico, propuesta para dismantelar algunas

estructuras culturales como los valores en los que se asienta el camino del *puer senex*, y el lector la asume desde una interpelación de la categoría de juventud, pues la voz cuestiona la legitimidad de la austeridad y de todo lo que ella representa, para proponer en cambio aprovechar el tiempo, seguir la ruta del *carpe diem*, agotando, como dice el vigésimo verso: “la miel de los placeres”.

Para lograr esto último, la sexta estrofa plantea la interpretación y a la vez traducción de los versos del poeta Omar Khayyám que sirvieron de epígrafe. Aquí la voz de González Prada propone una imagen que no raye en ese contexto comercial que se aprecia en la traducción inglesa:

No dejes por el fruto de Verano
la flor de Primavera; el bien cercano
es el mejor, el único; no vayas
tras el redoble de un tambor lejano.⁶¹

En esta estrofa la voz poética revela, además su lugar de enunciación, pues parecería estar hablando desde la experiencia, esto quiere decir desde un lugar externo a la juventud, por lo tanto, se trata de alguien que la vivió como una etapa, como algo valioso que tuvo por poco tiempo, y por este motivo se permite recomendar al lector que prefiera “el bien cercano” antes que “el redoble de un tambor lejano”, que simboliza por una parte ese “sonido primordial, origen de la manifestación, y más en general el ritmo del universo” (Chevalier 1986, 972). Esto significaría una especie de encuentro con un origen, por lo tanto algo trascendental, mientras que por otro lado el tambor también hace alusión a una marcha militar, seguramente la que se evitó al seguir la ruta del *carpe diem* en lugar de la del *puer senex*.

La séptima y octava estrofas tratan de un mismo tema, y la voz comienza con una advertencia: menciona que no existe consuelo ni pago por la “lucha fratricida” que es, al final de cuentas, el resumen de cualquier tipo de lucha, sea esta ideológica o no, razón por demás importante para no buscar lo que menciona en los versos finales, esto es, la grandeza, la consagración como héroe de un proyecto que busca mejorar el mundo, por eso la imagen final que presenta la voz es un desaliento a seguir la ruta del *puer senex*, ya que la misma, de todas formas, conducirá a la muerte.

⁶¹ Sobre este tema del *carpe diem*, el poema de Sor Juana Inés de la Cruz, “Escoge antes el morir que exponerse a los ultrajes de la vejez”, del siglo XVII, es quizá el más conocido en lengua castellana, que González Prada sin duda conoció; sin embargo, al plantear esta versión de los versos de Khayyám, el poema del autor peruano puede leerse además como un documento estético, pues revela la presencia de este *sensorium* vinculado al *carpe diem*, no solo en occidente, sino también en la cosmovisión oriental.

Años más tarde el colombiano Luis Tejada, también conocido como cronista, escribirá el siguiente poema:

Yo no quiero la paz

¡Yo no quiero la paz! maldita sea
 la tranquilidad sugestiva de la aldea.
 ¿Una casita blanca metida en los rosales,
 mujercita, un chiquitín huerto con flores?
 ¿Vivir entre el olor de los maizales,
 sin penas, sin trabajos, sin dolores?
 Eso no es vida ni nada, eso es la muerte
 para los hombres de robustas manos;
 las mujeres tan sólo y los ancianos
 podrán vivir la vida de tal suerte.
 Pero yo, que tengo sangre roja,
 una sangre tan roja que no escucha
 mi voz aplacadora, que me arroja
 en mitad de la arena y dice: ¡Lucha!
 No puedo estar en paz. Paz y quietud
 son un pecado de lesa juventud.

(Tomado de la revista *Glóbulo Rojo*, 5 de mayo de 1917)

Llama la atención del poema el tono con que la voz poética despliega su sentir, un tono enérgico, imperativo, que solo puede sostenerse en la primera persona, y a partir del primer verso advierte el lugar de enunciación de la voz, alguien que abraza los valores modernos que estudiamos en el capítulo primero, donde la confrontación campo-ciudad servía para que los jóvenes se sientan como tales. Así lo vemos en los dos primeros versos del poema, pues la voz rechaza la “tranquilidad sugestiva de la aldea” para insertarse, se entiende, en el ruido que provoca el desarrollo de la gran ciudad.

A partir del tercer verso la voz habla con sarcasmo, despreciando todos los rasgos propios que reconocimos en el arquetipo del agricultor, el hogar, la estabilidad, la tranquilidad, la monotonía, pues para abrazar el *carpe diem* habrá que moverse de un lugar a otro, en búsqueda de experiencias intensas que se vuelvan carne y que la voz sabe que no las encontrará en la vida sedentaria ofrecida por la aldea.

Tanto lo sabe que en el séptimo verso manifiesta: “Eso no es vida ni nada, eso es la muerte”, como para dejar en claro que no existen posibilidades de existencia en ese espacio, pues el desarrollo está en otro sitio, bajo otras condiciones que solo las pueden aprovechar los “hombres de robustas manos”, como se identifica la voz, quienes deben rechazar por principio la calma, la regularidad, el silencio, ya que el simbolismo detrás de esta imagen de las manos se acerca por un lado a la reafirmación de la masculinidad

como requisito del sujeto moderno, pero también a la posibilidad de coger o agarrar con fuerza. Recordemos el marco del *carpe diem*, aquellas experiencias que la ciudad ofrece por montones a quienes saben atraparlas, dejando la vida del campo para las mujeres y los ancianos, como se lee en el verso noveno.

Luego del décimo primer verso la voz vuelve a evidenciar el sentir desde la primera persona y toma distancia una vez más de aquellos a quienes reconoce como otros, las mujeres y los ancianos, como sujetos de una cultura diferente, de un ADN distinto casi y que no tendrían “una sangre tan roja que no escucha”, lo cual hace alusión a ese cuerpo sin órganos de los jóvenes modernos, cuya organicidad no funciona, pues la sinestesia que propone la voz y por la cual la sangre no escucha las directrices de la voz corresponde a una sangre sublimada en energía, una energía capaz de ocupar ese cuerpo sin órganos y ponerlo en movimiento, de llevarlo a luchar, como señala del décimo cuarto verso.

Los dos versos finales del poema funcionan en un nivel epigramático, en ellos la voz vuelve a reafirmar su condición de juventud, nunca explicitada hasta este momento, pero siempre entendida a partir de todo el rechazo que realiza a la vida tranquila del campo; “no puedo estar en paz” asevera la voz, y concluye con una imagen poderosa y contundente que se resuelve en el plano de la antítesis: “Paz y quietud son un pecado de lesa juventud”.

El poeta peruano Alberto Hidalgo Lobato publica un libro en 1919 del que se extrae este poema cuyo título cuestiona los límites entre autor y voz poética:

Autobiografía

Yo nací de una quechua y un español soldado,
de un arrebato lúbrico y un beso enamorado.
Fue en un día de mayo, magnífico y sonoro,
el Sol tendió en los montes su clámide de oro.

El solar de mis padres desde mi nacimiento
fue solar de ilusiones, de luz y de contento;
pero la Muerte quiso truncar esa alegría
y por aquel capricho mi casa está vacía.
Desde entonces estoy solo. No hago alardes ni ruido.
Soy un pájaro huérfano que no encuentra su nido.

Defienden el sendero que me forjé a empujones
mis veinte años bravíos, que son veinte leones.
Increpo, con los brazos alzados, a la gente,
aunque la gente nunca quiere luchar de frente,
y mis brazos parecen en medio del camino
las aspas epilépticas de un trágico molino.

Los hombres me aborrecen porque tengo talento,
 porque es un gran pecado saber sentir: ¡yo siento!
 Mi ritmo que es de acero templado les agita
 y bajo mi palabra su espíritu palpita.

Las mujeres no me aman por audaz y sincero,
 ¡las digo tales cosas en mi frase de acero!:
 que ya no sean frívolas, que se vuelvan sensatas;
 pero ellas me hacen gestos diabólicos, de gatas.

Yo soy un buen muchacho, risueño y expansivo.
 Suelo fingir cultura; mas soy tan intuitivo,
 que al percibir las cosas las percibo inconsciente.
 Al revés de los otros cambio frecuentemente:
 entre mi tierno ayer y mi hoy media un abismo:
 ¡soy demasiado artista para ser siempre el mismo!

Soy tenaz en mis odios y fiel en mis afectos.
 Nunca doblo las calles: voy por caminos rectos.
 Mis amores son siempre de diez y ocho quilates
 y de escudo me sirven en todos mis combates.
 Mi admiración la mido por kilómetros. Peso
 todas mis emociones por toneladas.

Eso
 de los términos medios me parece risible:
 para mí un hombre es genio o es idiota. Temible
 soy en todos mis odios, impulsivo, salvaje.
 Yo soy pulcro de cuerpo, de espíritu y de traje.

Mi obra es algo humorista desde el principio al fin.
 Me he reído del público como de un arlequín;
 le he castigado algunas veces con un dicterio
 y es por esto que toma mis posturas en serio.

Que soy un genio he dicho por aquí y por allá,
 sólo con el objeto de *epater les bourgeois*.

Yo no pienso del modo como otros han pensado,
 y acaso es por ser joven que estoy acostumbrado
 a hacer de mi persona lo que me da la gana.
 Sin fastidiar a nadie construyo mi mañana.

El Dolor no ha podido doblarme; soy más fuerte.
 He librado terribles batallas con la Suerte.
 Llorar nadie me ha visto, porque tan sólo lloro
 a solas: tengo el freno de mi íntimo decoro.

Yo canto la Alegría y canto el Sufrimiento:
 ¡como no tengo moldes escribo lo que siento!

El que quiera entenderme, que me entienda. Mi casa
 tiene abiertas las puertas al viajero que pasa;
 le invito a que entre en ella para servirse de algo:

pan y vino, ¡por algo me llamaron Hidalgo!
 Mas si sus pobres muros le parecen escombros,
 sonriendo ironías sabré encogerme de hombros...

(De *Joyería: poemas escogidos*, 1919)

Desde el primer verso el lector advierte el lugar de enunciación de la voz poética que canta detrás de las palabras: se trata de alguien mestizo que apareció del encuentro de dos extremos, uno sería el que surgió entre una mujer indígena y un soldado español, y otro el gestado de un momento de éxtasis y de amor, lo cual salta a la vista, pues hasta ahora habíamos encontrado que los jóvenes prefieren siempre los márgenes como espacio de realización, y es allí donde se sienten cómodos; sin embargo, esta voz se siente heredera y orgullosa de dos mundos distintos; por esa razón, se sitúa en un centro de estos dos polos, algo extraño desde la perspectiva juvenil y, por lo mismo, “magnífico y sonoro”, como señala la voz.

En la segunda estrofa la voz continúa explicando su origen, recuerda la convivencia feliz que había en su hogar a pesar de los extremos que la habitaban; hablamos por supuesto del origen distinto de sus padres, quienes finalmente murieron cuando la voz tendría una edad temprana, lo sabemos porque desde aquel suceso la voz se convirtió en un “pájaro huérfano que no encuentra su nido”, dice el décimo verso, al final de la estrofa, lo que nos anticipa que el camino seguido por la voz está marcado por el arquetipo del pastor, cuya brújula establece algunos códigos de comportamiento altamente simbólicos, comunes a todos lo que optan por la errancia como forma de vida pues “recorren vastas extensiones, apacientan los rebaños sin preocupación política o social: la organización comunitaria tribal supone algunas reglas, ciertamente, pero lo más sencillas posible” (Onfray 2007, 13), es decir, hablamos de alguien no solo en constante movimiento, una elección obligada si es que se pretende vivir bajo la línea del *carpe diem*; por otro lado, esa ignorancia deliberada de los límites sociales y políticos se vincula con la simiente de una anomia que irá cobrando fuerza con los siglos hasta devenir en la conformación de grupos juveniles caracterizados por plantear sus propias normas de comportamiento.

La tercera estrofa nos devela, en los primeros versos, el lugar de enunciación de la voz con respecto a la juventud, “mis veinte años bravíos, que son veinte leones”, afirma la voz, para explicar una historia construida con algún tipo de violencia, que aparece como una especie de consecuencia de esa soledad o ausencia no tanto paterna, pues recordemos que esta figura siempre ha estado ausente, sino más bien materna, y nos deja entender por

qué Sócrates, y el tiempo representado en él, se preocupaba de que los jóvenes estén adecuadamente acompañados, ayudándoles a crecer, a madurar, para que finalmente no demuestren las actitudes de confrontación que la voz cuenta con naturalidad en el décimo tercer verso de esta estrofa: “Increpo, con los brazos alzados, a la gente”, pues las mismas surgen de pronto, la voz las expone sin ningún antecedente, lo que permite dimensionarlas como altaneras, irrespetuosas y hasta irracionales, pues al final de la estrofa la voz aclarará con un símil que en este acto su brazos parecen “aspas epilépticas de un trágico molino”, en otras palabras, elementos corporales que no responden a una organicidad o a un control central. Tenemos aquí presente de nuevo el CsO de Deleuze y Guattari, el cual actúa en consecuencia a los fenómenos externos.

Ahora bien, pensemos qué imagen es la que propone la voz del poeta Alberto Hidalgo cuando menciona que va por el camino con los brazos como “aspas epiléticas”, es decir, sin control.

Sin duda, ver a alguien caminando de esa forma, además de extraño, resultaría desconcertante, pues de inmediato uno se preguntaría ¿qué le ocurre a esa persona?, dado que el comportamiento pertenece al de alguien desenchajado en la ciudad, quizá alguien enfermo, quizá alguien irracional, un muchacho que ha escapado de los mecanismos de control que la sociedad ha diseñado para ordenar los comportamientos de los sujetos, como la familia o la escuela.

Al respecto, la figura más cercana con la que podemos relacionar a este sujeto que anda por los caminos lanzando los brazos con violencia sin ningún sentido es la propuesta por Foucault, clasificada dentro de un campo más amplio que es el de los anormales, y llamada concretamente como individuo a corregir o incorregible, es decir, quien “exige en torno de sí cierta cantidad de intervenciones específicas, de sobreintervenciones con respecto a las técnicas conocidas y familiares de domesticación y corrección” (Foucault 2007, 64).

¿Son estas intervenciones de las que habla Foucault las acciones que Sócrates propone, desde el temor, para que la juventud no se salga de las estructuras sociales? Todo nos lleva a pensar que sí, y se debería a un rasgo juzgado como natural en los jóvenes, que en principio se presenta como una contradicción, pues si esta propensión a saltarse las normas es algo natural, ¿por qué clasificarlas dentro de la anormalidad? La respuesta sería que en esta constancia de los rasgos anómicos hallados en la juventud a través del tiempo se encuentra el germen que convoca a una organización tribal que, por supuesto, la modernidad procuró erradicar de manera definitiva; por ese motivo no puede aceptarse,

pues representa una degeneración de los valores modernos que tienen como eje el uso de la razón.

En la cuarta estrofa la voz introduce una imagen de otredad, pues la voz se conoce a sí misma y su origen, como vimos al inicio del poema, pero no conoce a los hombres con quienes tiene contacto, por ello los identifica como diferentes, y asume el rechazo que despierta en ellos como una consecuencia que surge de dos razones; la primera de su talento, de su forma de ser, lo que deja entrever ese rasgo de fatuidad que se les atribuye a los jóvenes y, la segunda, de su valor, de su capacidad de audacia y que faculta a la voz a “sentir” como una elección, a hacer carne las experiencias que se juzgan pecaminosas y por su puesto dañinas para cualquier cristiano, pero para alguien que tiene dentro un “ritmo de acero templado”, como lo tiene este joven de veinte años, no reviste ningún problema, pues es allí donde se puede vivir, es allí donde el “espíritu palpita”; léase: la juventud existe como una suerte de intensidad o energía que ocupa un cuerpo.

En la quinta estrofa la voz dedica su atención a las mujeres, quienes lo rechazan por “audaz y sincero”, dos atributos que podemos vincular con la rebeldía e insolencia que mencionamos líneas arriba, para decirles algo tan firme y duradero que la voz no admite a discusión, “que ya no sean frívolas, que se vuelvan sensatas”. Esto nos muestra un sentir propio del tiempo en que vivió la voz, un sentir que, por ejemplo, hoy sancionamos en culturas como la musulmana ortodoxa, que considera el cuerpo femenino como pecaminoso.

En la sexta estrofa la voz baja el tono en que se venía expresando antes, para reconocerse como un “buen muchacho, risueño y expansivo”. Todo esto tiene una connotación clara, y de forma particular el tercer atributo merece la pena analizar porque a partir de él la voz encuentra oportunidades de estar en la sociedad, ocupando espacios en los que nunca había estado o en los que se juzgue que no le corresponden, desde el despliegue de otros atributos como la presunción; no de otra manera se puede comprender lo siguiente: “Suelo fingir cultura; mas soy tan intuitivo”, dando a entender que en cualquier lugar o espacio podrá desenvolverse con soltura, gracias también a esa capacidad de cambio constante, a su facultad de moverse, recordemos la impronta del pastor, de un lugar a otro, lo que le autoriza decir a la voz, al final de la estrofa, con naturalidad y jactancia: “¡soy demasiado artista para ser siempre el mismo!”.

En la estrofa contigua la voz deja el enojo con que empezó al inicio, y canta desde una entonación más serena, que demuestra justamente esa volubilidad o capacidad de cambio que tendría la voz, y de la que además se siente orgulloso; en esta ocasión para

manifestar su comodidad entre dos fronteras sensibles, algo que ya hemos visto en reiteradas ocasiones y que nos ha llevado a pensar en los jóvenes como habitantes de las riberas y los bordes, debido a que podemos encontrarlos o bien en el odio o bien en el afecto, como señala el trigésimo primer verso del poema: “Soy tenaz en mis odios y fiel en mis afectos”.

Este tono conciliador y racional, como no podía ser de otra manera, muestra un sentir que le permite cuantificar el amor, la admiración y las emociones a través de sinestesias que funcionan menos en un plano simbólico que en uno histórico, pues sitúan a la voz en un sentir moderno desde el cual es posible medir las expresiones sensibles en quilates, kilómetros o toneladas.

Lo dicho líneas anteriores en relación a los extremos se ratifica en los primeros versos de la octava estrofa, pues es cuando la voz asevera: “Eso de los términos medios me parece risible”, y por si ese verso no fuera claro lo confirma enseguida cuando menciona: “para mí un hombre es genio o es idiota”, que se relaciona con ese rasgo de visceralidad que tendría la juventud, por el cual pueden emitir juicios sin preocuparse de las consecuencias, no por nada son valientes, y en este punto la voz introduce otro rasgo que lo habíamos visto en Sócrates, esto significa desde un lugar de enunciación externo a la juventud, pero esta vez lo vemos desde el centro, pues es un joven quien reclama para sí no solo el calificativo de temible, sino también los de “impulsivo, salvaje”, cualidades evidentes de alguien incorregible.

En la novena estrofa la voz deja manifiesto su desdén hacia las convenciones sociales representadas en ese “público” que lo observa, no dice la palabra gente, pues eso significaría retractarse del concepto de otredad que aludimos hace poco; entonces, al referirse a la gente como a ese conjunto de personas que siguen los acontecimientos de alguien, la voz se sitúa sobre un escenario, rompe la cuarta pared que separa al personaje de los espectadores y subvierte los papeles en un gesto de rebeldía, para que sean ellos, la multitud, los personajes extraños, sean ellos los anormales, sean ellos los que no existen, como una reafirmación de su propia identidad.

La décima estrofa tiene apenas dos versos, y en ella la voz ratifica sus capacidades, resumidas en el rol del genio que existe solo para impresionar a los burgueses, “épater les bourgeois”, dice exactamente el verso, escrito en francés como para demostrar que la voz maneja los códigos que al final del día rechaza, dentro de un mecanismo de autorización de la voz poética, pues representan no solo los valores de una clase social acomodada, sino también a lo pasado, a lo caduco, a lo que debe cambiarse, dejándonos ver el

momento en que el sendero vital se bifurca, y es cuando los jóvenes deben decidir si seguir o bien el camino del *puer senex* o bien el que lleva al *carpe diem*.

En la undécima estrofa la voz, una vez más, parte por reconocerse como diferente de los otros, esto más allá de establecer una simple distancia es asumir un rol afín a esa capacidad de innovación, moderna por supuesto: “yo no pienso del modo como otros han pensado” señala la voz en el primer verso de este fragmento, y continúa diciendo algo que nos habla de normas y principios que funcionan solamente para este muchacho:

y acaso es por ser joven que estoy acostumbrado
a hacer de mi persona lo que me da la gana.
Sin fastidiar a nadie construyo mi mañana.

La duodécima estrofa, por su parte, contiene un sentir de la voz poética ligado a la construcción de su propio ser como un cuerpo lleno de fortaleza, en correspondencia una vez más con el valor de la vanidad, pero también con ese rasgo relacionado con la despreocupación, la indolencia, la apatía, que se consideran intrínsecos de los jóvenes que han elegido el *carpe diem*.

La penúltima estrofa es también muy corta, y en ella la voz corrobora su gusto por los lugares liminares, motivo por el cual llamamos a los jóvenes habitantes de las riberas y los bordes.

Finalmente, en la última estrofa la voz menciona con naturalidad y despreocupación: “El que quiera entenderme, que me entienda”, como para dejar claro la poca importancia que tiene para ella no solo la opinión de los otros, sino también los otros mismos, algo extraño y declarativo, pues enseguida habla de un valor heredado de la cultura griega, presente también en la *areté* moderna, pero que no lo vimos presente en el camino del *puer senex*, se trata de la hospitalidad, reservada para quienes vayan por el sendero del *carpe diem*, porque los atributos del arquetipo del héroe no podían distribuirse en un mismo recorrido para que funcione, y cuando el joven de la ciudad laberinto, marcado con esa impronta se encuentra en el cruce de caminos y opta por dejar las armas y su vestidura en ese lugar, ya que el camino del *carpe diem* demanda andar ligeros, no de otra forma se puede complacer al cuerpo, sabe que la hospitalidad es el valor que debe demostrar, pues él mismo puede necesitarla en su deambular por el mundo.

En la segunda mitad del siglo XX las voces que se alinean en la ruta del *carpe diem* son varias, como la del peruano Martín Adán, con el siguiente soneto sin título, proveniente de un libro dedicado a Rubén Darío:

Vi comer el jamón a un muchacho. ¡Qué pena
 Rubén... mano que cuelgo y que no come nada!...
 ¡Era un muchacho ebrio, con su todo y su nada!
 Lo vi tragar, Rubén, y no era mi escena.

¡Qué tristeza, Rubén, de una tristeza plena
 Que no sabe de sí y echa la carcajada
 Como se suelta el pedo, como se mira a cada
 Otro con su sombrero y con su magdalena!...

¡Que tristeza, Rubén, que tanto no sufriste!...
 ¡Y uno come el jamón con su boca de triste,
 Del cerdo que me hizo tan buscado y presente!...

¡Tantos dioses, Rubén, pero sólo dos manos!...
 ¿Qué cerdo no me mira con sus ojos humanos?
 ¡Rubén, y ese muchacho que yo soy... el ausente!...

(De *Mi Darío*, 1966)

La primera estrofa revela de inmediato el lugar de enunciación de la voz, alguien que, al parecer, mira la juventud desde el exterior, por lo tanto, hablamos de alguien que asume la juventud como una etapa y por lo mismo puede ver al muchacho de quien habla en este poema como alguien extraño y lejano.

No obstante, la escena da un giro a partir de la segunda línea, gracias a dos recursos que introduce la voz; uno es el encabalgamiento entre el primer y segundo versos, que evidencia una especie de diálogo que la voz busca entablar con alguien llamado Rubén, que no puede ser otro que el poeta Rubén Darío (recordemos que el poema forma parte del libro *Mi Darío*), y a él se dirige con familiaridad, pero también con pena y vergüenza, como si fuera un padre o un modelo que estaría siendo decepcionado, lo que nos lleva a preguntarnos ¿por qué se dirige a él con esos sentimientos?

Es entonces cuando aparece el segundo recurso de la mano de este verso: “mano que cuelgo y que no come nada!...”, que nos hace pensar si la voz no es ese mismo muchacho de quien se habla al inicio del poema, ese muchacho que, por alguna razón, provoca lástima, pues estaría quizá, mirándose frente a un espejo, descubriendo aspectos condenables de su conducta como la embriaguez desmedida y la forma de comer los alimentos, cercanos a la bestialidad y a los excesos que ampara el *carpe diem*, rasgos de su juventud hasta entonces ignorados por la voz, completamente distantes de la figura del

dandi que abrazara Darío, y ese sería el porqué la voz se dirige a su padre poético con pena y vergüenza.

En consecuencia, no estamos ante alguien que mira la juventud desde el exterior sino desde el centro mismo de esta edad, pero que rechaza sus manifestaciones o formas, tomando distancia de su cuerpo y asumiendo una personalidad que no tiene, haciendo propias las expresiones sociales que conoce bien, debido a que seguramente las ha recibido tantas veces.

La segunda estrofa sigue con el mismo lamento iniciado antes: “¡Qué tristeza, Rubén, de una tristeza plena”, afirma la voz como preámbulo para introducir nuevos comportamientos indignos, por decir lo menos, de alguien que mira en Darío a su referente, pues sin lugar a dudas Darío jamás habrá perdido la conciencia a causa del alcohol, jamás se habrá reído con trastorno, jamás habrá manifestado las funciones de su cuerpo, lo que nos lleva a cuestionarnos ¿cuál es la razón por la que el tipo de cuerpo al que aspira la voz sea un cuerpo sin funciones? Si el CsO “está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades” (Deleuze y Guattari 2004, 176), y hemos dicho que una de las formas de asumir a la juventud es como una intensidad o energía, entonces pensemos que ese rechazo a la organicidad del cuerpo se da porque los sujetos desdeñan de la juventud como una etapa y buscan permanecer estáticos en el tiempo mediante un cuerpo henchido de juventud.

La tercera estrofa prosigue con el mismo dolor anterior, interpelando al poeta Darío como si fuera un ídolo, pero esta vez, destaca que el noveno verso sea un paralelismo del quinto verso: “¡Que tristeza, Rubén, que tanto no sufriste!...”, lo que nos hace pensar una vez más que el sufrimiento del espectáculo que causa el muchacho es tanto porque es propio de la voz, de lo contrario no habría razón para insistir en la tristeza propia que, desde luego, no la padeció jamás Darío por ser un dandi.

La última estrofa comienza con el verso que señala: “¡Tantos dioses, Rubén, pero sólo dos manos!...”, para dar cuenta de sus limitaciones humanas, pues los excesos y satisfacción de los apetitos solo tienen cabida en la medida en que uno tenga muchos dioses que puedan complacer lo que el cuerpo necesita, como ocurría en la cosmovisión griega antes de nuestra era, cuando había un dios para cada necesidad, uno para proveer los recursos que sirvan para la alimentación, otro para la fiesta, otro para el amor... Además, los dioses demandan un sacrificio para la entrega de los favores, un sacrificio en donde un individuo pueda proyectar su mortalidad, lo mismo que ocurre ahora entre la voz y el cerdo que es devorado y que al mismo tiempo representa: “las tendencias

alineados a los parámetros del *carpe diem*, que determinan una forma de entender el mundo y posibilita, al mismo tiempo, la creación de discursos, hasta ahora inexistentes, como la “revolución del cordero sexi” que la voz menciona en el primer verso para hablar de la llegada de un nuevo tipo de sociedad, una en donde se difuminan algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas” (Jameson 1985, 166), claramente representadas o mejor valga decir desmitificadas en ese ‘cordero’, propio de la cultura judeocristiana, que ha perdido su valor, consintiendo su vinculación con el calificativo de ‘sexí’.

Todo esto significa que asistimos a un momento particular de la historia, cuando se evidencia el desvanecimiento de los límites que antes separaban los elementos que se aluden en el tercer verso: “fábulas modos tiempo histórico” y que configuran la llegada de un estado particular, que viene acompañado del fondo musical que se indica en el noveno verso: “percusión sonido electrónico”, como si se tratara de algo espectacular, digno de ser visto en la televisión o el teatro, y anunciado como profecía en el undécimo verso: “sobre este rock levantaré mi iglesia”.

En los siguientes versos la voz introduce una serie de enumeraciones o temores relacionados con el consumo de drogas, el sexo o la violencia que, a la manera de una profecía que anunciaba el fin del mundo y desgastó su valor, fueron desacralizados, perdieron su credibilidad, diría Lyotard. Por ello la voz poética expresa en el vigésimo primer verso, con desdén por supuesto, la necesidad de hacer “con las costumbres nuevas La Escritura”, lo que significa reconocer que el ordenamiento social es importante, pero también que no se sabe lo que va a llegar, dado que los insumos para esta construcción son los de una ficción que ha dejado de serla. Por eso el título del poema es “Adiós Naranja mecánica”, pues aquello que vendrá no será lo utilizado por dos mil años, es decir escrituras reveladas y por lo tanto sagradas, sino algo nuevo que poco a poco se haga, si seguimos a Krauss, “cómodo al hacerse familiar, puesto que se considera que ha evolucionado gradualmente de las formas del pasado. El historicismo actúa sobre lo nuevo y diferente para disminuir la novedad y mitigar la diferencia” (Krauss 1985, 60), lo cual garantiza una mejor aceptación de un discurso por parte de los sujetos.

A continuación se refuerza lo dicho sobre los relatos tradicionales, dejando clara la vigencia de la innovación: “Adiós a los viejos sabios” afirma la voz, y más adelante lo confirmará al decir “la libertad no tendrá más esa cola atávica” que obligaba a reverenciar o respetar al menos el pasado y todo lo que él significaba, por eso la voz puede despedirse de las águilas, símbolo de la altura, del principio identificado con el sol, y del principio

espiritual” (Cirlot 2006, 71), puede decir adiós a los héroes guerreros, tanto los de la época clásica como sus descendientes modernos que actúan en la ciudad laberinto, capaces de obrar prodigios con sus dones, pero que en este tiempo merecen el olvido, pues su lucha se hizo con las materias de un tiempo caduco que debe llegar, como termina la voz diciendo, “al basurero de la historia”.

Otra voz especial antes de terminar el siglo es la del colombiano Raúl Gómez Jattín, reconocido por encarnar mejor que ningún otro, la imagen del poeta marginal, clandestino y postmoderno, autor de versos irreverentes como el que podemos leer en este poema que confirma el *sensorium* alrededor de los jóvenes que siguen el *carpe diem*:

Un probable Constantino Cavafis a los 19

Esta noche asistirá a tres ceremonias peligrosas
El amor entre hombres
Fumar marihuana
Y escribir poemas

Mañana se levantará pasado el mediodía
Tendrá rotos los labios
Rojos los ojos
Y otro papel enemigo

Le dolerán los labios de haber besado tanto
Y le arderán los ojos como colillas encendidas
Y ese poema tampoco expresará su llanto

(De *Del amor*, 1988)

El título del poema nos avisa no solo el lugar de enunciación de la voz poética, alguien que mira la juventud desde un exterior, pero también nos habla del sujeto del enunciado, el poeta griego Constantino Cavafis, sobre quien se propone esta hipótesis de su juventud.

En la primera estrofa la voz trata de establecer un contexto, e introduce un momento determinado en el que ocurrirán “tres ceremonias peligrosas”, de las cuales, al menos dos estarían explícitamente condenadas y además conectadas con el *carpe diem*, estas son la entrega de los placeres sexuales que dentro del poema se manifiesta en el segundo verso: “el amor entre hombres”, es decir doblemente pecaminoso, pues no solo tiene que ver con el disfrute de los placeres sexuales, sino también con una práctica sancionada por las leyes cristianas, por ser homosexual; y la otra sería lo que se expresa en el tercer verso: “fumar marihuana”, que evidentemente se articula con el consumo de drogas, prohibido por las leyes civiles.

Como vemos, las ceremonias a las que asistiría ese probable Cavafis a los diecinueve están en el orden de alterar o romper lo dispuesto tanto en las normas sagradas como en las legales, lo que nos recuerda a ese incorregible de Foucault⁶², y nos lleva a pensar lo cerca que están los sujetos que siguen el *carpe diem* de tomar un camino paralelo, siempre difícil y peligroso como es el de la anomia, que veremos a profundidad más adelante pero, adicionalmente, existe otro conjunto de normas que este probable Cavafis a los diecinueve se estaría saltando, y es el de las normas capitalistas que esperan que los sujetos sean productivos para la sociedad, asumiendo la responsabilidad que se les otorgue desde uno de los Aparatos Ideológicos descritos por Althusser, para convertirse en lo que Rossana Reguillo denomina jóvenes “incorporados y que han sido analizados a través o desde su pertenencia al ámbito escolar o religioso; o bien, desde el consumo cultural” (Reguillo 2003, 106).

En realidad, la categoría de jóvenes incorporados que propone Reguillo está alineada con tres de los Aparatos Ideológicos: el escolar, el religioso y el cultural; no obstante, desde una perspectiva estructural y sistémica, todos los jóvenes estarían incorporados, independientemente del Aparato Ideológico del que se trate. Así, por ejemplo, un joven puede responder a la figura del ‘obrero’ o ‘compañero’, que se usa desde la filiación marxista, dentro del Aparato Sindical, pero su utilización justifica la existencia de otras interpelaciones en donde también encontramos jóvenes, como la de ‘burgués’, ‘capitalista’ o ‘empresario’, lo importante es que todas ellas cumplen una función dentro del sistema; otro ejemplo podría ser la de joven ‘afiliado’ dentro del Aparato Ideológico Político, frente al cual estaría la figura del joven ‘independiente’, que puede o no estar de acuerdo con los diferentes postulados ideológicos y políticos que circulan en la sociedad, pero al final del día siempre será un joven ‘elector’, ya que el sistema social se ha resguardado de su disidencia obligándolo a votar.

Entonces, más allá de la pertenencia, incorporación o disidencia, como llama Reguillo, a un campo o aparato, lo que debe primar es si los sujetos, sin importar su edad, se identifican con la forma de interpelarlos, ya que esto significa el cumplimiento o no de las funciones que el capitalismo espera de ellos. Dicho de otra manera, hablamos de la reproductibilidad del sistema, alrededor de la cual existe una forma de disciplina que asumen los sujetos en su interpelación (y esto funciona para todos los aparatos): podemos referirnos a un joven como estudiante, pero si este no asume los roles que esta categoría

⁶² Hablamos, claro, de la categoría del individuo a corregir, expuesta por Foucault en su libro *Los anormales*.

determina es alguien que el sistema social sancionará como ‘rebelde’, mientras que si lo hace sería entonces ‘disciplinado’.

Un joven puede formar parte del Aparato Ideológico de Información, y Althusser estuvo lejos de sospechar la llegada de las redes sociales; esto significa que ese joven, sin duda, está incorporado, pero puede estarlo desde la disciplina de uso de la información. Esto quiere decir no tanto el uso de los medios, como sí del consumo que se haga de ellos, por lo tanto, puede ser alguien disciplinado o rebelde, según la posición que desee ocupar dentro del capitalismo.

Con esto en claro volvamos al poema: en donde la voz habla de una tercera ceremonia que es “escribir poemas”, calificada como peligrosa por la voz poética, seguramente por el carácter hierático y sedicioso que tendría, pero también por inútil. Recordemos sino que la escritura carece de un valor de cambio que sirva para realizar cualquier transacción; por ello, la interpelación que mejor se acomoda a este probable Constantino Cavafis a sus diecinueve es la de rebelde, pues ciertamente que no estaría haciendo nada útil para reproducir el sistema capitalista, pero también es posible ver que su rebeldía sirve para que el sistema de blinde, se justifique a sí mismo y se haga más fuerte.

La siguiente estrofa habla sobre las consecuencias de estas ceremonias peligrosas, practicadas con exceso e intensidad; pese a esto, sorprende que la voz no construya ni lo intente, este cuerpo sin órganos que hemos visto es común a quienes siguen la ruta del *carpe diem*, y por el contrario habla de los efectos que tendría en el cuerpo en el noveno y décimo versos:

Le dolerán los labios de haber besado tanto
Y le arderán los ojos como colillas encendidas

Al respecto, habría que pensar en este sentir desde lo que la propia voz propone, esto es desde una probabilidad y pensar que el disfrute de los placeres del cuerpo, tarde o temprano devendrá en una búsqueda de experiencias corporales ilimitadas, lo cual solo puede alcanzarse si el cuerpo olvida su organicidad; por esta razón, los versos finales del poema funcionarían en una primera etapa del *carpe diem*.

Los muchachos malos de la historia

En 1920, el colombiano Luis Carlos López es uno de los primeros en hablar del desgaste que empiezan a tener las instituciones, sus respectivos discursos y la manera en que los jóvenes asumen esta crisis, que se evidencia en este soneto:

A un bodegón

¡Oh, viejo bodegón, en horas gratas
de juventud, qué blanco era tu hollín,
y qué alegre, en nocturnas zaragatas,
tu anémico quinqué de kerosín!...

Me parece que aún miro entre tus latas
y tus frascos cubiertos de aserrín,
saltar los gatos y correr las ratas
cuando yo no iba a clase de latín...

¡Pero todo pasó!... Se han olvidado
tus estudiantes, bodegón ahumado,
de aquellas jaranitas de acordeón...

¡No vale hoy nada nuestra vida! ¡Nada!
¡Sin juventud la cosa está fregada,
más que fregada, viejo bodegón!...

(De *Por el atajo*, 1920)

La primera estrofa nos resulta conocida, pues ayudó a identificar las formas de sentir la juventud a través de recursos como el oxímoron, recurrente, como ya vimos, en gran parte de los textos poéticos que tienen que ver con la juventud.

En la segunda estrofa la voz recuerda cómo era el bodegón o taberna que visitaba en su juventud, un espacio que, a pesar de ser sombrío y sucio, era valorado por la voz poética de mejor manera que lo ofrecido por una institución como la escuela, representada en esa clase de latín a la que la voz prefiere no asistir, por varios motivos, todos especulativos y que si el texto poético habría sido escrito medio siglo después el análisis sería que la voz duda acerca de la validez de la enseñanza que iba a recibir, que la voz desconfía de la calidad de los aprendizajes, de su practicidad en la vida diaria y que también sospecha de la competencia que tendría la figura del adulto detrás las clases. Todo esto estaría en consonancia con esa crisis de los relatos que nos habla Lyotard, pero al haber sido escrito antes de 1920 debemos inclinarnos a pensar que se trata de un rasgo o conjunto de rasgos más elementales, esto no quiere decir menos complejos, pero sí anteriores al momento de la escritura del texto poético, como serían aquellos asignados a

la juventud como estereotipos, hablamos de la insolencia, la irresponsabilidad, la rebeldía, por nombrar unas cuantas.

Lo dicho se comprueba por los versos que la voz propone en la tercera y cuarta estrofas, en donde la juventud es vista desde el enfoque propio de la edad moderna, esto significa como una etapa, algo que llega y que se va, por esa razón se debe aprovechar mientras dure, y los estudiantes lo saben, por eso llega un momento en el que ya no concurren al bodegón, ni tampoco se divierten bulliciosa y alborotadamente, empero a la voz le gustaría que siguiera siendo así, debido a que lejos de la algarabía, el desenfreno y el desorden que vendrían con la juventud, la vida carece de significado.

Seis años más tarde, en Perú, encontramos la voz de Xavier Abril, que conocimos brevemente en el primer capítulo cuando su sentir nos ayudó a entender el *sensorium* que existe en la poesía de Colombia, Ecuador y Perú alrededor de considerar al mundo como un espacio oscuro y delirante para los jóvenes del siglo XX, un espacio que les provoca andar como si fueran ciegos, perdidos o sin cordura.

Su poema “Del sueño a la creación”, que aparece en un libro de 1926, muestra en cambio otro sentir alrededor de la distancia existente entre jóvenes y adultos, a partir de la experiencia:

Todo el presente de uno rodando por las calles del mundo con sus choques del alma y su asistencia tiempo.

Embriaguez. Taquicardia.

La vida nos hace caminar como locos.

En las pupilas llevamos los paisajes suspendidos. Las visiones nos asaltan de noche en cajas de noche, de muerto. A veces, una mano –nuestra mano– abre una puerta. Y se está durmiendo dormido en otra casa y hasta en otro sueño.

En las mañanas resulta que nos han cepillado los ojos y amarrado las pestañas. Y no podemos salir de nuestro sueño como si hubiéramos entrado a dormir en casa ajena.

Los viejos de una moral alegórica y lúgubre, en los arcos de las puertas, nos dictan estúpidamente la experiencia. Esto es cierto. Todo viene a nosotros –la razón– cuando estamos durmiendo. Nos estiramos en la noche y oímos mejor el mundo. Nos vamos. Pero viene una gran pena de nuestra carne que nos devuelve a la mañana.

(Tomado de *Taquicardia*, 1926)

Como podemos ver, es un poema en prosa poética que, desde la primera línea, habla de un desplazamiento que ha adquirido un ritmo inusual, puesto que la expresión ‘rodar’ hace referencia a una adaptación que facilite el movimiento, pero que al parecer

es ajena a la voz, pues ella no tiene control sobre esto, dado los continuos choques de los que habla; entonces, más que de adaptaciones naturales o asumidas, la voz habla de implantes externos impuestos socialmente para poder cumplir con valores modernos como la puntualidad y que provocan más que los efectos que se señalan en las tercera y cuarta líneas poética (embriaguez, taquicardia), una descompensación del cuerpo. Nuevamente vemos aquí un cuerpo en el que no opera una organicidad y que deviene en la locura, expresadas, por ejemplo, en esos brazos de aspas de molino que unos años antes mencionó el poeta Alberto Hidalgo.

En el cuarto párrafo la voz poética habla de unas visiones que la atormentan, y se refiere a ellas como si fuesen exteriores a su mente, tan fuertes que hasta las lleva impregnadas, implantadas dijimos antes, en las pupilas, por lo tanto, estas no podrían ver el exterior, lo que confirma la inutilidad de su funcionamiento, y la vigencia de ese CsO de Deleuze y Guattari que mencionamos en páginas atrás, pues además, la voz señala otro hecho alrededor del cuerpo sobre el que no se tiene control, y es cuando señala que “una mano –nuestra mano– abre una puerta”, se trata de un acto mecánico, inconsciente, para tener acceso a otro plano de realidad donde el sueño es aún más profundo y no existe posibilidad de despertar, lo cual se corrobora con el siguiente párrafo que señala: “En las mañanas resulta que nos han cepillado los ojos y amarrado las pestañas. Y no podemos salir de nuestro sueño”, que lejos de ser un espacio de descanso y recomposición se presenta como un lugar intranquilo y en donde se borran las imágenes que nublan los ojos con la sola intención de que a la mañana siguiente se impongan otras.

Finalmente, en el último párrafo la voz poética devela algo nuevo que nos deja entender de mejor manera este mundo que provoca embriaguez, taquicardia y locura en los sujetos jóvenes: es el rol de los adultos, interpelados como viejos, esto es muy importante, pues permite a la voz asignarles una posición y reconocerlos como los guardianes de aquellas entradas que podemos encontrar en todas partes y que consienten el acceso al mundo social.

“Los viejos de una moral alegórica y lúgubre, en los arcos de las puertas, nos dictan estúpidamente la experiencia”, dice la voz en la décima línea para establecer una distancia con los sujetos adultos medida no solo en los cuerpos, sino también en las estructuras sociales que los sostienen. En este caso es patente el rechazo hacia ellos por poseer esa moral, que tendría dos cualidades, una sería la expresada desde esa primera imagen construida como un oxímoron, pues si la moral es aquello que nos deja distinguir entre el bien y el mal no podría ser alegórica; sin embargo lo es, y en lugar de ayudar a

identificar el camino adecuado haría lo contrario; la segunda sería la moral lúgubre que además de representar a la tristeza lo hace a la decadencia, a lo que debe cambiarse por estar muerto, y por no corresponder con los valores modernos que deben defenderse.

Otro aspecto en el que debemos detenernos es en la forma cómo la voz define la experiencia. Recordamos que los jóvenes de la ciudad laberinto están marcados por la impronta del héroe, esto significa que buscan viajar, siempre con un objetivo, alcanzar la experiencia que necesitan, sea esta teórica o adquirida en viajes para poder retornar y ser aceptados socialmente, pero quienes no siguen esta ruta rechazan la figura del adulto porque entienden que su experiencia no es transferible, y sospechan que lo señalado por Walter Benjamin, en 1913, no es difícil de demostrar: “que la máscara del adulto se llama ‘experiencia’. Es inexpresiva, impenetrable, siempre igual” (Benjamin 41), lo que da como resultado que no sea posible obtener nada de ella, puesto que, además, estos jóvenes consideran que la experiencia debe hacerse carne para ser asimilada, como lo vimos, por ejemplo, en la voz de Carmen Ollé, lo que significa optar por caminos nuevos, no aquellos que la figura adulta recomienda, sino aquellos que los propios jóvenes decidan.

La actitud detrás de estos versos demuestra el génesis de un tipo de conducta que, con el pasar de los años, será más común, se trata de una conducta llamada divergente, pero identificada como un subtipo de anomia por Robert Merton, quien la analiza de la siguiente forma: “cuando la estructura cultural y la social están mal unificadas, exigiendo la primera una conducta y unas actitudes que la segunda impide, hay una tendencia al quebrantamiento de las normas, hacia la falta de ellas” (Merton 2002, 241), y habría que añadir a procurar instaurar unas que funcionen para lo que necesitan los sujetos jóvenes, sin importar que las mismas contradigan otras socialmente instauradas.

¿Cuál podría ser esa conducta que en los jóvenes fomenta la estructura cultural y rechaza la estructura social? Entendiendo que para Merton la estructura cultural estaría vinculada a los valores que norman las conductas, mientras que la estructura social es el conjunto de relaciones entre los individuos, tenemos entonces que en la mente de un joven moderno se da una especie de cortocircuito del cual surge la anomia, pues si por un lado el tiempo social exige un respecto a la innovación como atributo de la modernidad, por otro la tradición y los vínculos socioafectivos demandan el respeto a la experiencia, se entiende entonces que los sujetos jóvenes tomen una elección y rechacen las normas y los principios tradicionales para intentar instaurar los suyos.

Desde Ecuador, una de las voces que expresa este sentir alrededor de la anomia es la de Adalberto Ortiz, de quien tomamos el siguiente poema:

Graduados del año 37

El asunto estaba en celebrar, por cualquier cosa,
 una reunión de antiguos normalistas:
 el “diablo” Granja y Rafaelito, de calvicie prematura,
 Paco González, hoy poderoso comerciante,
 mi compadre Dagoberto que ejerce el Magisterio,
 con sana vocación y sufriendo privaciones.
 El ingenioso calavera Fulmirreche
 que ha viajado por aquí y por otras partes
 y ha desempeñado todos los oficios.
 El gordo abogado Caisaguano, antes el flaco,
 el “sabio” Lucho Flores y el Cusumbo agricultor;
 todos ellos, maistros retirados.
 Hicimos memoria chacotera de los viejos profesores:
 los buenos, los capaces, los malos y los torpes.
 Recordamos al poeta Zambranito
 que murió en un combate callejero,
 entre negros fusiles y claveles,
 cuando ninguno de nosotros lo esperaba.
 Y a Perico, el zumbador, que tomó arsénico,
 para no sufrir la vergüenza de los cuernos.
 Revistamos a todos aquellos ex-muchachos,
 que no pueden estar entre nosotros,
 por ser muy ocupados o tener malas costumbres.
 Entre zanganadas y diabluras de tiempos juveniles,
 vimos que toda celebración, como todo bien, acaban.
 Y que no hay discurso que se iguale
 a ese momento inolvidable,
 en que llega el maestresala con la cuenta.

(De *El vigilante insepulto*, 1953)

Como puede apreciarse, es un poema escrito en un solo bloque, y para facilitar su estudio lo dividiremos en tres unidades semánticas fuertes. La primera que va desde el primero al décimo segundo verso tiene que ver con la contextualización del tema central advertido en el título, en ellos la voz menciona una celebración de antiguos compañeros de colegio, estudiantes normalistas, que en el tiempo de desarrollo del poema serían hombres viejos en los que se incluye la voz poética, es decir hombres que vivieron su juventud como una etapa y que habrían desempeñado oficios modernos como comerciantes, viajeros, abogados y sobre todo maestros.

La relación de complicidad y camaradería que existe entre la voz y los sujetos a quienes menciona en el poema se evidencia en la forma en que se refiere a ellos, empleando apelativos y apodos que contribuyen a construir la atmósfera de festejo que anticipó la voz en el primer verso, pero también en la manera informal de interpelar la profesión de sus amigos, a quienes llama por ‘maistros’, como para restar las

competencias de su profesión en señal de broma, pero también como un cuestionamiento hacia esta práctica reproductiva de la enseñanza, en la que el maestro aparentemente tiene el conocimiento, pero no el necesario para desenvolverse en la vida, en la que el adulto, aparentemente tiene la experiencia que menciona Benjamin, pero no la que necesitan los jóvenes.

El siguiente bloque que va desde el décimo tercer verso hasta el vigésimo empieza diciendo: “Hicimos memoria chacotera de los viejos profesores”, que para la época representa ya un signo de anomia, por la falta de respeto que habría detrás, como puede advertirse, por ejemplo, en el *Manual de urbanidad y buenas maneras para el uso de la juventud de ambos sexos*, escrito por el venezolano Manuel Carreño y publicado en 1853, que tuvo (y tiene aún⁶³) una amplia difusión en toda América Latina, pues su finalidad era normar los cuerpos biológicos para que se inserten dentro del cuerpo social que buscaba la modernidad urbana. En este sentido, el manual establecía:

La conversación debe estar siempre animada de un espíritu de benevolencia y consideración que se extienda no sólo a todos los circunstantes, sino también a los que no se hallan presentes, siendo muy digno de notarse que toda idea ofensiva a personas ausentes incluye también la falta de ofender el carácter de las que nos oyen por cuanto de este modo las consideramos capaces de hacerse cómplices de semejante vileza. (Carreño 2021, 130)

Otro aspecto que debemos analizar sobre esta idea de la contención hacia los jóvenes, presente desde los tiempos de Sócrates hasta la celebración de los graduados del 37 inclusive, a quienes en algún momento estuvo dirigido el manual de Carreño que, al actualizarse en las nuevas ediciones, perdió la mitad de su título, precisamente la que mencionaba a la juventud, quedando tan solo como *Manual de urbanidad y buenas costumbres*, es que la idea devino desde un enfoque de sujeción a uno de entendimiento.

⁶³ En la web es posible encontrar este y otros materiales del mismo estilo colgados en repositorios de fundaciones o instituciones educativas, cuya intención no es precisamente la de llevar un registro “arqueológico de urbanidad”, sino recomendar su uso con la descarga completa del texto, debido a la vigencia que mantendría. Por ese motivo el gobierno de Nicolás Maduro, por ejemplo, realizó la que probablemente sería la última edición del manual en diciembre del año 2021, actualizando el título como *Manual de urbanidad y buenas costumbres para el uso de la juventud de ambos sexos*; además, es posible encontrar adaptaciones, actualizaciones o mejoras a la edición original, publicadas por editoriales de Ecuador, Perú, Colombia, México, Chile, entre otros, con ediciones que incluyen nuevas normas de comportamiento, como aquellas que serían necesarias dentro del mundo digital.

La edición del manual de Carreño de 1863, publicado en Chile, tuvo como título *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Y proponía como subtítulo *Arreglado por él mismo para el uso de las escuelas de ambos sexos*, lo que demuestra el interés de institucionalizar estas recomendaciones, de forma que funcionen como libro de texto, para lo cual la edición elimina algunas recomendaciones, como se evidencia en el fragmento que hemos citado y que, en la edición de 1863 aparece como primera, cuando en la versión original era la cuarta.

Esto quiere decir que el discurso hacia ellos ha cambiado, lo sabemos, pero esa idea de comprender se construye sobre una noción de otredad, que representa una postura aún más radical, por no decir dañina, que la anterior, pues la primera se basa en tratar de controlar algo que está dentro, mientras que la segunda solo puede darse hacia algo que no forma parte de... y está fuera, como si se tratara de estudiar a culturas tribales, ajenas al desarrollo histórico del primer mundo, allanando de esta manera el terreno para la llegada del concepto de tribus urbanas, que servirá para entender a la juventud en la era postmoderna.

En este recorrido de conmemorar a “los buenos, los capaces, los malos y los torpes” podemos advertir la naturalidad con que se habla de quien se habría alineado con la impronta del héroe rebelde, comprometido con el cambio del mundo y a quien su lucha le costó la vida, así como de quien, traicionado en su honor por su mujer, decidió suicidarse.

El tercer bloque del poema comienza en el vigésimo primer verso, con una línea que dice: “Revistamos a todos aquellos ex-muchachos”, que confirma lo ya dicho, y es que para la voz poética la juventud sería una etapa que puede comenzar, como vimos en el capítulo primero, de diferentes formas, pero acordemos que será “con la capacidad del individuo de reproducir a la especie humana y termina cuando adquiere la capacidad para reproducir a la sociedad” (Brito 1998). Esto lo podemos constatar cuando dos versos más abajo la voz poética habla de dos tipos de ausentes, los primeros serían los sujetos que asumieron el rol de reproductores sociales a través de sus ocupaciones, y los segundos aquellos que perdieron su rumbo, y llevaron su carácter anómico probablemente a un extremo que los borró del imaginario social.

Mas adelante la voz hablará de la juventud como de una fiesta, lo que supone, como ya dijimos, un inicio y un fin, persiste entonces la idea de una etapa intensa, llena de adrenalina provocada por las impertinencias, las acciones ilícitas, las travesuras desmedidas y los riesgos, como el que se sugiere al final del poema cuando llega “el maestresala con la cuenta” y todos saldrán despavoridos.

Otro sentir importante es el que nos ofrece la voz del poeta colombiano Jota Mario Arbeláez, uno de los fundadores del nadaísmo, y autor de uno de los poemas más celebrados a la juventud, escrito hacia 1960, pero publicado en 1980.

Santa Librada College

laberinto

en tu piscina
me bañé desnudo
como un ángel

burlé la vigilancia
del vigilante

salté la verja
jugué billar en la cantina
de la esquina
asistí a cine al Alameda
me paseé por tus corredores
como el emperador de abisinia

por abisinia
a pesar de que no era
bruto
nunca pasé en geometría
del 3, 14 16

con compañeros
diferentes
como triángulos
semejantes
hicimos fraude en los exámenes
isócel
o escalenamente

en las fiestas patrias
salíamos uniformados
de blanco
y yo no portaba la bandera
porque estaba mal peinado
y pertenecía al escuadrón número 12

ojo de águila el bibliotecario
vigilaba los libros
temeroso
de mi cuchilla sobre los desnudos
recortando la hernia
de afrodita
o me burlara del mahabarata

en clases de filosofía
me dedicaba al ajedrez
y en un lance
afortunado
les di jaque doble
con el caballo
al rey
y a parménides
el vicerrector
hacía la ronda
por los salones

el vicerrector
apuntaba inflexible
las irregularidades

el vicerrector
era el rector
dos veces

el profesor de química
tomaba tinto
en un crisol
leía sus noticias
en la tabla periódica
después nos hablaba del hidróxido de cadmio
 $\text{Cd}(\text{OH})_2$
del electrón borracho
de los que no asistieron a misa
el domingo
de la desaparición de un erlenmeyer
del ultramicroscopio
del cuaderno de notas
y de algunos elementos
por descubrir

el profesor de dibujo
con su paleta
nos explicaba las perspectivas
del arte
nos abría todas las puertas
para la imaginación
inclusive las puertas
de la calle

en el interior de los sanitarios
al lado de otras frases
burguesas
leí las primeras protestas
revolucionarias
“abajo el estado de sitio”
“cátedra libre o muerte”
“no queremos ir al cuartel”
“los de cuarto B son homosexuales”
y como si no tuviéramos bastantes
“más libros menos armas”

el profesor de literatura
que no había leído a jacques prèvert
ni a breton
nos enseñaba a rimar como fray luis
de león
y nos decía
que “la maría”
era casi una poesía

le professeur de français
 parlant de brigitte bardot
 et de la guerre dans sa patrie
 (voici l'opportunité
 de lui dire
 merde)

el profesor de historia
 con su figura de mapa
 de américa
 nos explicaba
 sinceramente
 que no hubo tal decadencia romana
 sino más bien una desvalorización
 del sestercio

clase de biología
 el profesor no encuentra la fórmula
 en el laboratorio ni en el libro
 el profesor ensaya en un tubo
 la efervescencia de la vida
 el profesor espera el resultado
 de sus experimentaciones

el profesor de urbanidad
 llegaba puntualmente
 pulcramente
 no fumaba
 tosía
 ni gritaba
 se iba

el dentista nos sacaba las muelas
 y dejaba
 caernos en la ingle
 trocitos del algodón que él recogía
 pecaminosamente

el profesor de geografía
 bechuanalandia capital mafeking
 enseñada de utría
 primer productor de petróleo
 informe del padre lebret
 hasta la página cuarenta
 lo mató un taxi distraído
 en cali-colombia
 no lo volvimos a ver más

el profesor de música (una dama)
 daba la mala nota
 pedagógica
 nos daba de dormir en sus conciertos
 mostrándonos los muslos fusa a fusa
 sostenido a bemol
 fa

mi
re
do

el profesor de religión
nos exhortaba
al arrepentimiento
nos hacía pruebas sobre
la existencia de dios
escuchaba mis objeciones
con abatimiento de crucifijo
y a él y a dios
los salvaba
la campana

el profesor de cátedra
bolivariana
venía
envuelto en su “everfit” como en el manto
de iris
se separó del cargo
cuando se persuadió de que desconfiábamos
de su desprendimiento

el profesor de contabilidad
es un pequeño asiento
en mi memoria

el médico nos examinaba
los testículos
nos preguntaba por las muelas
podridas
nos entrevistaba el corazón
con el estetoscopio
y nos recetaba un purgante
cada tres meses

en el recreo
nos tirábamos pepas
de frutas
pedazos de panela
con ganas de matar
lanzábamos los libros
de biología
los cuadernos de química
contra las paredes
para ver si explotaban
quemábamos los almanaques
porque nos gustaba el verano
nos entintábamos las manos
de saludar
golpeábamos el escroto
de los estudiosos
algunos de sexto fumaban

marihuana
 escondidos en el museo
 la enfermera
 prestaba los primeros
 auxilios
 a los que lesionaban
 jugando fútbol o se daban
 contra las alambradas
 de la iglesia
 los vigilantes o los profesores
 tomaban tinto mientras
 se robaban las bicicletas

francisco de paula santander
 en el patio mayor
 era entonces
 una base de béisbol

durante las sesiones
 de clausura
 se entregaban los diplomas a los inscritos
 en sexto
 había discursos
 misa
 risa
 copas de vino
 humo de pipa y cigarrillo fino
 premios al mérito
 a la asistencia
 a la constancia
 a la fe
 a la esperanza
 alvarado luis carlos (aplausos)
 acevedo argemiro (aplausos)
 aragón luis alfonso (aplausos)
 arbeláez jotamario (aplazado)

santa librada college
 tea no atea
 mildoscientos alumnos
 pararrayos
 setenta y dos salones
 discoteca
 prestigio nacional
 cincuenta y cinco
 profesores idóneos
 secretario
 santa librada
 college
 yo no te debo
 nada

(De *Mi reino por este mundo*, 1980)

Este largo poema de doscientos cuarenta y dos versos y treinta estrofas es con seguridad el cénit de lo que significa la anomia para la juventud. Está cantado en primera persona, desde un lugar de enunciación que parecería periférico a la juventud, en principio; sin embargo, la perspectiva de una etapa no se refleja en los versos, pues la voz poética no hace una sola referencia a ello y, por el contrario, es inmanente el criterio de una juventud que funciona como una intensidad o energía dentro del cuerpo: lo prueba la performance del poema alrededor de una persistencia de la voz hacia rasgos anómicos, ya que a lo largo de todo el poema es constante el tono de irreverencia, además de la decisión deliberada de saltarse normas ortográficas en el manejo de signos de puntuación, uso de mayúsculas y alteración morfológica de algunas palabras.

Existen varios ejes isotópicos en el poema, y el primero de ellos sería esta naturaleza anómica de los muchachos, presente en diversas acciones, “zanganadas y diabluras” afirmó la voz poética de Ortiz algunos años antes, expresados en este texto mediante la evasión de normas de conducta como la que se evidencia desde el primer verso, en el que la voz poética se refiere a su colegio como “laberinto”, que en este momento del viaje lejos está de representar lo que significó a principios de siglo para los héroes modernos de la ciudad laberinto, es decir un espacio sagrado que resguardaba el centro; ahora su significación ha perdido importancia y se trata de un espacio diseñado propositivamente como castigo para confundir e impedir su salida.

Otras formas de anomia que podemos encontrar dentro del poema son aquellas que la voz registra como la elusión de todo tipo de normas: morales, sociales, jurídicas, éticas, lingüísticas..., que para la voz no parecen tener más significado que el de mostrar su inutilidad; por ello, hacia el final del poema, afirma que no le debe nada a su colegio, y la voz se muestra a sí misma como constatación de que no se cumplió la promesa, presentada seguramente como amenaza, de que seguir por un camino anómico garantizaría un lugar marginal en la sociedad; por eso la voz afirma o confiesa con naturalidad y descaro toda una serie de evidencias que en su momento le habrían valido una censura:

Tercera estrofa:

burlé la vigilancia
del vigilante

Cuarta estrofa:

salté la verja

Sexta estrofa:

hicimos fraude en los exámenes

Séptima estrofa:

y yo no portaba la bandera
porque estaba mal peinado

Décima cuarta estrofa:

en el interior de los sanitarios
al lado de otras frases
burguesas
leí las primeras protestas
revolucionarias
“abajo el estado de sitio”

Vigésima séptima estrofa:

quemábamos los almanaques
porque no nos gustaba el verano
nos entintábamos las manos
de saludar
golpeábamos el escroto
de los estudiosos

Estas confesiones demuestran el desgaste del discurso social y pedagógico debido a que las mismas no habrían tenido una finalidad protectora, y su instauración y validez responderían más a un objetivo de control *per sé*, cuya aplicación respondería a un conjunto de técnicas y tecnologías frágiles que deben usarse solo porque la tradición demanda su uso.

Otro aspecto alrededor de estos versos es que la voz reivindica su espacio marginal, frente al orden y cumplimiento de las normas, representados en esos a quienes la voz, con ayuda de otros como ella, golpeaban “el escroto/ de los estudiosos”, un acto intolerable que hoy ha adquirido dimensiones enormes alrededor del *bullying*, pero que, a inicios de la segunda mitad del siglo XX, sería más una traición a ese espíritu o energía que es la juventud. En otras palabras, una alineación a un camino de orden, construido como beneficio del capitalismo, con una capa asfáltica brillante. Esto quiere decir más rápida y percedera, que ya no se dirige a transformar el mundo desde propuestas radicales como tumbar el sistema, sino que sigue las normas de conducta civilizadas que garanticen una inserción social, recomendadas, generalmente, por un organismo económico internacional.

Debemos señalar, además, en estrecha relación con este salto de normas, el deterioro de algunos discursos, principalmente el de la autoridad, seguidos por la experiencia, representados por un lado en instituciones como el propio colegio o cuartel,

mencionado en la décimo cuarta estrofa, que antes eran sitios de tránsito hacia el mundo adulto, y en ellos se daban los ritos de paso modernos que los jóvenes debían cumplir para convertirse en hombres y en ese momento serían cualquier cosa, y por otro lado los adultos, hasta no hace mucho vistos como meros guardianes de “los arcos de las puertas” como dijo la voz del poeta Abril casi cuarenta años antes, en todo caso eran sujetos con un rol definido, mientras que en este momento estarían cosificados, como se aprecia en los versos de la décimo novena estrofa, donde el maestro carece de vitalidad, pues no fuma, ni tose, ni grita, es decir se trata de una figura mobiliaria, al igual que todos, obstáculos por atravesar, puestos allí sin una función de conjunto clara, tal como lo vemos en estos versos de la undécima estrofa, en donde la voz no es que no entiende la naturaleza de la autoridad sino que se burla de ella:

el vicerrector
era el rector
dos veces

O estos otros fragmentos de la décimo quinta y vigésimo segunda estrofas respectivamente, que manifiestan una queja hacia la figura del profesor, cuya autoridad se sustenta en su capacidad para reproducir el sistema tan solo, haciendo evidente una falta de: curiosidad, afán de superación, capacidad para actualizarse y reinventarse, todos valores modernos que, desde el punto de vista de los jóvenes, los docentes debían haber adquirido en su momento, por eso los estudiantes, representados por la voz poética, no se explican cómo estos adultos pueden pararse frente a un aula de clase y exigirles que demuestren todas estas cualidades que ellos carecen:

el profesor de literatura
que no había leído a jacques prèvert
ni a breton
nos enseñaba a rimar como fray luis

el profesor de música (una dama)
daba la mala nota
pedagógica
nos daba de dormir en sus conciertos

Atado a esta capacidad extraña y cómoda de algunos adultos, de hacer siempre lo mismo, está el discurso pedagógico del respeto a la experiencia que, como lo dijo Benjamin, de ella no es posible obtener nada, y es cierto, pero lo es solo en un momento determinado de la historia, válido para la modernidad, en el que la experiencia era el sitio

de confluencia de todos los valores que un joven debía demostrar (valentía, hospitalidad y elocuencia), ella era la verdad revelada en tantos viajes peligrosos a través del océano, que los héroes realizaron para finalmente recibir la corona simbólica que les permitiría acceder al centro de la ciudad moderna, percibida como laberinto; ella era la comprensión teórica y sublime que adquirirían los héroes revolucionarios después de tanta lectura que explicaba los males de la sociedad, entiéndase los pasadizos insoportables de otro laberinto, ya no físico, sino político y administrativo, que en su enmarañada organización impide alcanzar el sagrado centro de justicia y bienestar; era y es el *sensorium* por excelencia del tiempo, que permite existir como sujeto.

Si ya tenemos claro el papel de la experiencia dentro de la modernidad, debemos preguntarnos ¿cómo funciona la experiencia en el siguiente periodo que es la postmodernidad, si es que existe algo que pueda llamarse como tal? Y la respuesta es, como señala Agamben, que toda experiencia ha sido destruida:

Actualmente ya nadie parece disponer de autoridad suficiente para garantizar una experiencia y, si dispone de ella, ni siquiera es rozado por la idea de basar en una experiencia el fundamento de su propia autoridad. Por el contrario, lo que caracteriza el tiempo presente es que toda autoridad se fundamenta en lo inexperimentable y nadie podía aceptar como válida una autoridad cuyo único título de legitimación fuese la experiencia. (Agamben 2007, 9)

Es lo que hacen los jóvenes cuando cuestionan en primer lugar la competencia de los modelos que tienen frente a ellos, poniéndolos en evidencia, como cuando en la décimo octava estrofa la voz poética afirma esta sinestesia: “el profesor no encuentra la fórmula”, como si fuera algo tangible que no está en su lugar y no algo que se debe saber, dejando entrever la presencia de un alguien que también estaría fuera de sitio, ese es el maestro y el magisterio mismo, rechazado abiertamente en todo el poema, como sucede mediante estos versos de la vigésima séptima estrofa que, a través de una metonimia, expresan su repudio no solo hacia el libro que jamás logró demostrar la practicidad de los saberes en él contenidos, sino de manera especial hacia el adulto, el colegio y el discurso pedagógico que se transmite vacío de toda experiencia que pueda ser válida y comprobable:

lanzábamos los libros
de biología
los cuadernos de química
contra las paredes
para ver si explotaban

Por esta razón es que Martín Barbero señala de la juventud de hoy algo que vemos presente en el sentir de los jóvenes de hace setenta años incluso, una “percepción aún oscura y desconcertada de una reorganización profunda de los modelos de socialización: ni los padres constituyen el patrón-eje de las conductas, ni la escuela es el único lugar legitimado del saber” (Martín Barbero 2002, 29).

Finalmente, para cerrar este recorrido alrededor de la anomia, debemos hacerlo antes de terminar el siglo, y en este punto encontramos una voz peruana femenina cuya propuesta sorprende por la contundencia con que despliega un discurso provocador, en este poema escrito hacia 1973, pero publicado póstumamente en el único libro que de ella se conoce, en 1994, se trata de María Emilia Cornejo con este poema:

Soy la muchacha mala de la historia

Soy
la muchacha mala de la historia
la que fornicó con tres hombres
y le sacó cuernos a su marido.

soy la mujer
que lo engañó cotidianamente
por un miserable plato de lentejas,
la que le quitó lentamente su ropaje de bondad
hasta convertirlo en una piedra
negra y estéril,
soy la mujer que lo castró
con infinitos gestos de ternura
y gemidos falsos en la cama.

soy
la muchacha mala de la historia.

(De *En la mitad del camino recorrido*, 1994)

Lo primero asombra en este poema es el lugar de enunciación de esta muchacha ‘mala’, pues se arroga roles y responsabilidades que en otro tiempo habría rechazado, por pecaminosos, pero que ahora los asume con ironía, intrepidez y apatía... todos rasgos anómicos de la juventud. Como señalan Jorge Eslava y Eduardo Chirinos, de este texto poético que ha marcado a toda una generación en el Perú:

Lo novedoso de un poema como este en tanto reivindicación “feminista” se deriva por una parte de una verdadera inversión de los papeles mediante la apropiación por la mujer del rol erótico-social tradicionalmente concebido al varón, y, por otra de la reversión de los conceptos de Bien y de Mal mediante la apropiación del lenguaje patriarcal, desligado de su código social, y mediante la recuperación caricaturesca de la visión cristiana tradicional de la mujer pecadora. (Eslava y Chirinos 2013, 135)

Para esta investigación no ha sido posible rastrear otras voces femeninas en Colombia, Ecuador y Perú que hablen de la juventud desde la anomia, mientras que son muchas las voces masculinas que al hablar de la anomia en el cuerpo femenino recurren a las formas del *carpe diem*, con invitaciones explícitas a dejar de lado las convenciones sociales y entregarse a los placeres de la carne, lo que, por supuesto, tiene más forma de trampa que de invitación, pues más tarde ese comportamiento será sancionado en la sociedad, por eso la muchacha mala de la historia deja de pelar contra esos señalamientos, como si entendiera que la visión patriarcal no se puede cambiar, como si fuera una trinchera más, en términos de Gramsci y que la construcción del cuerpo joven también pasa por el deseo, que es el tema del siguiente y último capítulo.

4. Cuarta carta desde la ciudad laberinto (A manera de resumen)

Mi querido Ignacio, con mucha dificultad te envió esta carta que espero llegue a tus manos gracias a la amabilidad del señor Heraud.

¿Por qué no me has escrito? ¿Estás bien en ese lugar alejado? ¿Hasta cuándo estarás en ese lugar apartado, que sabe Dios en donde será? Dime por favor, ¿por qué no me has escrito?

Desde tu última carta, hace casi cuatro meses, que no tenemos noticias tuyas, y cuando me contaste de todo lo que pensabas hacer, de la manera en que querías ayudar a la gente del campo, de la forma en que todos esos libros te habían revelado esa supuesta verdad, y te mostraron cuál es tu lugar en el mundo, vivo en un hilo.

Te notabas tan emocionado, pero al mismo tiempo indignado, que temo mucho que la causa que persigues sea la misma de la que hablan en los periódicos. Hijo mío, yo entiendo poco del mundo, pero sé que esa lucha es la de un grupo de revoltosos que se hacen llamar revolucionarios, y andan por los campos llenando de inconformidad a la gente, sacando a los jóvenes de sus casas a la fuerza, sembrando violencia por lugares pacíficos, arengando a los muchachos de las fábricas para boicotear las máquinas con las que trabajan, ¿es eso cierto, Ignacio? Dime, por el amor de Dios que no lo es.

Hijo mío, aún no puedo comprender la profundidad del mensaje que recibiste con esas lecturas, y me niego a creer que hayan sido más importantes que la palabra de Dios que siempre te hemos inculcado, tampoco comprendo cómo ese estilo de vida, tan salvaje,

propio de jibaros expertos en violencia puede acercarte a la misión de Cristo, como afirmas en tu carta.

Yo supongo que esas lecturas son las responsables de haberte dado esa elocuencia y seguridad con la que escribes, pero te lo pido por favor, deja esa vida y regresa a tu casa en donde están tus verdaderos hermanos, y no esos guerrilleros sin madre que te convencieron de que existen injusticias en el mundo, pero hijito, lo mismo dice nuestro señor Jesucristo, por eso te formamos con amor, para que seas alguien de provecho y te enviamos a estudiar en la capital para que regreses titulado a luchar por ese cambio del mundo como lo hace la gente de bien, desde un empleo responsable y estable.

Sé que eres valiente Ignacio, no debes recordármelo, lo se desde el primer día que te fuiste a estudiar lejos, así que la valentía la has demostrado ya, y lo serás aún más cuando retournes a cumplir tu compromiso con esa muchacha a la que le dejaste un niño.

¿Cuánto tiempo más deberemos esperar por esta aventura tuya? Recuerda que tu juventud se acabará un día, y esa energía que ahora te acompaña no siempre la tendrás, por ello te insisto en que regreses, de lo contrario tu tiempo se acabará, y cuando retomes el juicio y entiendas lo que perdiste, ya no tendrás más tiempo y las responsabilidades te caerán encima.

Ignacio, todo este sufrimiento que tengo es demasiado grande que no puedo explicarlo en una carta, pero sí te digo que habría preferido verte como un vago irresponsable, quizá sin saber de ti, pero con la certeza de que estarás gozando de la hospitalidad de otros gamberros del mismo talante, entregado a los placeres mundanos, que perdido en la selva, bosque o donde sea que te encuentres ahora, pues aunque sea de ese modo tendría yo una esperanza de cambiarte, y no lo que tengo ahora, el desconsuelo de perderte.

Vuelve por favor a “la tranquilidad sugestiva de la aldea”, o es que acaso no quieres esto me menciona el poeta Luis Vidales: “¿Una casita blanca metida en los rosales, mujercita, un chiquitín huerto con flores?”

Con amor infinito:

Tu madre que te espera

Capítulo quinto

Juventud de fruta: La juventud como objeto de deseo

Platón cuenta que el comediógrafo griego Aristófanes recordó en una reunión, simposio o banquete en realidad, que, antes de que las personas estuvieran divididas en dos sexos, como en ese tiempo, eran tres: además del sexo masculino y femenino, había otro llamado andrógino, cuya característica era ser masculino y femenino al mismo tiempo.

Estas personas, bien distintas a las que existen actualmente, eran de alguna manera esféricas, con la espalda y el costado en forma de círculo, tenían: “cuatro manos, mismo número de pies que de manos y dos rostros perfectamente iguales sobre un cuello circular. Y sobre estos dos rostros, situados en direcciones opuestas, una sola cabeza, y además cuatro orejas, dos órganos sexuales” (Platón 1988, 190a), y tenían una especial fortaleza que los llenaba de orgullo e insolencia hacia los dioses, quienes veían con temor su presencia, motivo por el cual Zeus los cortó en dos, logrando de esta forma dos objetivos: los hizo más débiles y los condenó a sentirse incompletos y a desear siempre encontrar su otra mitad.

Lo fantástico del relato nos invita a pensar en una identidad fragmentaria, y en las muchas maneras en que el ser humano ha procurado entender su lugar en la sociedad. La idea de un ser humano atravesado por el deseo, que sería el propio rayo del padre de los dioses griegos es muy sugestiva, y la correspondiente necesidad de encontrar al otro que me hace falta nos lleva a preguntarnos las formas en que ese deseo se ha presentado a través del tiempo.

En el caso de nuestro recorrido, ¿sintió alguna vez el joven de la ciudad laberinto que existía otro tipo de experiencia, otra forma de realizar su identidad para insertarse socialmente, diferente al que ofrecía el viaje redondo rumbo a esa gran metrópoli desconocida? Desde luego que sí, pero este héroe moderno igualmente entendía que esas experiencias, las del viaje y las del encuentro con otro cuerpo, ¿su otra mitad acaso?, no son excluyentes, y que mientras intentan llegar a su destino, lo mismo que a su retorno glorioso, pueden procurarse a la vez esta segunda experiencia vinculada con el deseo.

1. Quinta maleta de viaje

La ciudad ha crecido tanto que es imposible reducirla a un centro newtoniano en donde se condense o imagine lo más importante que existe en ella, como sucedió a inicios del siglo. La ciudad ha crecido tanto que el centro dejó de ser el espacio sagrado que los jóvenes buscaban conquistar, ahora sus intereses son otros... ellos mismos, y reconocen que es a través de ellos que se puede adquirir la experiencia, reconocen que son ellos el nuevo centro que hay que conquistar, son ellos los sujetos de deseo de toda la modernidad.

En nuestro recorrido hemos visto distintas clases de jóvenes, están los héroes, los rebeldes, los anómicos, todos ellos marcados por la impronta de la modernidad, un *sensorium* por el cual entienden que el cuerpo femenino joven es el territorio que la modernidad les ofrece para que puedan ganar experiencia, y al mismo tiempo condenan a aquellas jóvenes que siguen el ejemplo de la *mater tota pulchra*, pues son quienes no se prestan para que estos muchachos puedan ganar experiencia, pero al mismo tiempo sancionan socialmente a quienes sí están dispuestas a entregar este capital experiencial, dejando a la mujer acorralada entre dos opciones que surgen del mismo sentir patriarcal, lo que evidencia una excepción de uno de los rasgos que vimos en los jóvenes como habitantes de los bordes o de los espacios liminales, pues este es un criterio reservado solamente para los varones, mientras que las mujeres deben evitarlos a toda costa.

Este proceso se enmarca dentro de una directriz biopolítica, por la cual el cuerpo femenino toma conciencia de su corporalidad al tratar de interpretar las directrices políticas y sociales que se concretan a través de prácticas culturales que configuran comportamientos, roles, etc., y configuran un sentir hacia el cuerpo femenino, como un territorio por ocupar.

Para evidenciar este proceso, en la poesía de los países aquí estudiados, las representaciones del cuerpo femenino joven aparecen o con forma de un territorio o con forma de una fruta que puede consumirse, una fruta cuya juventud también es capaz de transmitir o contagiar juventud a quienes la consumen, de allí que mientras más tierna esté la fruta tenderá a valorarse de mejor manera, esto devela otro rasgo perverso de la modernidad, y es la infantilización del cuerpo femenino que, cuando se lo consigue, es valorado como un atributo positivo, mientras que será rechazado, de la misma manera que se aleja una fruta pasada de madura, cuando el cuerpo joven no lo sea tanto.

A todos estos sujetos que buscan hacerse de una experiencia con jóvenes, en nuestro recorrido los conoceremos como *fagoiuventus*, es decir aquellos que se alimentan

de jóvenes, y encuentran en esta práctica una forma de perennizarse, se de útiles al proyecto moderno.

2. El deseo del cuerpo femenino joven

Mencionamos que en un principio los héroes modernos sienten que su cuerpo casi infantil no está apto para vivencias carnales, pues ellos parten prácticamente niños hacia *Cualquierparte*, despidiéndose de su madre... con el tiempo, y con los viajes se entiende, adquirirán la seguridad y el entendimiento para buscar experiencias vinculadas con el deseo, y en realidad ese parece ser un componente esperado en el itinerario de su viaje, llegar a sitios inexplorados, llámase costa o cuerpo femenino donde puedan adquirir una experiencia.

Una muestra de esto es el deseo del cuerpo femenino joven, tal como lo canta el yo poético de Eduardo Carranza, quien en su larga travesía llega a esta “Muchacha como isla”, un territorio hemos dicho, vasto e inexplorado, que los sujetos modernos pueden y ansían colonizar, como lo muestran estos versos del poeta colombiano: “yo te nombro mi dulce geografía./ Tierra del Beso. Islaflordorada”.

¿Sintió alguna vez el héroe insurrecto que podía encontrar su sitio en la sociedad, permaneciendo en su barrio y llevando una vida tranquila, de hogar, alineada a los principios del capitalismo, en vez de exponer su vida en los viajes a las aldeas lejanas, en los mítines de protesta, tantas veces reprimidos porque buscaban transformar el mundo mediante la aplicación de los principios teóricos aprendidos en las lecturas de corte marxista? Por supuesto, y uno de los mecanismos utilizados por este héroe para reafirmar su identidad era similar a la anterior, mediante el deseo y la posesión del cuerpo femenino joven, si no recordemos la voz poética del ecuatoriano Hugo Mayo cuando afirmó: “ahora estoy sembrando rebeldías/ en el vientre de cien mujeres puras!”, que necesariamente deben ser jóvenes para que sirvan al proceso revolucionario.

¿Sintió el muchacho que azota la puerta de su dormitorio, para no escuchar el regaño de su padre, que podía salirse por la ventana para comprobar, él mismo, que las experiencias que en su casa le prohíben no son *per se* dañinas sino quizá componentes de control paternos que garanticen su inserción dentro del sistema social? La respuesta también es afirmativa, y tiene que serlo si su línea de comportamiento está definida por los principios del *carpe diem*, dentro del cual no es raro encontrar voces como las del

colombiano Luis Carlos López, que lamenta no poder concretar su deseo, tal y como se muestra en el siguiente poema:

Muchachas de provincia

Muchachas solteronas de provincia,
que los años hilvanan
leyendo folletines
y atisbando en balcones y ventanas...

Muchachas de provincia,
las de aguja y dedal, que no hacen nada,
sino tomar de noche
café con leche y dulce de papaya...

Muchachas de provincia,
que salen –si es que salen de la casa—
muy temprano a la iglesia,
con un andar doméstico de gansas.

Muchachas de provincia,
papandujas, etcétera, que cantan
melancólicamente
de sol a sol: – “Susana ven”... “Susana”...

¡Pobres muchachas, pobres
muchachas tan inútiles y castas,
que hacen decir al Diablo,
con los brazos en cruz: –¡Pobres muchachas!...

(De *Por el atajo*, 1920)

Este es un poema cuya voz poética se sitúa en un lugar de enunciación particular; por un lado, se trata de una voz masculina con una visión patriarcal del cuerpo femenino, propia de su tiempo; por otro, se trata de una voz situada en el exterior de lo que sería la juventud, es decir, alguien que seguramente entiende la juventud como una etapa, pues parece mirarla desde una edad madura que reclama en estas muchachas un comportamiento alejado de las características del *carpe diem* que, desde el punto de vista de la voz, serían propias de las jóvenes.

El título del poema nos permite entender esa separación que existe entre lo urbano y lo rural, una tensión presente a lo largo de todo este recorrido en que lo urbano representa lo moderno, mientras que lo rural entraña lo caduco, dando a entender que estas muchachas de provincia son en verdad una otredad, seres de otro tiempo, diferentes, extraños y hasta despreciables, precisamente por no seguir parámetros que den paso a los excesos y deseos del cuerpo y por llevar, como se aprecia en la primera estrofa, una vida monótona y aburrida, construida para la expectación: “atisbando en balcones y ventanas...”, se dice en el cuarto verso, antes que para la experiencia que las libere de

este peso que la voz carga sobre ellas, pues además de ser de provincia, son también solteras.

En la siguiente estrofa la voz prosigue con su cuestionamiento a las prácticas sociales de estas muchachas de provincia, quienes se dedican a actividades poco modernas, tradicionalmente clasificadas como propias de las mujeres, como esta que se lee en el sexto verso: “las de aguja y dedal, que no hacen nada” y que, desde la perspectiva del yo poético, se juzga como una actividad corriente o insignificante, pero quizá lo que más molesta a la voz no sea tanto esa correspondencia entre los roles de género y el cuerpo femenino, sino el cierre de estas muchachas de provincia, a diferencia de las urbanas se entendería, a buscar experiencias corporales de las cuales un cuerpo masculino, como el de la voz, pueda beneficiarse.

En la tercera estrofa es cuando se hace explícita esa condición de otredad de las muchachas de provincia, pues es el momento en que la voz poética emplea un recurso utilizado en diferentes ocasiones a lo largo de la historia humana, cuando se pretende caricaturizar a un grupo de personas, para mostrar un rechazo hacia ellas, mediante una metáfora que presenta a las muchachas como gansas, es decir, aves ruidosas, domésticas, desprolijas y burlescas, lo cual se complementa con el adjetivo que la voz da las muchachas de provincia en la siguiente estrofa, concretamente en el décimo cuarto verso cuando se refiera a ellas como papandujas, que significa algo que está pasado de maduro, por lo tanto repulsivo y lejos de ser un objeto de deseo.

En la última estrofa la voz adquiere un tono grandilocuente y se permite mirar a las muchachas de provincia con lástima: “Pobres muchachas, pobres”, leemos en el décimo séptimo verso en el que no solo el yo poético sino además el mismo Dios que promueve las prácticas del *carpe diem*, el Diablo, parecen resignarse ante la forma de vivir la vida de estas jovencitas rurales, quienes con su castidad han negado a los varones modernos la posibilidad de adquirir experiencias biológicas que estén al nivel de su madurez social; por lo tanto, estamos ante un tipo de juventud femenina desperdiciada, ya que no ofrece su cuerpo como los sujetos modernos esperan que lo hagan.

Otro autor colombiano que quince años más tarde insiste en las responsabilidades de las mujeres de su tiempo es la voz de uno de los miembros del grupo Piedra y Cielo, Arturo Camacho Ramírez, quien imagina un cuerpo femenino joven en el siguiente poema:

La niña sin sombra

Ella se quería casar
pero no la quiso nadie.

Tenía senos de amapola
recién salidos del aire;
tenía los brazos delgados
como la voz de los ángeles;
las piernas girando siempre
falsa canción de compases;
el vientre y el corazón
en desacuerdo constante.

La niña no tenía sombra,
por eso no la amó nadie.
Porque los mozos del pueblo
comentaban: qué te haces
con una niña que no
tiene sombra para el aire?
Quién cuidará nuestro amor
si su sombra vigilante
no está en los altos rincones
contando rubios collares
de besos de madrugada
con un fugaz desenlace?

Cómo gritarle que viene
el viento azul saltimbanqui
para robarle la sombra
como una hoja de sauce?

Cómo amarla si no tiene
sombra verde, tierna, suave,
furtiva, alegre, profunda,
que la confunda con nadie,
o para poder decir:
me ha sido fiel y constante
pues su sombra iba con ella
y ella no puede faltarle?

—Por qué no me diste sombra,
madre?

Por qué me ataste a los pies
esta luz siempre brillante
que me ha borrado la sombra
transparente, pura, frágil?

Madre, yo me mataré
para tener un cadáver.
Un cadáver y una sombra
no serán lo mismo, madre?
Madre, yo me casaré;
irá todo el pueblo al baile.
Entre el gentío no se nota

que no tengo sombra, madre.
 Madre: si no tengo sombra,
 no es lo mismo tener árboles?

–Las preguntas arrugaban
 las mejillas de la madre–.
 –Préstame tu sombra, brisa
 destrenzada en los palmares.
 –No, que tengo que llevar
 los pájaros emigrantes.

–Préstame tu sombra, agua
 de largo y oculto cauce.
 –No, que tengo que llevar
 el agua en flor de los mares.
 –Ay, que me voy a matar, madre!

Sobre la arena la hallaron
 sonriente, feliz, errante,
 con la raíz de su sueño
 en las estrellas fugaces,
 las pupilas ahuecadas
 de luces en espirales,
 a su pie estaba amarrada
 la sombra de su cadáver.

El cadáver de su sombra?...
 Eso no lo supo nadie.

(De *Espejo de naufragios*, 1935)

Hay que advertir la forma de interpelar el cuerpo femenino joven como el de una niña, posiblemente para destacar su virtuosidad, como efectivamente se dirá más adelante. Otro aspecto que se nota desde el título es una condición especial de esta joven infantilizada, en otras palabras, sin experiencia sexual, evidenciado en su ausencia de sombra, lo cual presenta de entrada un cuerpo extraño, diferente al de cualquier otro ser. Al respecto, cabe mencionar que el simbolismo de la sombra es “el doble negativo del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. [...] Jung denomina sombra a la personificación de la parte primitiva e instintiva del individuo” (Cirlot 2006, 424), es decir, se trata del espacio en donde surgen las expresiones o necesidades primarias de los seres humanos, como el deseo, por ejemplo, y con él, toda una serie de comportamientos vinculados a la línea del *carpe diem*, y por ese motivo no resulta extraño lo que se menciona en la primera estrofa, debido a que se reconocería en este cuerpo algo particular o diferente al resto de cuerpos, que le impediría consumir todo tipo de placeres y con ello

dar cuenta en su fuero interno de haber perdido algo valioso, por lo tanto, al no tener sombra, o capacidad para el deseo, es lógico pensar en el resultado:

Ella se quería casar
pero no la quiso nadie.

En relación con estos versos, vale la pena preguntarse ¿por qué no la quiso nadie? Y la respuesta aparece de la relación que existe entre la sombra y el deseo, pues ciertamente que la sombra tiene un simbolismo opuesto a la luz, cuyas connotaciones son muy amplias, pero sin duda la que mejor corresponde está en el plano místico, ya que la luz es en verdad el estado más habitual de la divinidad, “soy la luz del mundo; el que me sigue, no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida” (Jn. 8:12), habría dicho Jesús en su momento. A partir de esto podríamos formular otra cuestión: ¿es esta niña sin sombra la personificación de la *mater tota pulchra*?

En verdad no, pues como veremos más adelante, la niña sin sombra reniega de su condición, la cual no es más que el resultado del peso sociocultural puesto sobre ella por eso, tiene sentido la reflexión de Giorgio Agamben cuando afirma: “No hay nada más simple y humano que desear. ¿Por qué, entonces, precisamente nuestros deseos nos resultan inconfesables?” (Agamben 2005, 67). Será porque los mismos opacan de alguna manera esa luz heredada de la cosmovisión judeocristiana, que facilita los medios para vincular el deseo con la oscuridad, con la ausencia de luz y por lo tanto con las sombras.

En la segunda estrofa, la voz realiza una prosopografía de la niña, y para eso ofrece algunas descripciones que ciertamente contribuyen a imaginar una muchacha, una niña en realidad, que probablemente tuvo hace poco su menarquia; por esa razón la voz menciona en el cuarto verso que la niña tenía senos: “recién salidos del aire”, así como unos brazos delgados, delicados y sin fuerza, similares a los de una chiquilla, que solo pueden compararse a través de una sinestesia con la “voz de los ángeles” como menciona el sexto verso; además, tendría unas piernas aún acostumbradas a los saltos de las canciones infantiles y, finalmente, este “desacuerdo constante” afirma la voz en el décimo verso, entre el vientre y el corazón, que construyen una metonimia para representar la visceralidad y las emociones intensas frente a los sentimientos y emociones contenidas.

Es en la tercera estrofa cuando la voz presenta el problema que tendría esta niña peculiar sin sombra, advertido desde el principio, y es que la joven ha sido rechazada por “los mozos del pueblo”, aclara la voz en el décimo tercer verso, y este dato, en apariencia intrascendente, en realidad tiene un gran significado, pues permite identificar a quienes

han sido influenciados por ese amor cortés, propio de las ciudades modernas, por el cual los jóvenes salen, mientras la mujer amada se queda en su claustro cuidando el amor, idealizando al héroe que debe partir en busca de aventuras que puedan traducirse en experiencias, que serán, sin duda, las del viaje.

Desde la cuarta estrofa en adelante la voz formula varias preguntas retóricas encaminadas a reforzar la importancia o valor de la sombra, por este motivo puede ser robada, como señala el vigésimo quinto verso. Otra pregunta que se hace la voz tiene que ver con la imposibilidad de amar a alguien que no puede ser amada, no solo porque no tiene sombra, sino porque, si la tuviera, esa sombra debería ser como señalan los versos de la quinta estrofa, orientados a construir un cuerpo casi infantil, que garantice la ausencia de una experiencia sexual previa, incapaz de cuestionar la virilidad del joven moderno, una sombra que sea “verde, tierna, suave, furtiva, alegre, profunda”.

En la sexta estrofa presenciamos un reclamo de la niña a su madre. En ella, la niña demanda a su progenitora por no haberle dado una sombra que le permita ser igual al resto de personas, y en su lugar recibió una luz, ¿una energía de juventud acaso?, ¿esa que solo puede distribuirse en un CsO? Si la sombra representaba, como vimos, esa parte primitiva e instintiva del individuo, por oposición, en cambio, la luz sería lo civilizado, lo consciente, lo reflexivo, ¿una energía mística tal vez?, que le impediría disfrutar de aquello que la sombra permite.

En la siguiente parte la voz poética deja hablar a la niña y asume la primera persona para expresar lo insoportable de su situación, tanto que la niña anticipa una decisión trágica en el primer verso de la séptima estrofa: “Madre, yo me mataré”, una posición extrema a la que se vería abocada la niña, con tal de tener una sombra que le dé acceso al matrimonio o el baile, por excelencia instituciones sociales de una performance compartida y por lo mismo vedadas, pues sabemos que ningún muchacho moderno desea a la niña debido a que se la percibe incompleta, y por lo tanto tampoco poseedora de una capacidad de goce que pueda transferirse como experiencia a los muchachos modernos.

Esta capacidad de goce hay que entenderla desde la temporalidad del cuerpo, y aunque la niña sin sombra se vea a sí misma en edad de merecer, su falta de experiencia la devuelve hacia la niñez, lo muestra por ejemplo la ingenuidad con que consulta a su madre, ignorando, acaso por su condición de niña, que cuando pregunta en el cuadragésimo cuarto verso si un cadáver y una sombra son lo mismo. La respuesta desde luego es negativa, pero la niña la hace considerando que tanto el cadáver como la sombra

son proyecciones del cuerpo, la primera una proyección del futuro, la segunda del presente.

En la octava y novena estrofas la niña continúa haciendo preguntas que “arrugan las mejillas de la madre”, precisamente por sobrepasar el plano de la lógica mundana, esto significa con cuestionamientos propios de una edad infantil, esto permite concluir que el calificativo de niña, ciertamente responde a este ejercicio inocente de pedir prestada la sombra a la brisa o al agua, pero también lo es debido a un proceso de infantilización del cuerpo femenino, para darle mayor valor en virtud de no haber adquirido aún ninguna experiencia sexual.

Sin embargo de esto último, la voz poética, aún en primera persona, se siente capaz de tomar decisiones radicales como la que se lee en el último verso de la novena estrofa: “Ay, que me voy a matar, madre!”, que ponen el cuerpo de la joven entre dos espacios que no son novedosos en este largo trayecto de viaje, pues se trata de dos extremos, dos puntos liminares en los que sabemos es fácil encontrar a los jóvenes, en este caso el primero se trata de esta edad infantil en el que el cuerpo de la niña es socialmente ubicada, y el segundo es el cuerpo maduro que busca insertarse socialmente mediante la consumación de una relación amorosa.

En la penúltima estrofa la voz poética abandona el yo de la niña sin sombra de la misma forma en que la vida la abandonó el cuerpo de la pequeña, pues es cuando se canta su muerte, y la voz expone el cuerpo de la niña de igual manera en que lo haría un periódico sensacionalista, tirado sobre la arena, “sonriente, feliz, errante”, para describir el aspecto externo del cuerpo, pero la voz llega aún más allá y presenta el que seguramente fue el último sentir de ella, una emoción de totalidad al haber alcanzado lo que tanto deseaba, una sombra; no obstante, los dos últimos versos son decisivos, ya que en ellos se deja abierta la historia que canta la voz, mediante la figura de un retruécano que condensa todo el poema, pues cuando afirma que la niña obtuvo “la sombra de su cadáver” hace alusión al anhelo alcanzado a través de esa proyección futura del cuerpo, mientras que cuando dice con tono de pregunta: “¿El cadáver de su sombra?...” se trataría del cuerpo trastocado como cadáver, un CsO que estuvo todo el tiempo a la espera de ser ocupado por una energía como la de la juventud.

Otra voz que considerar es la del peruano Manuel González Prada, cuya obra nos ha permitido identificar, en diferentes momentos de este recorrido, algunos rasgos de la modernidad en las primeras décadas del siglo XX. Fiel a su condición modernista y cosmopolita, este poema no es propiamente una creación de González Prada, pues se trata

de una traducción de un poema escrito hacia 1895 por un poeta galo poco conocido, llamado Camille Mauclair, pero que es interesante analizar por cuanto el autor peruano publica su ejercicio en una revista en 1906, y más tarde lo incluye en una publicación formal en 1939, reactivando con ello la vigencia de un poema que, como vimos, tuvo varios momentos de exposición, y cuya temática pasa desapercibida para su tiempo, precisamente porque se alinea a la forma en que se concibe al cuerpo femenino joven.

De noche

“Abre la puerta, hija mía,
ve que llaman”. –“Yo no puedo,
yo no puedo, padre mío:
me estoy peinando al espejo”.

–“Abre la puerta, hija mía,
ve que exhalan un lamento”.
–“Yo no puedo, padre mío:
El corsé me ajusto al cuerpo”.

–“Abre la puerta, hija mía,
ve que soy baldado y viejo”.
–“Yo no puedo, padre mío:
el collar me engarzo al cuello”.

–“Alguien muere a nuestra puerta”.
–“Si fuese joven y apuesto,
ya le habría yo sentido:
No se estremecen mis senos”.

(De *Baladas*, 1939)

Se trata de un poema corto compuesto por cuartetos; en él, la voz poética asume la primera persona y se presenta desde un lugar de enunciación exterior a la juventud, para representar a un padre anciano que se dirige a su joven hija con un pedido puntual y reiterativo en todas las estrofas: “Abre la puerta, hija mía” que se inscribe o pretende hacerlo en el modo imperativo, pero sin eficacia, puesto que la interlocutora del mandato no reconoce la autoridad de quien le habla, tal como lo analizó Bolívar Echeverría al describir algunos rasgos de la modernidad, concretamente el igualitarismo que analizamos en el primer capítulo, por el cual existe en este tiempo una: “convicción de que ninguna persona es superior o inferior a otra” (Echeverría 2011, 120), y tal como lo hizo además Margaret Mead cuando describió las culturas en las cuales los adultos han perdido su autoridad, para darle paso a referentes contemporáneos de los propios jóvenes.

En este sentido, el poema se resuelve en el encuentro que existiría en estas dos formas de ver el mundo; por un lado, la posición del padre, paciente, caritativa, tradicional, y por otro débil, frente a la actitud de la hija, vanidosa, banal, quemeimportista y, por supuesto, más fuerte que la de su progenitor.

Así, en la primera estrofa la voz poética presenta un requerimiento a su hija de que abra la puerta porque hay alguien llamando desde afuera, a lo que la hija responde con una negativa, pero además con un aparente respeto y afecto hacia su padre: “No puedo, padre mío”, dice la hija, lo cual se lee desde una especie de manipulación que se ejerce sobre el padre, como para aplacar su autoridad con el fin de posicionar estas actividades que tendrían una mayor importancia, pues se corresponden con el rol receptor de la energía sexual masculina, que la modernidad de ese tiempo espera de las mujeres.

¿El padre también lo entiende de esa manera? Parecería que sí, puesto que no se evidencia en todo el poema una intención decidida por imponer o hacer respetar la autoridad tradicionalmente varonil, que sería lo lógico para esta época, sino que, por el contrario, el padre se deja llevar por la situación e insiste sobre su pedido sin mayores expectativas que al principio; así lo vemos en el estribillo que la voz introduce en el quinto y noveno versos, cuando vuelve a solicitar a su hija que abra la puerta.

La diferencia con respecto al pedido del primer verso es que en estas nuevas ocasiones habría una especie de estrategia usada por el padre para conseguir que su hija le obedezca, pues si antes el requerimiento se sustentaba por la lógica, alguien llama a la puerta y debe abrirse, esta vez la justificación para conmover a la muchacha está en el plano de lo caritativo, ya que ese llamado viene con una queja que significa dolor, “ve que exhalan un lamento” se lee en el sexto verso, se trata del padecimiento de alguien que pide ayuda, pero al final de cuentas un desconocido por quien no importa dar una respuesta frívola.

Esta sería la razón por la cual la voz poética, en el décimo verso, trata de subir el nivel de sus argumentos y utiliza otro motivo para convocar la solidaridad de la muchacha: “ve que soy baldado y viejo” afirma, como creyendo que, si antes no tuvo una respuesta positiva, fue porque se trataba de un extraño; en cambio, ahora el favor es para un anciano padre cansado; por lo tanto, la motivación debería ser más fuerte como para interrumpir el proceso de estilización del cuerpo de la hija, pero no lo es, ella prosigue con el uso del corsé o de la bisutería, es decir estamos supeditados a un proceso que José Valenzuela Arce llama biocultura, un término heredado del campo semántico

foucaultiano aunque no desarrollado en él, y que es importante incorporar a este análisis por cuanto ayuda a entender:

la centralidad corporal en la disputa social. La biocultura refiere a la semantización del cuerpo y la disputa por su control, pero también su participación como elemento de resistencia cultural o como expresión artística. [...] La biocultura también alude a la confrontación de la condición de la biopolítica en la que el cuerpo es territorio de control y sometimiento. (Valenzuela 2009, 27)

Dicho de otro modo, todos estos actos que realiza la hija, inicialmente juzgados como banales frente a la autoridad paterna o el dolor ajeno, y que se materializan en el cuerpo, son el resultado de un yo que toma conciencia de su corporalidad al tratar de interpretar las directrices políticas y sociales que se concretan a través de las prácticas culturales que, entre otras cosas, demandan la asunción de determinado tipo de roles de género por parte de los sujetos, en un momento histórico y en un lugar geográfico determinados. En el caso del proceso que hemos nombrado como el rito moderno y que se corresponde con la modernidad latinoamericana del siglo XX, sería el de la mujer como territorio de realización de la masculinidad fundante.

Pero se trata de un tipo de masculinidad que solo es posible reconocer en los cuerpos jóvenes pues, como vimos en los versos analizados, la hija no se somete a la figura paterna, completamente insignificante frente a la figura juvenil, hacia la cual el cuerpo femenino parece tener una especie de brújula o energía polarizada que permite no solo reconocerlo, sino además reaccionar a su presencia, en una suerte de proceso biológico inevitable, mecánico o reflejo, producto de una biocultura que condicionó al cuerpo femenino para que responda de la manera en que la voz de Luis Carlos López habría querido con las muchachas de provincia, quienes a diferencia de esta hija del poema “De noche”, no poseen la impronta civilizatoria de la ciudad laberinto y por lo tanto no sienten, como dice el último verso, que sus senos se estremecen ante la presencia de un joven, y con ello la oportunidad de hacerse notar socialmente.

Esta forma de mirar el cuerpo femenino en esta época no es aislada, el mismo sentir lo podemos encontrar en otros textos poéticos como este del ecuatoriano César Andrade y Cordero quien, pocos años después que el poema de Arturo Camacho Ramírez, ofrece el siguiente texto escrito hacia 1941, llamado “Trance de la niña dolida y frágil”:

Niña dolida y frágil, con un fragor bravío
desemboca en tus ojos un río de nostalgias.

Tu juventud de fruta, publica, sin embargo

la noticia de aroma que envían las manzanas.

Niña dolida y frágil en el regazo de oro
de tu cabello hay astros que hasta la noche saltan.

Pero un azul eclipse maltrata y emponzoña
el ave de tu risa dormida en tu garganta.

Niña dolida y frágil, llegas desde la ausencia
gritando altos incendios con trances de escapada;

Pero tienes la rubia juventud del estambre
donde la abeja chupa su melodía brava.

Niña dolida y frágil, en tus labios jugosos
musicalizas todas las frescuras del agua,

Y a los muros del beso se asoman los silencios
al desplegar sutiles banderas tu palabra.

Niña, niña dolida, niña de joven fruta,
perfumada en un largo verano de esperanzas,

Arrebujada en la ancha dimensión de los sueños
navegando a la noche en el vientre del alba;

Niña que haces rodar la aurora en tus mejillas,
niña de suave luna, niña encendida y alta:

Despiertas y ¡estremeces como un silbo en la noche
y tu astro se apodera de todas las distancias!

(De *Ventana al horizonte*, 1942)

Como podemos ver, se trata de un poema en el que, desde el principio, se insiste en mirar el cuerpo femenino joven cercano a la niñez, como una forma de idealizarlo, pero con una condición adicional que sería ese estado de trance que comunica la vigencia de un momento especial y decisivo en la vida de esta niña, como es el proceso de transformación que estaría ocurriendo en ella; con ello confirmamos lo arraigado que está dentro de este tiempo la idea de la juventud como una etapa de la vida a la que se llega en un momento determinado y también se sale de ella.

Esta forma de mirar este trance de la niña revela, al mismo tiempo, el lugar de enunciación del yo poético, una voz masculina que mira la juventud desde un lugar externo, es decir de alguien que ya no sería joven, y entiende el proceso de transición de la niñez a la juventud como algo doloroso y que simultáneamente vuelve vulnerable al cuerpo, recuperando en este proceso la imagen de la metamorfosis que tanto han procurado, en la actualidad, los estudios de juventud superar.

Una característica especial del poema es su estructura en versos pareados, en los que la voz poética construye imágenes destinadas a describir este proceso de metamorfosis de la niña, como las de la primera estrofa, en la cual podemos imaginar cuan intenso es el padecimiento de ella, gracias, una vez más, a una de las figuras literarias propias para hablar de la juventud, la sinestesia “fragor bravío” que origina un llanto similar al de un río que arrastra nostalgias, recuerdos de penas y alegrías que son, al final de cuentas, las que provocarían que el proceso sea más doloroso.

La segunda estrofa habla de la juventud, que es ya una realidad en el cuerpo de la niña, como una fruta, como algo apetecible y que, muy a pesar de ella, se debe aprovechar y consumir en el momento, antes de que se eche a perder y se convierta en una papanduja, como cantó López, veinte años atrás. Así lo entendemos al leer los versos tercero y cuarto que dicen:

Tu juventud de fruta, publica, sin embargo
la noticia de aroma que envían las manzanas

Esta misma construcción no es nueva en nuestro recorrido, pues la vimos, por ejemplo, en la voz poética de los ecuatorianos César Dávila Andrade cuando dijo: “Veo tu blusa de naranja ilesa” o Euler Grada, que cantó: “esa chúcara fruta/ que nos hacía sufrir delirios de grandeza”, o en el peruano Roger Santiváñez, quien en su libro de 1988, *El chico que se declaraba con la mirada*, se refiere a la juventud con una prosa poética particular, que responde a unos principios disruptivos, cercanos al punk, propios del movimiento *Kloaka* del que Santiváñez fue parte, como la que podemos ver en este fragmento del tercer poema de su libro:

Con Jimmy en el Tiburón. La Muerte es una bella palabra. Vamos volando al burdel en el Fiat 600. Los colmillos del Diablo. Persecución. Aquí en la carretera uno se siente bien. La mente se libera de piedras y palos traídos por el mar de San Pedro, tanta soledad, tanta arena, tanto océano recibiendo el esperma. Bajo el agua, bajo la trusa naranja de Ena, la belleza y mi corazón desnudo entre las ruinas. Ámbar. Otra cerveza. El pelado Onasis. Ena se sumerge en el olvido. Sus ojos negros y dormidos se funden en el mar. No hay nada, sino divagaciones péfidas, en la noche estelar. En el vaho del oscuro hueco. Inmensa sepultura. Este hombre está gobernado por la muerte. Hay que liquidarlo, desprenderse de él. Puede contagiar. Hacha con él. Alegría. Himnos. Aleluyas. Ceremonia secreta. Perfección de los sentidos descontrolados. Inauguración de un cuerpo. Fruta nueva. Selva. Cemento. Oxido. Neurosis. (Santiváñez 16, 2011)

Las frases cortas y yuxtapuestas que se aprecian en este segmento dotan al poema de una velocidad como la que busca el yo poético al inicio del fragmento, en el que la voz poética, junto con otro amigo, hace lo que hemos visto les gusta hacer a los jóvenes,

recorrer los bordes de la ciudad hasta llegar a un sitio clandestino, liminar, donde se puede concretar dos acciones que devienen de esta metáfora de la juventud como una fruta, una es que puede consumirse y otra es que puede contagiarse.

Siguiendo la etimología del término, fruto viene de *fructus*, que tiene varias acepciones que se muestran a continuación: “Todo aquello que tú has gozado⁶⁴ [...] Utilidad, ganancia, provecho” (De Miguel y De Morante 390, 1867).

Empecemos por la segunda acepción de *fructus*, y como se lee, parece una construcción más moderna, sinestésica incluso, si queremos verla literariamente, pero sobre todo es comercial, de lo contrario no sería moderna, pues traslada un tipo de placer fijado en el sentido del gusto a un plano que no es posible relacionar con un sentido particular, sino con el conjunto de ellos, estamos ante otro logro de la modernidad que permite condensar, aparentemente, en un solo objeto todo el espectro de necesidades humanas, es el dinero, que para nuestro contexto se llama cuerpo, la moneda de cambio con la que podemos transaccionar experiencias que nos permitan insertarnos socialmente.

En cambio, la primera acepción se conecta con la acción de disfrutar, proveniente de la familia lexical del mismo término, y se relaciona con un campo semántico en donde encontramos el gozo, el placer, el deleite, la satisfacción, el deseo... En este punto entramos en un campo filosófico cuyos primeros aportes los encontramos en Epicuro, quien clasifica los deseos en naturales y necesarios. Según Diógenes Laercio, el recopilador de su obra:

Epicuro considera naturales y necesarios aquellos que sirven para eliminar los dolores del cuerpo, como beber cuando se tiene sed. Considera, por otro lado, naturales y no necesarios, aquellos que, no eliminando el dolor solo varían el placer, como las comidas opulentas. Los deseos ni naturales ni necesarios son como el afán por obtener coronas y estatuas. (Epicuro 1994, 72)

Según lo anterior, el tipo de deseo que sienten los héroes modernos hacia el cuerpo infante-juvenil, en la modernidad, puede ser entendido desde el concepto de biocultura como natural y necesario, puesto que calmaría los padecimientos corporales por insertarse socialmente en la ciudad laberinto, y otorgaría un tipo de experiencia que ayude a estos sujetos a desplazarse y conocer otros lugares (recordemos la metáfora del cuerpo femenino como territorio) en donde pueda adquirir la experiencia que necesita para

⁶⁴ Aquí vemos la cercanía entre el deseo y la ruta del *carpe diem* que analizamos en el capítulo anterior.

regresar a la ciudad laberinto y contribuir en su transformación hacia convertirla en una gran urbe.

Habría asimismo una lectura de quienes consideren este tipo de deseos en un lugar intermedio entre lo que sería natural y no necesario, con los que ni son naturales ni son necesarios. Esta sería la lectura de quienes reconocen en este proceso un ejercicio patriarcal de reafirmación identitaria, es decir como varones continuadores de un legado socialmente adquirido y por lo mismo considerado como natural o normal.

Otro autor que es preciso considerar por cuanto aporta con una interpretación que se sostiene con un pensamiento esencialmente moderno es Baruch Spinoza, para quien “El deseo es la misma esencia del hombre, en cuanto que se concibe determinada por cualquier afección suya a hacer algo” (Spinoza 2000, 169).

En vista de que, para este autor, el deseo solo existe siempre que seamos conscientes de tenerlo, entonces hablamos de un rasgo no solo exclusivo de las personas sino también fundamental en la construcción de su identidad, necesario en la medida en que define nuestra forma de estar en el mundo, pues el deseo contribuye a moldear los parámetros con que nos relacionamos con las otras personas, y por lo tanto nos ayuda a desenvolvemos en un tiempo y lugar determinados... a ser sujetos en definitiva, para lo cual es necesario recuperar el ejercicio de interpelación que vimos con Althusser, quien proponía una lectura unidireccional, en el que las instituciones reconocen a los individuos y los interpelan... pero es necesario ahora que el proceso funcione en doble vía, cuando un Aparato Ideológico reconoce en un individuo una condición para llegar a ser sujeto, es preciso que ese individuo aspire, busque y desee ser interpelado de alguna de las tantas formas que existen en la modernidad.

Por este motivo Judith Butler plantea que “la experiencia del deseo ha de ser una forma de plantear el problema de la identidad” (Butler 1999, 39); ¿esto significa entonces que muchas de las voces poéticas analizadas hasta ahora develan un sentir en el que los sujetos modernos buscan insertarse socialmente a través del consumo de la juventud que hay en otro cuerpo?

Si la juventud es algo que puede consumirse y además contagiarse, la razón que habría detrás de buscar poseer un cuerpo femenino no es exclusiva de un sentir patriarcal que busca reafirmar la masculinidad, sino una búsqueda de identidad en razón de ser sujetos activos, diríamos vigentes o productivos durante mucho más tiempo, para poder completar las transformaciones que demanda una modernidad que tanto tiempo le costó instaurar un culto a la edad, a la energía y al cuerpo joven. Esto significa que no solo el

consumo del cuerpo femenino ofrece la experiencia para ser moderno, sino también el cuerpo masculino, siempre y cuando sea el de un joven, como veremos más adelante.

Ahora volvamos al poema de la niña dolida y frágil, en la tercera estrofa se realiza una prosopografía por la que podemos conocer que se trata de una muchacha rubia, pues tendría un cabello como un “regazo de oro”, desde donde surgen los anhelos más elevados, capaces de llegar hasta el cielo, pero no lo consiguen debido a que en la cuarta estrofa, el séptimo verso encabalgado con el sentido anterior, nos deja entender que hay algo que impide esta realización, pues un “azul eclipse maltrata y emponzoña”, afirma la voz, esa posibilidad de llegar lejos.

¿Cuál es el simbolismo que habría detrás de ese “azul eclipse”? El azul es, por supuesto, el color con que en las voces reconocen a la juventud, mientras que el eclipse:

marca una desaparición, una ocultación accidental de la luz, es considerado casi universalmente como un suceso dramático. Es un signo de mal augurio que anuncia acontecimientos funestos [...] De una manera general, el eclipse se presenta como el anunciador de los desarreglos cataclísmicos de un fin de ciclo, que reclama intervención o reparación, con vistas a preparar el advenimiento de un ciclo nuevo. (Chevalier 1986, 432)

Por lo tanto, la voz estaría hablando de la llegada de la juventud, sentida como un acontecimiento negativo que pondría fin a la niñez y a todas las características que ella tendría, resumidas en esa risa fácil, frágil y sencilla, lista a volar, entíendase a aparecer en cualquier momento.

Esta forma de sentir la juventud, desde un carácter paradójico que, como lo vimos en el primer capítulo, por un lado representa una especie de paréntesis ideal en la vida de las personas, una etapa a la que siempre se quiere volver, pues tiene características positivas, mientras que por otro constituye una condición que se rechaza, por estar vinculada al desorden, la conmoción, todo esto se advierte en la quinta estrofa, que es cuando la niña dolida y frágil llega “gritando altos incendios con trances de escapada”.

En las siguientes estrofas la voz prosigue describiendo a su personaje con ambivalencia, pues en ocasiones la interpela como niña y en otras como una muchacha joven, de “labios jugosos”, como se lee en el décimo tercer verso, y que reafirma la metáfora del cuerpo como fruta, confirmada más adelante en la novena estrofa cuando dice “niña de joven fruta”, cuya dualidad tiene la capacidad de estremecer a la voz, precisamente por encontrarse en un espacio liminar.

atrapar a ese fruto enorme que es el cuerpo femenino, capaz de “romper los tallos de las flores”.

En el mismo año de 1972, el poeta colombiano Mario Rivero publica *Baladas sobre ciertas cosas que no se deben nombrar*, del cual tomamos tan solo un fragmento de un largo poema llamado “Balada de la muchacha-de-la-pollera-pronta”; en él la voz poética canta acerca de una mujer joven con un apetito sexual desmesurado, capaz de batirse con un hombre o muchos a la vez:

Balada de la muchacha-de-la-pollera-pronta

Esta es la balada de la muchacha pródiga de sí misma
que alegre y detonante de colores
hace el saludo de su sonrisa de-mi-querido-amor
a los que la tutean con palabras de esposo.
Hombres que nunca ha visto
solemnemente rústicos o con rústicas bromas.

Ellos saben y la buscan golosamente
desnudando sus caderas blancas en la oscuridad
Una muchacha hecha para un ramo de flores
una chica galante
dispuesta a todo y por todos
La que amaba demasiado pronto y con-todo-su-cuerpo
y por ello mal comprendida fue.

La muchacha
la muchacha-de-la-pollera-pronta
hacia mí la ola de su pollera despliega...

(De *Baladas sobre ciertas cosas que no se deben nombrar*, 1972)

Lo importante de este poema, más allá de la descripción inusual que se ofrece de una mujer joven, es lo que se señala al final de la segunda estrofa, cuando la voz menciona la consecuencia del comportamiento de la muchacha-de-la-pollera-pronta: “y por ello mal comprendida fue”, pues devela el resultado o sanción que tiene el cuerpo femenino joven cuando actúa como los jóvenes modernos demandan que lo hagan, para poder adquirir la experiencia que andan buscando.

Esto significa que, dentro del marco social que hemos delimitado, el cuerpo femenino joven, a diferencia del masculino, acostumbrado a ocupar los bordes o lugares liminares, es censurado cuando se lo encuentra en cualquiera de los extremos, pues si uno está vinculado a la soltería y provoca lástima en el sentir social, el otro está relacionado con la vida libertina y produce horror, por cuanto se apreciaría como una vida

completamente anómica; de allí que las voces masculinas idealicen, dicho de manera más clara, infantilicen, a los sujetos femeninos, ubicándolos en un lugar ideal que esté alejado, pero a la vez cercano a la experiencia sexual.

En esta misma línea de evidenciar la sanción o el rechazo hacia el cuerpo femenino con experiencia, encontramos la voz del poeta peruano Antonio Cisneros quien, en 1992, publica su libro *Las inmensas preguntas celestes*, de donde extrajimos el siguiente poema:

Introducción a la heroína

Mina Murray, soltera, 24, institutriz
 tocada por la luna. Conocida
 por sus feas maneras.
 Loca de atar, brillante
 como un hollejo de uva. Redactora
 de cartas. Convencida
 que ahora la cordura
 es sólo un animal
 flaco y pequeño, apachurrado
 por el vagón final
 de los trenes nocturnos.
 Mina Murray, tremenda loba vieja
 en plena juventud.
 Mujer maravillosa o rata infecta
 según los cambios de aire
 y las horas de luz.

(De *Las inmensas preguntas celestes*, 1992)

Como puede apreciarse, se trata de un poema de dieciséis versos, escrito en un solo bloque, en el que la voz canta a una mujer joven llamada Mina Murray, presentada desde el título con un juego de palabras pues, por un lado, podría ser la figura femenina equivalente al héroe moderno que ha viajado a lo largo del siglo en búsqueda de la experiencia que pueda luego enseñar a sus congéneres, para sacarlos del hueco rural y retrasado en el que viven, en este caso la heroína es quien enseña o instruye a los jóvenes, pues según el primer verso es una institutriz, por lo tanto la figura idónea para transmitir la experiencia sexual que necesitan los muchachos; y por otro puede ser una droga que causa adicción, haciendo alusión a los placeres de la carne que puede otorgar esta heroína.

En los siguientes versos la voz realiza una etopeya de su personaje, y la presenta con una serie de rasgos alineados a esa misma dualidad con que se la vio en el título, pues al tiempo de ser “loca de atar”, como señala el cuarto verso, es también brillante y capaz de distinguir el papel de la cordura dentro de la cultura moderna, es decir, el efecto de una

prudencia y una sensatez estropeadas, que relegan a un segundo plano el goce de los placeres sexuales, como consecuencia del impacto que tendría sobre ellas la modernidad, representada en esos “trenes nocturnos” del undécimo verso, capaces de aplastar nuestros cuerpos y nuestra forma de entender el mundo.

A partir del décimo segundo verso volverá la voz a cualificar a Mina Murray usando las formas retóricas más valiosas que tienen las voces poéticas del siglo XX en los países aquí analizados, esto es con recursos como el oxímoron para referirse a ella, así: “tremenda loba vieja/ en plena juventud”, y en seguida introducirá una figura de antítesis y dirá: “Mujer maravillosa o rata infecta” para expresar que el personaje tiene la capacidad de concentrar sentimientos opuestos como los que vimos en la voz del poeta Mario Rivero, cuando una mujer joven decide ubicarse en los bordes sociales.

Solo para confirmar la presencia del *sensorium*, podemos mencionar un poema más, esta vez del poeta ecuatoriano Efraín Jara Idrovo, quien publica en 1997 un libro dedicado por completo a la experiencia amorosa, desde un estilo lleno de erotismo, como el que podemos apreciar en estos versos:

En el amor no existen las edades

Diferencias de edad nos impusieron
la clandestinidad y el desconsuelo.
¿Quién sometió a preceptos a los rayos
y años dispuso para las pasiones?

Tú, olías a semillas todavía
y eras el frenesí que enarca la ola.
Yo, la espuma que rinde en las arenas
la fatiga del tiempo consumado.

¡Preciosa mía!, por lejanas playas,
bosques y hoteles, nuestros cuerpos ávidos
buscaron su llameante paraíso.

Para el amor no existen las edades,
sólo dos soledades que se anhelan
y, en su vértigo, al tiempo desvanecen...

(De *Los rostros de eros*, 1997)

Como se puede apreciar, se trata de un soneto con versos de rima asonante presentados por un título que parecería más una justificación que anticipa por completo el tema central del poema, y deja advertir, al mismo tiempo, el lugar de enunciación de la voz poética, que asume la primera persona para cantar y defender una relación amorosa

con una mujer de quien no sabemos su edad, pero suponemos tendría con ella una diferencia etaria importante, tal como se lee en el primer verso que se encuentra encadenado al segundo y permite entender mejor las consecuencias de esta relación, y el por qué la voz poética necesita explicarse.

Y es que al haber una diferencia de edad que asumimos importante, la voz entiende que la relación jamás será aceptada por el entorno social, por ello, en el segundo verso, da cuenta de “la clandestinidad y el desconsuelo” que deben afrontar los amantes, con lo cual estamos, una vez más, ante la presencia de esos lugares liminares, ocultos, reservados y hasta ilegales, en los que es posible encontrar a los jóvenes, o quienes pretenden contagiarse de juventud a través del consumo de un cuerpo femenino joven, extraído del centro.

Los versos finales de la primera estrofa proponen una pregunta retórica cuya función es cuestionar los preceptos sociales de los que la voz desea librarse, aduciendo que los mismos serían incapaces de contener la fuerza de elementos naturales como el rayo, símbolo de la pasión que comparten los amantes, el mismo rayo que en el principio de los tiempos, fue usado para separarlos.

La siguiente estrofa es importante, pues comienza con un verso que ratifica el *sensorium* por el cual las voces androcéntricas idealizan el cuerpo femenino joven, acercándolo más a la niñez que al mundo adulto. Esta infantilización del cuerpo femenino tendría la finalidad de negarle la experiencia sexual para construir con ello un paradigma de comportamiento que legitime el rol que la modernidad ha reservado para el cuerpo femenino joven, destinado a favorecer las experiencias que los varones modernos necesitan, por esta razón la voz poética menciona: “Tú, olías a semillas todavía”, y al hacerlo se aprecia que la voz se sitúa en un tiempo pasado, y da testimonio de un hecho íntimo: la pérdida de la virginidad de la amada.

El quinto verso, por su parte, nos presenta esta idea del cuerpo femenino como depósito inagotable de energía sexual, que más allá de describir al cuerpo femenino, lo que busca es reafirmar la virilidad de la voz poética, capaz de satisfacer esas apetencias de la amada, y para hacerlo, nos remite también a esa idea del cuerpo femenino como territorio, pues si antes la amada era “el frenesí que enarca la ola”, el yo poético se presenta como “la espuma que rinde en las arenas”, es decir una superficie terrestre permeable y abierta, lista a recibir a su amado.

La tercera estrofa confirma lo que señalamos antes alrededor de los lugares clandestinos o liminares que buscan los amantes para consumir su amor, espacios en

donde no se pueda registrar ninguna sanción para su encuentro, pero nos ofrece un dato adicional, y es que los lugares que estos amantes frecuentan son precisamente lo que Marc Augé llamó los no lugares, en otros términos sitios sin historia como son las playas lejanas, los bosques, los hoteles, sitios de paso que no guarden un registro de lo ocurrido en ellos.

La última estrofa nos regresa al título del poema, pero con una variación, pues si antes se partió de la idea: “en el amor no existen las edades”, que significa situar en un lugar algo; en el décimo segundo verso se menciona: “para el amor no existen las edades”, que denota finalidad, con la cual la voz reitera el sentir propio no solo de su tiempo, sino del siglo completo.

Rasgos del cuerpo femenino joven

Es importante no pasar por alto que, a lo largo del siglo, la representación del cuerpo femenino se ha resuelto básicamente de dos maneras, por lo general desde las composiciones de voces masculinas, hegemónicas en el canon poético del eje Colombia, Ecuador, Perú del siglo XX, pero también presentes en voces femeninas que incorporaron como cierta esta construcción del rol social a ellas asignadas.

Por un lado, tenemos un rasgo manipulador, advertido brevemente cuando analizamos la traducción que hizo González Prada del poema de Camille Mauclair, en 1906, una característica que a través de los años podemos relacionarla con otras vinculadas a lo sucio, lo inestable, lo pecaminoso y lo prohibido, sin duda herencia de la cosmovisión judeocristiana, que puede rastrearse hasta el relato de la creación, cuando Eva tentó a Adán para realizar algo prohibido por Dios.

Esto lo podemos constatar en varios textos distribuidos a lo largo del siglo, como este que analizamos en su momento de la voz del peruano Alberto Hidalgo, de su poema “Autobiografía”, de 1919, cuya quinta estrofa dice:

Las mujeres no me aman por audaz y sincero,
¡las digo tales cosas en mi frase de acero!
que ya no sean frívolas, que se vuelvan sensatas;
pero ellas me hacen gestos diabólicos, de gatas.

O este otro, también del peruano Juan Parra del Riego, quien canta esta “Canción desolada por un muerto”, en donde lamenta la muerte de un muchacho joven, y reclama, que ante la ausencia del muchacho, su novia no guardará el luto que corresponde, llevando

el recuerdo el resto de la vida, con una vida célibe, como corresponde al amor cortés que deben demostrar las muchachas, así lo vemos en estos versos que corresponden a las tres primeras estrofas del poema:

Solo, olvidado se quedó muerto
 junto a mi cama del hospital;
 nariz de hielo, párpado abierto,
 solo, olvidado, se quedó muerto
 junto a mi cama del hospital.

Diez y nueve años solo tenía
 la tisis trágica se lo llevó.
 Luna y acero su alma... ¡alegría!
 diez y nueve años sólo tenía
 la tisis trágica se lo llevó.

Su novia joven se irá a la vida
 con otro novio de voz azul.
 Solo se muere lo que se olvida...
 Su novia joven se irá a la: vida
 con otro novio de voz azul.

(De *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*, 1924)

Estos rasgos del cuerpo femenino, sumados a la idea de territorio que hemos analizado antes, que debe ser, además, una región inexplorada, léase virginal, posicionan además la idea de un cuerpo salvaje, sobrenatural e inmensa, insaciable desde el punto de vista sexual, tal como lo vemos en estos versos del ecuatoriano Jorge Reyes, cuyo poema, al tiempo que se alinea con la impronta del viaje que tienen los jóvenes modernos de la ciudad laberinto, presenta una imagen del cuerpo femenino en tres momentos de este poema:

Un día descenderé por los ríos,
 profundos y flexibles como cuerpos de mujer,
 con mi alegría de jíbaro en los bosques
 verdes y bulliciosos como niños;
 dejaré la plazuela de las tardes y la calle aprendida
 por el Oriente pintado con pájaros de colores
 donde se tiñen de repente los árboles
 como el alcohol encendido.
 La Plaza del Teatro guardará de mí un recuerdo
 igual al de las manzanas agrias en los muchachos.
 Los amigos de siempre
 ya no sentirán resbalar mi charla por la noche
 y la chiquilla que me prestó su familiaridad
 no echará de menos mi acechanza;
 el arrabal solito acaso se entretenga repitiendo mis pasos
 y, hacia las ramas inmediatas al cielo,

lancen buenamente, en mi nombre, esas piedras que arrancan a las frutas
los hijos de los artesanos.

Yo que he formado mis brazos en la tierra
y he visto asomar mi cara aturdida y huraña
en esos lodazales donde encallan los barcos de papel,
yo que he hecho con la yapa de luz de los ocasos
mi soledad buena como una bandada de palomas
y que he cerrado mi puerta a la luna, más atroz que un mocoso,
y que he soltado con tristeza esos pájaros de papel
que no regresan nunca, lo mismo que los otros,
descenderé un día por los ríos profundos
—sin hacer caso al ojo idiota de las estrellas
en cuyas orillas las serpientes de cuero de arcoíris
parecen abandonadas
como las amarras de los navíos que han partido.
No llevaré otra cosa más que mi pipa
para ser perfectamente sordo y mudo de conveniencia
(es suficiente la mirada
como esos papeles que conduce el viento donde quiere)
y un cuerpo de mujer amarrado al palo de colores del recuerdo,
Y, quizá, no lleve ni siquiera eso.

(De *Quito, arrabal del cielo*, 1930)

Como vimos, el primer momento lo encontramos al inicio, especialmente en el segundo verso, cuando habla del cuerpo femenino como un río profundo y flexible, un espacio sobre el que es posible transitar hacia otros lugares, un espacio usado como medio de adquisición de la experiencia que necesita el héroe moderno antes de adentrarse en aguas más profundas como las del océano que, recordemos, forma parte de la prueba iniciática que los héroes jóvenes de la ciudad laberinto deben atravesar, antes de llegar a la gran ciudad donde podrán aprender las artes secretas del desarrollo que necesitan las ciudades latinoamericanas.

Un segundo momento lo encontramos a partir del décimo tercer verso, cuando señala a la chiquilla a la que no volverá a ver como alguien, hasta cierto punto, incapaz de entregar afecto, pues solo puede prestar familiaridad, confianza, quizá para no involucrarse con el yo poético que escribe los versos, no tanto porque no quiera, sino porque no podría, pues tendría cualidades animales que la convierten en un objeto, carne animal que puede consumirse y por lo mismo debe acecharse para poder conseguirla.

Esta reducción del cuerpo femenino, cosificación o metáfora del alimento experiencial representa el tercer momento, similar a la fruta que analizamos antes, y es lo que la voz presenta hacia el final del poema cuando señala que en su viaje quizá lleve un cuerpo femenino “amarrado al palo de colores del recuerdo”, para poder servirse de él cuando lo necesite; no obstante, el verso es claro, y aunque se plantea la imagen de una

mujer atada al mástil del barco que conduce al joven seguramente hacia las grandes metrópolis, también se especifica que esta tentativa funciona solo en el plano del recuerdo, negando en el proceso la posibilidad de que un cuerpo femenino pueda hacer este viaje, reservado, como ya hemos visto, solamente para los varones, quienes pueden describir el cuerpo femenino como lo hace Reyes, o tal vez como lo hizo la voz del colombiano Eduardo Carranza, de quien analizamos antes el poema “Muchacha como isla”, que imaginaba un cuerpo femenino joven como el de una isla deshabitada, ciertamente lejos de la idea agreste que plantea la voz poética de Reyes, pero en definitiva un territorio inexplorado que el viajero pueda reclamar como propio.

Si en la primera mitad del siglo podemos identificar este sentir, ¿de qué forma se presentan en la segunda mitad? Al no haber en el medio un proceso social o histórico, trascendente en lo que se refiere a las formas en que concebimos los cuerpos, desde el lente que nos ofrece la cultura patriarcal, y que pueda erigirse como un relato transformador, es decir, como un gran relato en términos de Lyotard, lo lógico es pensar que el *sensorium* se confirmará y la forma de representar al cuerpo femenino joven será la misma que a principios de siglo, lo que nos deja pensar que tiene que haber algo más sosteniendo este proceso, actualizándolo cada vez, para que no pierda vigencia, pero con formas más sutiles, ¿qué es?

Si pensamos que una de las constantes que tenemos en este periodo es la lógica del consumo, instituida por la modernidad capitalista, llevada al extremo de consumir no solo bienes mercantiles sino también cuerpos, como los cuerpos femeninos del que nos hablan las voces analizadas hasta ahora, entonces podemos entender por qué Abril Trigo menciona que “es más en el consumo que en el trabajo donde se configura la identidad” (Trigo 2012, 49), pues es gracias a ese mecanismo que la sociedad patriarcal adquiere una doble legitimación, primero por ser la que tiene reservada la función de provisión del hogar, esto quiere decir autorizar un consumo propiamente dicho, cualquiera que sea este, mediante la instauración de un deseo que justifica la propia existencia como sujeto moderno. Esto significa, siguiendo el pensamiento de Butler, que uno es en la medida en que desea y obtiene lo que se desea; y segundo reafirma su condición de patriarca, al ser el único que histórica, cultural y biológicamente está autorizado a poseer y acumular cuerpos femeninos jóvenes (que también pudieran no serlo), lo mismo que poseen y acumulan bienes y territorios.

Prueba de esto son las formas en que en la segunda mitad del siglo XX las voces poéticas se refieren al cuerpo femenino joven, como la del peruano José Watanabe que en 1971 publica el libro *Álbum de familia* de donde procede este poema:

Consejos para las muchachas

Conozco algunos sueños femeninos
Susana sufría el tormento de no permanecer como una estatua
en la memoria de los hombres.

Pasaba sus días soñando una canción que nos encadenara.

En su homenaje
y probada la ineficacia de los antiguos recursos
escribo estos consejos con la intención más sana del oficio:

Aprenda francés y practique yoga

Aficiónese al bowling

a pintar al aire libre

al budismo

a coleccionar estampillas de países remotos

Únase a un grupo de canto o danzas folklóricas

Frecuente un cine club

Tome café levantando deliciosamente el dedo meñique

Únase al Cuerpo de Paz

Incluya en su vocabulario cotidiano

“tercer mundo”

Lea los “Cien Años de Soledad”

Camine como si estuviera en la avanzada de un grupo de vanguardia

Diga en voz alta que ama desesperadamente las mariposas.

Si estos consejos le granjean la admiración

de varios amantes de mariposas

yo habré constatado

que fue un acierto conocer a Susana

desdichada, ya lo dije,

por carecer de una canción que nos ensimismara.

(De *Álbum de familia*, 1971)

La primera entrada para el análisis de este poema está en el título, el cual nos muestra el lugar de enunciación de la voz que estaría detrás de estos versos; en principio, alguien que mira la juventud desde un lugar exterior, además alguien que, observa el cuerpo femenino desde una posición privilegiada, marcada por la experiencia y por la impronta patriarcal, pues no de otra manera puede leerse estos “consejos para las muchachas”.

El siguiente elemento a tener en cuenta es la primera estrofa, de apenas tres versos en los que la voz asume la primera persona y reafirma con suficiencia su conocimiento sobre las mujeres al decir “conozco algunos sueños femeninos”, y al mencionar la palabra

sueños, quizá sea un sarcasmo puesto que la voz en realidad menciona una imagen que más que un anhelo sucede como un tormento, de quien, por el paso natural del tiempo no logra “permanecer como una estatua/ en la memoria de los hombres”, dicho de otra manera, una especie de obstinación hacia la edad juvenil y con ella una referencia rotunda a la imposibilidad de conseguir un cuerpo que no envejezca, un cuerpo que solo pueda ser llenado por una energía tan intensa como la que ofrece la juventud, pero al ser concebida esta como una etapa, con su correspondiente principio y fin, ese CsO al que finalmente se pretende llegar no puede ser sostenido por mucho tiempo.

No obstante, la voz encuentra como salida, y es aquí en donde introduce los consejos para la joven Susana, cuyo nombre funciona como una sinécdoque de todas las muchachas a quienes se cantan estos versos, con una serie de recomendaciones modernas que reafirman su condición femenina, y extenderían de alguna manera la vigencia de un CsO, marginándola de los espacios decisivos de la sociedad para ocupar aquellos determinados por la sociedad patriarcal moderna.

Diecisiete años más tarde, otro peruano, Adolfo Westphalen, gran representante de la vanguardia de su país, publica en 1988 este poema que mira el cuerpo femenino joven con el mismo lente patriarcal que hemos descrito hasta ahora, y desde él se configura un sujeto que resuelve su identidad también a través del deseo, mas se trata de un deseo ligado a la manipulación, el engaño y lo pecaminoso:

Un grupo de seis u ocho muchachitas –lejanas de cualquier nubilidad aun precoz– esperan o complotan en una esquina. Presuroso pasa cerca de ellas el transeúnte distraído. A su vista dos de las niñas cruzan miradas de connivencia antes de capturar la del incauto. Este titubea sin acertar con lo que le sucede.

Entrevé espejismo conturbante de infierno delicioso que junta –al simple reconocimiento de la Belleza esparcida al azar– la impresión de calas en su pasado –profundas e hirientes. Le irritan (como mofa de brujas) las falsas dádivas recibidas– ahora recordadas.

¿Por qué tocaría siempre a tiernas mocitas marcarlo con el hierro infamante de la angustia y la insatisfacción amorosas?

He aquí de nuevo a la niña que en presencia de la madre se empinó para ofrecerle los labios. El pulso se le alborota cuando revive el contacto de las bocas –el beso suavísimo cálido emponzoñado (sin otra derivación que la cicatriz ardiente en el recuerdo).

Mas desgarrante quizás la experiencia con otra pequeña –corta en años, pero capaz de mostrarse apasionada– de insinuar cándidamente el anhelo y la disponibilidad para actos escabrosos e imposibles. Se diría que en ciertas chiquillas las manifestaciones de fingida entrega son espontáneas y atrevidas –que inventaron por sí solas las artes primigenias del encanto la seducción a la perfidia.

Al confundido viandante le corren culebrillas por el ánimo –la sangre se le agolpa en el pecho. Extrañísima impresión la suya– caído en pozo sombrío –girante vertiginoso y alocado– en plena luz de día.

(De *Ha vuelto la diosa ambarina*, 1988)

A diferencia de otros poemas analizados antes, este, como pocos, tiene su lugar de enunciación en un lugar externo a la juventud; esto quiere decir que, a diferencia de aquellos poemas donde la voz se sitúa dentro o en la periferia de la edad juvenil, y pueden hablar de ella con algún conocimiento de causa, la performance escogida por el autor en este poema es una voz omnisciente, que permite una aproximación cercana a la objetividad, una ilusión en verdad, facilitada por la prosa poética.

La primera estrofa nos presenta a un grupo de jovencitas que, contra un inocente transeúnte, “esperan o complotan”, pero en esa precisión que realiza la voz, acerca de lo que realmente estarían haciendo estas chicas, se deja entender este carácter manipulador observado antes, pero más allá de un rasgo ligado a la provocación y el oportunismo, este complot que habrían organizado las jovencitas refleja una aceptación del rol social impuesto sobre ellas de ser un objeto consumible, caso contrario no intentarían subvertirlo de la manera en que la voz lo muestra, tratando de tomar ventaja o asumiendo el control de sus propios cuerpos para finalmente tener poder, como lo cantó en su momento César Andrade y Cordero, cuya voz dijo: “tu astro se apodera de todas las distancias”, lo mismo que Carlos Eduardo Jaramillo quien cantó a unas adolescentes que se daban: “cuenta de su fuerza, de su poderoso olor”, o la propia voz de Westphalen, que al final del párrafo nos cuenta cómo lograron las muchachas, con solo sus miradas, “capturar la del incauto”.

Lo cierto es que, a diferencia de los cuerpos masculinos jóvenes que no necesitan trastocar la forma en que se construye su cuerpo en los diferentes momentos del siglo XX, pues ellos parecen acoplarse con naturalidad a lo que demanda su tiempo, salvo aquellos que se enferman y no viajan, las mujeres, en cambio, están constantemente alterando el orden social a través de su cuerpo. Así, si en un principio aceptan su rol social, asumen su cuerpo sin órganos y reprimen cualquier tipo emociones, entonces llega un momento en que interiorizan su condición de objeto del deseo masculino, manifestándolo a través de la insinuación inocente, percibida de todos modos como pecaminosa; o de la abierta lujuria, censurada desde todo punto de vista; hasta finalmente llegar a subvertir el orden social, proclamando orgullo de ese rol ambivalente y sancionado, como lo vimos con María Emilia Cornejo, la “Muchacha mala de la historia”.

En el segundo y tercer párrafos la voz centra su atención en el hombre, y cuenta cómo otras veces se ha enfrentado a la juventud femenina, presentada esta vez desde una de las figuras más usadas para describir la juventud, en este caso femenina, una sinestesia que afirma un “infierno delicioso”, capaz de llevarlo a lugares profundos e hirientes, y de “marcarlo con el hierro infamante de la angustia”.

En el cuarto párrafo encontramos, otra vez, la infantilización del cuerpo femenino, expresada en la incredulidad de la voz poética, que no comprende cómo deviene una niña inocente y pura en la muchacha que una vez lo llevó a cometer actos “escabrosos e imposibles”, vinculados al pecado.

Ahora bien, si por una parte contamos con representaciones que muestran el cuerpo femenino joven como manipulador y pecaminoso, no faltan las representaciones en donde se destaca el rol social que cumple o debe cumplir el cuerpo femenino⁶⁵, como lo vimos en el segundo capítulo, a través de la voz de Mercedes González de Moscoso, autora del poema “Esposa” en donde recomienda a su hija el correcto comportamiento que debe demostrar en sociedad:

Si un día el compañero de tu vida
sus deberes olvida
y al rigor de la suerte te abandona
ahoga en tu alma del encono el grito:
el amor infinito
no acusa ni escarnece; no, ¡perdona!

Mas no te rindas, resignada espera;
no eres tú la primera
que ha de acudir al amoroso ruego;
deja que vuelva a ti, se tú la estrella
siempre serena y bella
que alumbra el alma del iluso ciego.

Que mire siempre en ti la esposa santa
que no enloda su planta
en el inmundo cieno de la tierra;
a la mujer amante y valerosa
realidad primorosa,
urna de roca que su honor encierra.

Si de esplendor tu alianza te rodea,
el mundo no te vea
envanecida con su falso brillo;

⁶⁵ Prueba de esto es el poema “Tarzán y el paraíso perdido”, del peruano Arturo Corcuera, publicado en 1992. Allí el poeta recupera la imagen clásica del “hombre mono” instaurada por el cine de Hollywood en las décadas del treinta y cuarenta, y su relación con ese “paraíso perdido”, que no es otro que el cuerpo femenino joven, encarnado en la figura de Jane a quien la voz poética describe como: “Ah, Jane, paraíso perdido, divino tesoro, ya te vas [para no volver]”.

no ostentes nunca seda y pedrería;
valen más, hija mía,
los puros goces del hogar sencillo.

Y si por el contrario, la pobreza
Es tu sola riqueza
No te acobardes, el amor te escuda:
sé de tu hogar la dicha y el consuelo
y no ofendas al cielo
manchando tu conciencia con la duda.

Truéquelo tu virtud en santuario
el alimento diario
siempre lo debas al trabajo santo;
si te faltare el pan al cielo clama
y a raudales derrama
de la oración el fervoroso canto.

Y si miras al ser a quien te uniste,
como la noche triste
dudar de la virtud y la esperanza,
sacerdotisa de tu humilde templo
infunde con tu ejemplo
el valor que la fe tan sólo alcanza.

—¿Lo has hecho así, mamá?— Oye María,
un rayo de alegría
brilló en la lobreguez de mi camino,
la tarde azul, poética y hermosa
en que uní ruborosa
al de tu noble padre mi destino.

(De *Rosas de otoño*, 1911)

El paradigma femenino que develan estos versos es la antítesis del rol social que reclaman los héroes modernos, ávidos por encontrar territorios por conquistar o frutas exóticas para paladear. En ese sentido, queda clara la cosificación del cuerpo femenino joven; no obstante, esto ocurre no por estar reducido a un objeto de deseo exclusivamente, pues esta misma reducción la vemos en el otro polo, en el rol femenino al que canta la voz de la poetisa de Moscoso, quien construye un cuerpo femenino ideal de la misma forma en que un ebanista construiría un mueble, una cama por ejemplo, con funciones limitadas y siempre lista a ser utilizada en el momento y el espacio en que las decisiones patriarcales lo decidan.

Lo cierto es que el cuerpo femenino joven se debate entre dos espacios que, hoy por hoy, los juzgamos extremos; sin embargo, en el siglo pasado eran en realidad centro y periferia, similar al mismo centro que anhelaban encontrar los héroes de la ciudad laberinto, pero paradójicamente buscándolo en las periferias y más allá incluso. El centro

es el espacio de recato y respeto a todas las normas que puedan existir, es contención, represión también de todas las fuerzas que quieren escaparse, y en el caso de los cuerpos femeninos jóvenes es el CsO, impoluto, inquebrantable, estático, incapaz de expresar emociones como las que sí se encuentran en los márgenes de la ciudad y del orden social, en donde el cuerpo femenino joven podría mostrar con relativa libertad los rasgos que hemos visto hasta ahora: su avidez carnal, también su volubilidad, su astucia...

El colombiano Ernesto Castillo, sin duda, estaría de acuerdo con estos versos de la ecuatoriana Moscoso, publicados apenas nueve años antes que su libro *Desfile blanco*, de 1920, del que seleccionamos este soneto dedicado a un cuerpo femenino que, sin lugar a dudas, habría correspondido al ideal femenino descrito por la voz:

Ella

Tú, mi novia de siempre, la lejana
novia de blanca túnica ceñida;
la nunciadora en cuya frente erguida
brilla el lucero azul de la mañana;

tú, prometida y a la vez hermana,
a quien buscó mi juventud florida
y a quien, en el invierno de la vida,
buscaré aún con la cabeza cana.

Tuyos fueron los brotes abriños
del cándido rosal de mis ensueños,
su primer yema y su primer retoño;

y hoy –pasados los años– como prenda
de constancia inmortal, te hago la ofrenda
de este ramo de rosas de mi otoño.

(De *Desfile blanco*, 1920)

En este poema se puede advertir en un primer momento la distancia que separa al yo poético de su novia, como si ella estuviera esperándolo mientras él se encuentra en un largo viaje... que no puede ser otro que el viaje de la experiencia que emprenden los héroes modernos, que al retornar, colmados de aprendizajes que pueden trastocar la ciudad laberinto en una ciudad moderna, pueden finalmente acceder al centro en donde los espera no solo el reconocimiento, sino también un cuerpo femenino moldeado con los parámetros del centro, es decir una novia “de blanca túnica ceñida”; esto quiere decir sin la experiencia sexual que a su novio con seguridad le sobra, alguien en cuya frente “brilla el lucero azul de la mañana”, en otras palabras una jovencita escogida del mismo círculo,

en un ejercicio endogámico que garantice la reproducción de los parámetros sociales que se alinean con los que profesa el yo poético.

Los siguientes versos hablan de un sentir racional, propio del pensamiento moderno, el reconocimiento de su candor, de su delicadeza al saber manejar lo que el yo poético tenía para darle y la gratitud hacia “ella”, por todos los años compartidos... y por posiblemente haber desempeñado el rol social que vimos en el poema “Esposa”, es algo con una fuerza tan grande que representa uno de los núcleos más duros de la modernidad, y así como lo vemos presente a principios de siglo, también lo encontramos al final de él.

Tal es el caso de la voz del ecuatoriano Jorge Dávila Vázquez. Antes de terminar el siglo, nos deja este poema que encierra una ternura no registrada hasta ahora en nuestro recorrido, precisamente por estar dedicado a la figura materna, a quien la voz dedica estos versos como una forma de tributo por una vida organizada ciertamente en función de los roles sociales:

Fotografías

La de tus veinte años
 –apenas yo nacido–
 cuando eras esa muchacha
 delgada
 dulce
 morena
 de cabellos ondulados
 negrísimos
 y grandes ojos tristes.

La de tus veintitrés
 con mi segundo hermano en brazos
 y un rostro
 igual a la felicidad.

Las de los treinta, los cuarenta, los cincuenta
 en que se te va viendo la vida
 los suspiros
 las arrugas
 la ternura
 las libras de más
 el pelo que encanece
 los cuidados
 los miedos
 el silencio
 las penas
 y hasta el llanto.
 Una a los sesenta
 con papá
 tan cerca de él
 llena de amor

de sueños.

Y la última
 esa que odiaste
 tanto
 porque te mostraba
 devastada y amarga como nunca.

¿Puede una foto
 madre
 ser como una profecía
 terrible
 como un anuncio?

(De *Memoria de la poesía y otros textos*, 1999)

El título en este caso actúa como una promesa cumplida, pues cada instantánea además de presentar un momento en la vida de esta mujer, nos deja verla más allá del instante de la captura de la imagen, en ese tránsito que existe desde el noveno verso, donde la voz poética advierte de esos “grandes ojos tristes”, a ese rostro “igual a la felicidad” que se registra en el décimo tercer verso; esto significa, un recorrido entre la asunción de nuevas responsabilidades a los veinte años de edad, propias de su rol social, al completo disfrute de las mismas, apenas tres años después.

Por otro lado, la voz construye la imagen de una joven que asume con madurez y dignidad cada vivencia, cada proceso, alguien que naturaliza los cambios corporales como respuesta a los años y, con seguridad, conoce las obligaciones de género presentadas a detalle por Mercedes de Moscoso, pero no responde a ellas por obligación, como recomienda la poetisa quiteña, sino por una fuerza más difícil de cuantificar, como es el afecto.

Algo que se debe observar es que ciertamente el lugar de enunciación es externo, tanto al cuerpo joven como al cuerpo femenino; no obstante, destaca el esfuerzo de la voz poética por mirar con relativa objetividad cada fotografía, y es interesante observar que la voz poética abunda en adjetivos calificativos para describir la juventud de su madre, hasta un punto en que parece haber encontrado la cima o el punto más alto de la edad juvenil, luego de lo cual la descripción ya no se hace con adjetivos sino con sustantivos, que aportan un mayor peso a la carga cognitiva del cuerpo, que ha perdido su juventud.

Esta estrategia de la voz poética en la ejecución del poema confirma otro aspecto del lugar de enunciación del yo poético, se trata de alguien que nos deja entender lo arraigado que se encuentra el concepto de juventud como una etapa, ya lo hemos dicho, con un principio y un fin, en su forma de entender el mundo.

2. El deseo hacia el cuerpo joven masculino

Pocos son los autores que plantean un deseo del cuerpo joven masculino en el siglo XX, dentro de la poesía colombiana, ecuatoriana y peruana, dentro del corte epocal que hemos realizado, pues esto significa asumir un lugar de enunciación claramente marginal y abiertamente condenado, desde el sitio en que se lo mire, pues si se trata de una voz masculina, nos encontramos ante una declaración de homosexualidad poco convencional dentro del siglo, por todos los procesos de represión y exclusión conocidos que sufrieron quienes decidían “salir del closet” y, si se trata de una voz femenina que canta a un cuerpo joven masculino, esta se cuidará al máximo de realizar una exaltación que sugiera un deseo carnal, pues si la sociedad controla punitivamente⁶⁶ las *disidencias* sexuales, en el caso de los varones, con las mujeres esa sanción será más que nada social, pues las leyes no se ocuparán de aquellas mujeres que deseen otro cuerpo masculino, sea o no sea joven, salvo en el caso de infidelidad, es decir cuando se trate de una mujer casada.

¿Por qué son muy pocas las voces, de las que tenemos un registro, que canten hacia este deseo de un cuerpo masculino joven? Sin duda por todo el peso social que sienten los sujetos modernos, quienes en primera instancia realizarán una suerte de autocensura en sus producciones poéticas, desarrollando temas políticamente correctos o vigentes en lugar de aquellos que sean más intimistas y permitan identificar un lugar de enunciación marginal.

Una de estas voces es la del colombiano Porfirio Barba Jacob, de quien ya hemos analizado otros poemas, pues gran parte de su obra parece estar concebida a la reflexión dolorosa de lo que es la juventud, pues su voz la mira siempre como una etapa que se pierde con el paso del tiempo... De él rescatamos este poema:

Elegía del marino ilusorio

Pensando estoy... Mi pensamiento tiene
ya el ritmo, ya el color, ya el ardimiento
de un mar que alumbran fuegos ponentinos.

⁶⁶ Tomemos en cuenta que, en Ecuador, por ejemplo, hasta 1997 estuvo vigente un código penal que incluía un artículo que sancionaba la homosexualidad; por otra parte, en Colombia, el código penal de 1936, vigente hasta 1980, condenaba explícitamente la homosexualidad como un abuso deshonesto, mientras que en Perú, aunque su legislación estableció muy pronto precedentes punitivos para la homosexualidad, en 1863, también fue la primera en liberarse de estos, con una reforma de 1924 que elimina los delitos por sodomía.

A la borda del buque van danzando,
ebrios del mar, los jóvenes marinos.

Pensando estoy... Yo, cómo ceñiría
la cabeza encrespada y voluptuosa
de un joven, en la playa deleitosa,
cual besa el mar con sus lenguas el día.
Y cómo de él cautivo, temblando, suspirando,
contra la Muerte
su juventud indómita, tierno, protegería.
Contra la Muerte,
su silueta ilusoria vaga en mi poesía.

Morir... ¿Conque esta carne cerúlea, macerada
en los jugos del mar, suave y ardiente,
será por el dolor acongojada?
Y el ser bello en la tierra encantada,
y el soñar en la noche iluminada,
y la ilusión, de soles diademada,
y el vigor... y el amor... ¿fue nada, nada?

¡Dame tu miel, oh niño de boca perfumada!

(De *Canciones y elegías*, 1932)

Empecemos diciendo que este poema, aunque su título lo advierta como una elegía, no canta a ninguna muerte, sino que expone una situación desdichada, pues la voz poética se ocupa en imaginar un encuentro inexistente, pues el marinero es irreal, ilusorio, por lo tanto, es allí en donde reside el dolor de la voz y la justificación para anticipar los versos como un lamento, no ante la muerte, sino ante la inexistencia de un cuerpo masculino joven a quien desear.

En la primera estrofa la voz nos muestra su lugar de enunciación, se trata de un yo poético que mira a la juventud desde el exterior, esto significa desde una edad lejana a los años juveniles, no por nada declara en el segundo y tercer versos que su pensamiento tiene: “ya el ritmo, ya el color, ya el ardimiento/ de un mar que alumbran fuegos ponentinos”, en clara alusión a uno de los simbolismos más utilizados para identificar las edades que atraviesan las personas, hablamos del curso del sol, a partir del cual podemos identificar tres fases de la vida humana. Al respecto, el filósofo italiano Remo Bodei señala que:

Entre las distintas y tradicionales divisiones de la vida humana —además de la que contempla cuatro partes, siguiendo las estaciones del año, y de otras que, como en las estampas populares, distinguen hasta seis y ocho fases— domina la que se articula en juventud, madurez y vejez. El motivo de su clara preponderancia (extendida

metafóricamente también al ciclo vital de las naciones y de las civilizaciones) procede de la repetida experiencia cotidiana del curso del sol: salida, cenit, ocaso. (Bodei 2016, 11)

Según lo anterior, el lugar de enunciación de la voz poética estaría justamente en su ocaso, con la mirada en el mar, observando no solo la puesta de sol que tiene frente a sí sino su propio ocaso, desde donde puede imaginar un buque aproximándose a atracar, ya que sus jóvenes marinos estarían “ebrios del mar”, es decir, que habrán pasado mucho tiempo navegando en el océano y también estarían deseosos de pisar tierra firme.

La segunda estrofa reafirma la soledad del yo poético y parte de la misma anáfora con la que comenzó el poema: “Pensando estoy...”, dice la voz, pero esta vez su pensamiento ya no es un ejercicio de autocontemplación, sino que ese pensamiento lo lleva a visualizar una escena en la que “ceñiría” al marino ilusorio, lo cual es bastante revelador, pues en lugar de utilizar un verbo más afectivo, por decirlo de alguna manera, como por ejemplo abrazar, acoger o recibir, la voz prefiere utilizar uno que le permita rodear y ajustar firmemente: “la cabeza encrespada y voluptuosa” del joven marino, según se indica en el séptimo verso, en clara referencia a un posible escape, como si el muchacho fuera un animal salvaje al que hay que capturar para poder disfrutar de él, algo encontrado en la naturaleza.

Y en esa escena ideal que imagina la voz poética, la situación se invierte y, a pesar de ser ella quien ha rodeado al joven, es el yo poético quien se muestra “cautivo, temblando, suspirando”, según se lee en el décimo verso, al punto que la voz parece desfallecer, tal es la fuerza que proyecta el marino ilusorio, pues posee, según el duodécimo verso, una “juventud indómita”, que reafirma esta idea de muchacho joven como algo cercano a lo salvaje, y con esto como algo puro, virginal y sin marca, lo mismo que un animal sin domesticar o una fruta sin morder, muy similar a la forma de ver el cuerpo femenino.

Pero, además de salvaje habría que agregar exótico, pues así lo expresa la voz en la siguiente estrofa, cuando realiza una prosopografía del marino ilusorio, y lo describe con varios rasgos particulares, uno de ellos lo vimos en su momento, vinculado a la cromática del color azul presente en todo el siglo para describir a los cuerpos jóvenes: “carne cerúlea, macerada” afirma la voz en el décimo quinto verso, para referirse a ese marino ilusorio, a este *homo viator* que se ha curtido en viajes innumerables a través del océano, lejos de su ciudad natal, buscando seguramente la experiencia que demanda la

modernidad y lo libere de su naturalidad, de su esencia silvestre, rural y aldeana para que pueda retornar a su patria.

Esta idea de la juventud masculina como algo salvaje o que existe en la naturaleza y que debe ser más que protegido, resguardado, la vimos presente también en otros sentires que dirigen su atención no al cuerpo masculino, sino al femenino, como lo cantó en su momento César Dávila Andrade, en 1946, con “Carta a una colegiala”; o Eduardo Carranza, en 1967, con su “Muchacha como isla”; o Arturo Corcuera, en 1992, con “Tarzán y el paraíso perdido”, por lo que podemos concluir que el sentir, además de ser un *sensorium* presente a lo largo del siglo, es en realidad un sentir no exclusivo del cuerpo femenino, pues pertenece a la categoría de juventud misma.

Todo esto significa que estas representaciones de los cuerpos como territorios inexplorados, como animales salvajes o como frutas sin morder son en verdad variaciones de una misma imagen, metonimias que encontraron las voces poéticas para referirse al cuerpo joven que desean consumir, una metáfora biológica que habla de especie de *fagoiuventus* o de quienes se alimentan de los jóvenes y buscan contagiarse de su energía, intensidad, candor, firmeza, deseo..., lo que nos lleva a pensar que, si el contagio funciona en una dirección también debería hacerlo a la inversa; por lo tanto, la juventud también podría contagiarse de una madurez que representa severidad, juicio, dolor..., en un proceso que la voz lamenta en el décimo séptimo verso, cuando presagia el futuro del muchacho, con una pregunta que es en realidad una respuesta, pues una vez que caiga en sus brazos, esa carne joven: “será por el dolor acongojada”.

Este intercambio de energías, que si nuestro recorrido fuera menos poético y más narrativo habría dado con una forma de transacción casi, no podía ser más moderno, pues por un lado tenemos a estos sujetos que buscan acumular cuerpos juveniles como objetos recogidos en la naturaleza en donde fueron encontrados, tesoros experienciales cuya provisión dota a los sujetos de un tipo de capital simbólico que los sujetos utilizan para mantenerse activos dentro de la sociedad.

Al decir esto hablamos en realidad de un fenómeno de la modernidad vinculado a esta idea de Bolívar Echeverría por la cual existe una:

convicción empírica de que el ser humano, que estaría sobre la tierra para dominar sobre ella, ejerce su capacidad conquistadora de manera creciente, aumentando y extendiendo su dominio con el tiempo, siguiendo una línea temporal recta y ascendente que es la línea del progreso. (Echeverría 2011, 118)

Esta idea inconmensurable es la causa de que el cuerpo pretenda perennizarse en sus expresiones de energía y vitalidad, y los sujetos modernos consideren posible contagiarse de juventud, es decir mantenerse en el tiempo para garantizar que su experiencia transformadora sea constante y, más aún, para ser testigos del recorrido que tendrán sus esfuerzos y su legado.

Finalmente, el último verso de este poema es trascendental, ya que se conecta con esta idea que la vimos antes alrededor del cuerpo femenino, hablamos de este mecanismo de infantilización del cuerpo juvenil, esta vez sobre un sujeto masculino, a quien la voz poética interpela como “niño” desde un modo imperativo donde la voz poética deja en claro la jerarquía que existiría a partir de la edad, siendo la voz madura la que ostenta el poder y puede ordenarle al marino ilusorio, por tener más experiencia: “¡Dame tu miel, oh niño de boca perfumada!”.

En la segunda mitad del siglo aparece otra voz que habla del deseo de un cuerpo masculino, se trata del nadaísta colombiano Jaime Jaramillo Escobar, quien en 1968 publica su primer libro de donde extrajimos este poema:

El deseo

Hoy tengo deseo de encontrarte en la calle,
 y que nos sentemos en un café a hablar largamente de las
 cosas pequeñas de la vida,
 a recordar de cuanto tú fuiste soldado,
 o de cuando yo era joven y salíamos a recorrer juntos
 la ciudad, y en las afueras, sobre la yerba, nos echábamos
 a mirar cómo el atardecer nos iba rodeando.
 Entonces escuchábamos nuestra sangre cautelosamente y nos
 estábamos callados.
 Luego emprendíamos el regreso y tú te despedías siempre en
 la misma esquina
 hasta el día siguiente,
 con esa despreocupación que uno quisiera tener toda la vida,
 pero que sólo se da en la juventud,
 cuando se duerme tranquilo en cualquier parte sin un pan
 entre el bolsillo,
 y se tienen creencias y confianzas
 así en el mundo como en uno mismo.

Y quiero además aún hablarte,
 pues tú tienes dieciocho años y podríamos divertirnos esta
 noche con cerveza y música,
 y después yo seguir viviendo como si nada...
 o asistir a la oficina y trabajar diez o doce horas,
 mientras la muerte me espera en el guardarropa para
 ponerme mi abrigo negro
 a la salida,

yo buscando la puerta de emergencia,
 la escalera de incendio que conduce al infierno,
 todas las salidas custodiadas por desconocidos.
 Pero hoy no podré encontrarte porque tú vives en otra ciudad.
 Mientras la tarde transcurre
 evocaré el muro en cuyo saliente nos sentábamos
 a decir las últimas palabras cada noche,
 o cuando fuimos a un espectáculo de lucha libre y al salir
 comprendí que te amaba,
 y en fin, tantas otras cosas que suceden...

(De *Poemas de la ofensa*, 1968)

Como podemos notar, el título se alinea perfectamente a nuestro análisis; sin embargo, al empezar a leer cada línea, de inmediato se advierte el tono intimista y sencillo que la voz sostiene desde el inicio del poema hasta el final del mismo, un tono de familiaridad para referirse al interlocutor de sus versos.

Este matiz que utiliza el yo poético para expresar su deseo es completamente diferente a los otros que hemos visto, en que el deseo está atravesado por un alto nivel de erotismo que construye un lenguaje simbólico profundamente sofisticado, razón por la cual Deleuze estaría en lo correcto cuando nos recuerda que los autores inventan una nueva lengua que “extrae nuevas estructuras gramaticales o sintácticas” (Deleuze 1996, 3), capaces de encubrir, muchas veces sin quererlo, como hemos visto, esa necesidad del yo poético de poseer a otro cuerpo, aunque si seguimos la línea del viaje de la experiencia que comenzó a inicios de siglo, lo más acertado sea decir consumirlo, pues sabemos que detrás existe un proceso de *fagoiuentus* que busca hacerse de una energía juvenil para perpetuar el cuerpo moderno.

Dicho esto, volvamos al deseo que la voz poética de Jaramillo Escobar quiere expresar, un deseo que se resume, como leemos en el tercer verso, en las “cosas pequeñas de la vida”, que son las vivencias y recuerdos de un pasado indeterminado junto al interlocutor de estos versos, alguien que fue en su momento un soldado, en una época cuando el yo poético “era joven”, como se afirma en el quinto verso, lo cual nos ofrece dos datos relevantes, por un lado expone su lugar de enunciación con respecto a la edad, y vemos que se trata de alguien que se encontraría en la periferia de la juventud, esto significa que se trata de alguien que no se ve a sí mismo como joven y entiende, además, este proceso vital como una etapa; por otro lado, se advierte la contención de la voz en relación a su orientación sexual, a través de una sinestesia que la encontramos en el octavo

y noveno versos que dicen: “Entonces escuchábamos nuestra sangre cautelosamente y nos/ estábamos callados”.

Esta imagen tan sutil tiene también la fuerza necesaria como para comprender lo fuerte que era el sentir de la voz poética en ese momento, atravesada por un deseo capaz de provocar un movimiento acelerado en la sangre, que siempre conduce a una actividad intensa; no obstante, esa actividad nunca se da, en cambio la voz declara haber vivido algo que está más allá de la quietud y el silencio, se trata de dar un espacio y un tiempo suficientes como para experimentar y entender lo que le sucede al cuerpo.

La siguiente parte del poema podemos identificarla a partir del décimo verso, cuando la voz, dentro de la continuidad temporal cantada en el poema, menciona una separación del otro muchacho, e introduce la presencia de un ciclo que funciona casi como un juego de seducción, en el que tanto el yo poético como su amigo, que fue en su momento un soldado, se encuentran y se despiden, debido a que ambos gozarían de un atributo propio de la juventud, correspondiente a un nuevo deseo de la voz, esto es vivir permanentemente despreocupado, libre de obligaciones, al borde, como hemos dicho en varias ocasiones, de los lugares centrales que ofrece la sociedad para los jóvenes, en este caso con forma de responsabilidades precisas y regulares que impidan el encuentro rutinario.

Vivir jóvenes por siempre es el nuevo deseo de la voz. Un deseo que, por supuesto, es el mismo que expusimos antes, por el cual los sujetos modernos buscan perpetuarse en el tiempo mediante la ingesta de muchachos y muchachas que puedan contagiarles su juventud, y también gracias a ese rasgo que nos lo enseñó antes Bolívar Echeverría cuando observó el individualismo de los sujetos modernos que tienen, como se menciona en los versos décimo octavo y décimo noveno: “creencias y confianzas/ así en el mundo como en uno mismo”.

En la siguiente parte del poema la voz habla de un tercer deseo, expresado en un querer distante que puede entenderse por una necesidad de dirigirse a su amado con libertad, de hablarle, de estar con él haciendo lo que expresó en un inicio del poema, disfrutando de las “cosas pequeñas de la vida”, expresado esta vez con el consumo de cerveza o música, actividades que funcionan como un paréntesis en las labores modernas que demandan, como señala el vigésimo cuarto verso: “asistir a la oficina y trabajar diez o doce horas”, es decir, realizar actividades cercanas a la muerte, así lo siente la voz poética, porque demandan un comportamiento adulto del que se quiere salir, por esa razón señala en el vigésimo noveno verso: “todas las salidas custodiadas por desconocidos”,

adultos en realidad con la misión de custodiar el ingreso a la modernidad, que nos recuerda a ese sentir de Xavier Abril, quien en su poema escrito en 1926, “Del sueño a la creación”, habla de un mundo custodiado por viejos que, desde “de una moral alegórica y lúgubre, en los arcos de las puertas, nos dictan estúpidamente la experiencia” (Abril 1926).

Por este motivo es que la voz poética busca escapar, evadirse... pero los adultos, nos menciona, no solo que controlan el ingreso al sistema social, lo regularizan debiéramos decir, mediante procesos continuos y ordenados, sino que vigilan su salida de él, impidiendo torpemente que alguien escape, porque son muchos quienes consiguen salir, pero este hecho más que un logro se presenta como una estrategia de la modernidad, por la cual se permite la salida de sujetos para que se mantengan al margen y desmitifiquen las figuras del adulto y la de cualquier guardián, además de los propios grandes relatos, que deben ser cuestionados precisamente para ratificar su validez y permanencia.

Con esto en claro, estamos listos para entender que todo este recorrido a lo largo del siglo nos mostró dos nociones de juventud. La primera es la que mira esta edad como una etapa, algo en la que se entra y se sale, en un movimiento periódico y permanente, moderno hay que decir, pues representa un paréntesis en la vida de las personas marcado por el cambio constante, por una demanda de renovación permanente que, al enfrentarse con las limitaciones corporales de los sujetos se posiciona como idea en donde la alternación es la clave, por ello la entrada y salida de la juventud adquiere la fuerza que da el asumirla como algo natural.

La segunda forma de entender la juventud es como lo señala Rossana Reguillo, esto es como un estado, como una forma de estar en la sociedad, y se trata de una idea que se va posicionando poco a poco en el imaginario social, pero que puede identificarse desde principios de siglo, cuando la juventud es vista como una energía creadora que debe ser aprovechada en beneficio de la sociedad.

Esta energía, finalmente, deviene en una actitud que no es más que una respuesta al influjo continuo de renovación que la sociedad desea instaurar sobre el cuerpo, y como los sujetos también desean perpetuarse en el tiempo, para constatar los prodigios de los que son capaces, la mejor manera de hacerlo es eliminando de la juventud la noción de etapa, para erigir una nueva categoría que no hace más que reafirmar la vigencia del paradigma social del siglo XX y con ello aplazar indefinidamente la posibilidad de hacer un *check out* a la modernidad.

3. Noticia de última hora (A manera de resumen)

Capturan al “Fagoiuventus”, el hombre que acechaba a jóvenes en los márgenes de la ciudad en busca de juventud.

Un individuo de mediana edad, que se hace llamar el “Fagoiuventus”, fue arrestado por las autoridades tras ser acusado de acechar a jóvenes en las zonas periféricas de la ciudad. Su comportamiento inusual y perturbador, que consistía en instigar a las jóvenes como si sus cuerpos fueran territorios por conquistar, ha dejado a la comunidad atónita y preocupada.

De acuerdo con la investigación policial, el hombre no se alimentaba literalmente de sus víctimas, sino que las seducía, y buscaba culminar su objetivo al punto de llegar a acosar sexualmente a las jovencitas, a quienes consideraba que tenían un cuerpo algo similar a una fruta que podía ser consumida y que, además, podía recogerse con completa libertad. Este acto, en su mente distorsionada, le permitiría adquirir juventud, como si absorber la vitalidad de las chicas fuera de una forma de revitalizarse. Bajo esta creencia, “Fagoiuventus” buscaba zonas en las afueras de la ciudad, donde el control y la vigilancia son menos estrictos, para acechar a sus víctimas con mayor libertad. Su deseo, que estaba mediado por un impulso sexual, tenía detrás una obsesión por rejuvenecer.

Al momento de su captura, “Fagoiuventus” fue llevado de inmediato a un centro de análisis psiquiátrico, donde los expertos concluyeron que su comportamiento estaba ligado a una profunda alteración que le causaba sufrimiento. Según los especialistas, el hombre experimentaba un deseo que consideraba natural y necesario para su propia supervivencia. Este impulso lo llevaba a actuar de manera obsesiva, y creía firmemente que, sin satisfacer esa necesidad, su capacidad para integrarse en la sociedad se vería completamente frustrada. Los psiquiatras añadieron que la compulsión de este individuo estaba impulsada por una creencia irracional en la importancia de mantener una juventud eterna.

Las autoridades informaron que la captura de este hombre fue posible gracias a la denuncia de varios jóvenes que notaron su presencia en repetidas ocasiones. Aunque en un inicio se trataba de informes de un “extraño merodeador”, con el tiempo, las descripciones y patrones de comportamiento del sujeto permitieron trazar un perfil más detallado, lo que culminó en su detención. No obstante, hasta el momento, no se ha establecido con claridad si hubo más víctimas directas o si el hombre actuaba solo o con la complicidad de otros.

El caso ha generado un debate en la opinión pública sobre la vigilancia en las zonas periféricas de la ciudad y sobre la necesidad de aumentar la seguridad en lugares que, como estos, son frecuentados por jóvenes. Los habitantes de las áreas afectadas han expresado su temor y exigen una mayor presencia no solo policial, sino de desarrollo económico en estas zonas de menor control, ya que, según indican, el “Fagoiuentus” pudo operar por mucho tiempo sin ser detectado.

En las próximas horas, se espera que las autoridades locales den más detalles sobre el proceso judicial al que será sometido este individuo, mientras los especialistas continúan con el análisis psiquiátrico que podría definir si enfrenta un proceso penal o si será ingresado en un centro especializado para su tratamiento. El incidente ha dejado una profunda inquietud en la sociedad, que observa este tipo de casos con creciente preocupación por la seguridad de los jóvenes y el bienestar social.

Seguiremos informando.

Instantáneas del viaje

El viaje descrito en todas estas páginas analizó la forma en que se percibe la juventud en los textos poéticos de autores nacidos en Colombia, Ecuador y Perú, en el siglo XX, y más específicamente, en autores nacidos hasta el año 1950, y cuya producción se encuentre publicada hasta el año 2000.

Este corte considera que si un autor nació antes del año 1900, pero su obra se publica en el primer cuarto del siglo, es un autor cuya poesía funciona como esta suerte de red capaz de tensar lo que él percibe; mientras que si un autor nació en el año 1950, su producción probablemente comience a conocerse en los años 1970, pero tendrá tres décadas para continuar difundiendo su obra, lo que amplía la posibilidad de encontrar textos sobre la juventud dentro de esa producción y, al hacerlo su obra se convierte en lo que Agamben denominó como dispositivo (2005, 29), que quiere decir algo “que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes”; dicho de otro modo, de posicionar indefinidamente un discurso, que para nuestro caso es la forma en que se debe entender a la juventud.

En una nueva etapa reflexiva Agamben dirá que la poesía ciertamente es un dispositivo, pero uno despojado de toda “eficacia histórica” (2006, 141); no obstante, cuando menciona esta pérdida, se entiende que en algún momento sí tuvo esta eficacia, cuyos ecos pueden encontrarse en los discursos que están allí y, aunque, hoy por hoy, no capturen, orienten, determinen, intercepten, modelen, controlen y aseguren los gestos, las conductas, las opiniones de las personas, las legitiman con solo mencionarlas y por otra parte activan una red sociocultural, en donde quizá se ha marginado a la poesía, pero habrá incluido otro dispositivo con la misma finalidad.

Si la poesía es (o fue) en verdad un dispositivo, su lectura permite entender algunas aristas que normalmente no son tomadas en cuenta; así, por ejemplo, cómo estaba configurada la modernidad latinoamericana, esto es como un mundo oscuro, dañino, perverso, desquiciante, puesto que la imagen de las ciudades modernas se parece más a un laberinto del que se quiere escapar, un laberinto que protege un centro sagrado inaccesible, que representa el control de la sociedad, disponible solo para quienes han pasado un rito de iniciación que consiste en emprender un largo viaje para adquirir la experiencia que demanda la modernidad.

Ese centro sagrado lejos está de ser ese espacio soñado de desarrollo, lleno de novedades, pero sobre todo de experiencias, por ello los sujetos de “carne celeste” como reza el verso de Aurora Estrada, deben salir de los márgenes del laberinto para ir en búsqueda de lo que necesitan para ser reconocidos, para insertarse con éxito en el espacio social, y ese algo solo puede conseguirse a través de ritos de iniciación necesarios para la inserción social, pero liberados de su carácter místico o tribal, es decir ritos modernos, racionales y medibles, como es el viaje a otros lugares más abiertos y, desde luego, más desarrollados, como son las grandes capitales del mundo, en donde la experiencia puede alcanzarse en todas partes.

El viaje es inminente y, quienes pueden hacerlo, responden al arquetipo del pastor, y pueden elegir uno de dos recorridos: el primero los hará ver como héroes modernos, héroes que en el viaje adquirirán esos saberes ocultos que lograron convertir a las ciudades europeas en grandes metrópolis, héroes que al regresar podrán transmitir a los habitantes de estas pequeñas ciudades, aldeas en comparación con las ciudades modernas, la forma de alcanzar el desarrollo y la modernidad, gracias principalmente a la adquisición de tres rasgos heredados de la *areté* griega que son: elocuencia, valor y hospitalidad. El segundo, en cambio, es un viaje que supera las dimensiones geográficas, pues se trata de un viaje ideológico, para cambiar el mundo desde las estructuras mentales de la gente. Estos viajeros responden a la impronta del *puer senex*, o del joven sabio, cuyo espejo es el mismo Jesucristo.

Los que no pueden viajar, por otra parte, es por una de estas tres razones: una es que se enferman y tienen malestares de una juventud llamada azul y en su ser llevan grabado el arquetipo del recolector, que los hace rechazar el viaje por preferir la seguridad de la casa materna. Otros son los que responden a las formas del *carpe diem*, es decir, no viajan porque demuestran rasgos de anomia y desconfían de los aprendizajes institucionales, prefieren los bordes y son los que normalmente conocemos como individuos a corregir. Otros que no viajan son aquellos que se encuentran impedidos de hacerlo porque no poseen una característica fundamental dentro de la modernidad latinoamericana, que es llevar pantalones. Se trata de jovencitas que deben responder socialmente siguiendo el ejemplo de la virgen María.

Todas estas formas del viaje las encontramos presente a lo largo del siglo XX, y representan lo que el filósofo Jaques Rancière llama *sensoriums*, es decir, líneas de fuerza que sobrepasan los límites temporales que normalmente se aceptan cuando se estudia a

una generación literaria, siempre artificial y siempre llena de excepciones, esto quiere decir, una superación de un concepto que poco aporta al estudio del objeto literario.

Otro *sensorium* encontrado, además de los ya descritos, es el de un mundo oscuro, esto quiere decir que vivimos en un espacio dañino, perverso, que nos hace anhelar otra forma de vivir, y también presenta una confrontación entre lo que significa la vida de ciudad frente a la vida del campo, con sus respectivos paralelismos, lo caduco frente a lo moderno, el pasado frente al futuro, lo salvaje frente a lo civilizado, lo femenino en oposición a los masculino.

Otro *sensorium* es de la juventud como una etapa, una idea tan arraigada y presente en todo el siglo XX, que demostrarían un entendimiento de que efectivamente así es, así funciona el cuerpo; sin embargo, esta convicción no refleja el deseo de las voces de que la juventud funcione como una energía o intensidad, que es la idea o esperanza mejor dicho, de las voces poéticas, de que sus cuerpos respondan no tanto a una organicidad, siempre temporal, siempre propensa al daño, sino a una potencia que sea ilimitada, permanente para poder responder a las necesidades de la modernidad.

El de la juventud femenina cercana a la niñez es otro *sensorium*, lo mismo que el de los jóvenes que buscan vivir siempre en los bordes, pues de esa manera pueden emprender un viaje en busca de la experiencia para transformar su ciudad y en busca de la experiencia para satisfacer su deseo, que es algo necesario y natural, que permite la construcción de la identidad moderna y con ella la posibilidad de insertarse socialmente.

Es importante señalar también que la juventud masculina, patriarcal, busca realizarse en esta experiencia mediada por el deseo de otro cuerpo joven, sea este femenino o masculino, pero siempre debe ser demasiado joven, la de un niño casi, que garantice que el cuerpo deseado no posea ninguna experiencia sexual, de forma que esta figura patriarcal en potencia no pueda ser juzgada o comparada en su virilidad, lo que demuestra una profunda debilidad en su construcción.

Todo este recorrido devela que la juventud es un estado proteico, pues puede presentar varias caras a lo largo del tiempo, principalmente puede ser una etapa y puede ser una energía. Lo anterior es posible porque la juventud es también una construcción social que se adapta a las condiciones sociales y culturales de un tiempo como el siglo XX, pues es el *homo viator*, que más allá de geografías viaja por el tiempo dejando una huella particular en el entorno social.

La juventud es, a pesar de las evidencias en contra, una categoría que la modernidad ha reclamado como propia, pues naturaliza en los sujetos la idea de consumo,

sobre todo de cuerpos juveniles a través de un ejercicio de *fagoiuentus*, con la finalidad de perpetuarse en el tiempo y poder dominar sobre la naturaleza, una idea presente aún en nuestro tiempo y que nos hace dudar acerca del fin de la modernidad.

A través de este recorrido se ha buscado caminos comunes que conecten los tres países aquí estudiados, sin embargo también han existido líneas de fuga, que en primera instancia podrían pensarse a partir de las limitaciones materiales que tuvo esta investigación, no obstante, habría que preguntarse por qué la poesía ecuatoriana y colombiana demuestran una nostalgia más arraigada hacia la modernidad y sus valores, mientras que la peruana se desprende tempranamente de esta influencia y abraza procesos o ideas tanto a nivel social como literario. ¿Por qué Colombia es el único país que presenta una poesía de disidencia sexual en el periodo estudiado en este viaje? ¿Por qué Ecuador es el que más referentes poéticos tiene relacionados con este tipo de juventud enferma, que en este recorrido se ha llamado juventud azul?

Finalmente, cabe preguntarse, ¿este recorrido a través de la poesía en tres países vecinos puede generalizarse al del resto de América Latina? Si sumamos voces como las del chileno Max Jara, por mencionar alguno, ¿qué sentir podemos identificar en ella con relación a la juventud azul analizada, en versos como estos publicados a principios del siglo XX?

Desde aquella primera mujer que poseíste,
juventud te tornaste pensativa y doliente,
y aunque tal vez hoy día ha tiempo que no existe
vas sintiendo su beso desmayado en la frente

Y si continuamos con esta metáfora de la juventud como fruta, y el correspondiente ejercicio de *fagoiuentus*, ¿cómo leemos este fragmento del poema “Pensándolo bien” del mexicano Jaime Sabines, escrito hacia el último cuarto del siglo XX, y cuyos versos dicen:

La única recomendación que considero seriamente
Es la de llevar una mujer joven a la cama
Porque a estas alturas, la juventud
Solo puede llegarme por contagio.

Y cuando el poeta uruguayo Mario Benedetti, pregunta en sus versos: “¿qué les queda por probar a los jóvenes/ en este mundo de consumo y humo?, es porque mira a la juventud desde un lugar superior o acaso es una cuestión retórica que se alinea con el

rechazo al camino del *puer senex*, visto desde un lugar de enunciación, exterior a la juventud.

Ahora bien, ¿qué otros rasgos podríamos identificar si ampliamos el corte temporal realizado en este estudio a poemas publicados a partir del año 2000? Si es cierto que la juventud tiene un carácter proteico, como vimos, y no solo que ha logrado escaparse de los cuerpos, sino también de las disciplinas que quieren estudiarla, ¿será que en el nuevo siglo descubrimos cómo atraparla?, por esta razón, Gioconda Belli afirmaría en un poema del año 2013:

A mis sesenta y varios años
soy una mujer en avanzado estado de juventud.

Posiblemente, pero para comprobarlo, habrá que realizar un nuevo viaje.

Obras citadas

- (Adonis. 1991. “Poesía y modernidad”. *Revista Vuelta* 181. <https://letraslibres.com/vuelta/poesia-y-modernidad/>.
- Agamben, Giorgio. 2005. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 2007. *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 2014. *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Almadoz, Arturo. 2007. “Modernización urbanística en América Latina. Luminarias extranjeras y cambios disciplinarios, 1900-1960”. *Revista Iberoamericana Nueva época* 7, n.º 27, 59-78. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/858/541>.
- Althusser, Louis. 2015. *Sobre la reproducción*. España: Akal.
- Aristóteles. 2004. *Poética*. Madrid: Alianza.
- Arteaga, Juan Carlos. 2021. “Lenguajes genitales. Novela en América Latina en la segunda mitad del siglo XX”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/8214>.
- Aulestia, Carlos. 2018. “Tres poetas suicidas del Ecuador: Medardo Ángel Silva, César Dávila Andrade y David Ledesma. La muerte como transgresión y como poética”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6427>.
- Badenes, Patricia. 2006. *La estética en las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*. Publicaciones de la Universitat de Jaume I.
- Balseca, Fernando. 2015. “Actualidad de Rafael Díaz Ycaza”. En *Obra reunida*, 9-36. Quito: Consejo Nacional de Cultura.
- Bastida Freijedo, Álvaro. 2005. “Salvación y elegancia de la vida: La Metafísica ética de José Ortega y Gasset”. En *Meditaciones sobre Ortega y Gasset*, editado por Fernando Llano y Alfonso Castro. Madrid: Tébar.
- Barbero, Martín. 2002. “Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad”. En *Viviendo a toda*, editado por Mario Margulis y Marcelo Urresti, 22-37. Bogotá, Siglo Del Hombre.
- Benjamin, Walter. 1989. *Escritos: La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Bodei, Remo. 2016. *Generaciones. Edad de la vida, edad de las cosas*. México: Herder.
- Borges, Jorge. 2000. *Arte poética: Seis conferencias*. Barcelona: Crítica.
- Borja, Rodrigo. 2023. “Enciclopedia de la política”. Acceso 1 de abril. <https://www.encyclopediadelapolitica.org/guerrilla/>.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- . 2002. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- Bosshard, Marco. 2013. *La reterritorialización de lo humano: Una teoría de las vanguardias americanas*. Pittsburgh: Instituto Nacional de literatura Iberoamericana.
- Boym, Svetlana. 2016. *El futuro de la nostalgia*. Madrid: Machado Libros.
- Brecht, Bertolt. 2012. *Poemas y canciones*. Alianza.
- Brito, Roberto. 2018. “Hacia una Sociología de la Juventud, Algunos elementos para la deconstrucción de un nuevo paradigma de la educación”. *Revista Última década* n.º 9: 10-25. <https://ultimadecada.uchile.cl/index.php/UD/article/view/56296>.
- Butler, Judith. 2012. *Sujetos del deseo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . 2007. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Argentina: Paidós.
- Campbell, Joseph. 1972. *El héroe mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carreño, Manuel Antonio. 2021. *Manual de urbanidad y buenas costumbres para uso de la juventud de ambos sexos*. Venezuela: Colección Bicentenario Carabobo.
- Casa Andina. *Manual de estilo* (Quinta edición). 2017. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. https://www.uasb.edu.ec/casa-andina/wp-content/uploads/sites/13/2023/06/Manual-de-estilo-5ta-edicion_figuras_may2023.pdf.
- Cirlot, Juan Eduardo. 2006. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- Chevalier, Jean. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Cohen, Jean. 1977. *Estructura del lenguaje poético*. Gredos/Biblioteca Románica Hispánica II: Estudios y Ensayos.
- Cohen, Jean. 1984. *El lenguaje de la poesía: Teoría de la poeticidad*. Madrid: Gredos / Biblioteca Románica Hispánica.
- Corsini, Ray. 2002. *The dictionary of psychology*. Reino Unido: Brunner-Routledge.
- Dávila Vázquez, Jorge. 1998. *César Dávila Andrade: Combate poético y suicidio*. Cuenca: Universidad Andina Simón Bolívar / Universidad de Cuenca.

- Deleuze, Gilles. 1996. "Crítica y clínica". *Letra e*. <http://letrae.iespana.es/>.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Del Col, José Juan. 2013. *Diccionario de Locuciones Latinas*. Argentina: Bahía Blanca. Instituto Superior Juan XXIII.
- De Miguel, Raimundo, y El Márquez de Morante. 1867. *Nuevo Diccionario Latino-Español Etimológico*. Madrid: Imprenta de F.A. Brockhaus.
- Díaz Granados, José. 2020. "Presencia de los poetas y narradores en el partido comunista colombiano". *Revista Taller*, octubre.
- Echeverría, Bolívar. 2011. *Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz, Bolivia: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Ediciones Paulinas. *La Biblia*. 1972. Madrid: Ediciones Paulinas Verbo Divino.
- Eliade, Mircea. 2001. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Argentina: Emecé.
- . 2003. *Historia de las creencias y las ideas religiosas I. De la edad de Piedra a los misterios de Eleusis*. Buenos Aires: Paidós Ibérica.
- Eslava, Jorge, y Eduardo Chirinos. 2013. *Me gustas tú*. Lima: Penguin Random House.
- Estrada i Ayala, Aurora. 2022. *Obra poética*. Ecuador: El Ángel.
- Epicuro. *Obras*. 1994. Buenos Aires: Altaya.
- Esquilo. *Tragedias. Clásicos de Grecia y Roma*. 2001. Madrid: Alianza.
- Feixa, Carles. 1999. *De jóvenes, bandas y tribus: Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel.
- Foster, Hal, ed. 2008. *La posmodernidad*, 7.^a ed. Barcelona: Kairós.
- Foucault, Michel. 2007. *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Galimberti, Umberto. 2002. *Diccionario de psicología*. México: Siglo XXI.
- Gasch, Emili. 1975. "Difusió del "Manifest comunista" a Catalunya i Espanya (1872-1939)". En *Recerques: història, economia, cultura*, (5): 21-30. <http://www.raco.cat/index.php/Recerques/article/view/137522>.
- Genovesse, Alicia. 2011. *Leer poesía: Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guevara, Ernesto. 2015. *La guerra de guerrillas*. Colombia: Libertad. Edición electrónica.
- González, Yanko, y Carles Feixa. 2013. *La construcción histórica de la juventud en América Latina: Bohemios, Rockanroleros y Revolucionarios*. Santiago: Cuarto Propio.

- Guattari, Félix. 1996. *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Hall, G. Stanley. 1907. *Adolescence its psychology and its relations to physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education*. New York: D. Appleton and Company.
- Hall, Stuart. 2013. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Hegel, G. W. F. 1971. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Harré, Rom, y Roger Lamb. 1992. *Diccionario de Psicología social y de la personalidad*. México: Paidós.
- Harris, Marvin. 2004. *Nuestra Especie*. Madrid: Alianza.
- Hernández, Roberto, Carlos Fernández-Collado, Pilar Baptista. 2008. *Metodología de la investigación*, 4.^a ed. Ciudad de México: McGraw-Hill, Interamericana editores.
- Henríquez, Max. 1962. *Breve historia del Modernismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Hölscher, Tonio. 2022. *El nadador de Paestum*. Barcelona: Planeta.
- Jameson, Fredric. 1985. "Posmodernismo y sociedad de consumo". En *La Posmodernidad*. Selección y prólogo de Hal Foster, 165-87. Barcelona: Kairós.
- Jeifets, Lazar, y Victor Jeifets. 2017. *América Latina en la Internacional Comunista (1919-1943)*. Editado por Manuel Loyola, vol. 1, 3.^a ed. Buenos Aires: CLACSO. <https://doi.org/10.26448/9789568416393.2>.
- Jiménez, José Olivio. 1985. "Hacia la modernidad en la poesía modernista hispanoamericana". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 425: 63-6. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch99n2>.
- Kalmanovitz, Salomón. 2016. "Capacidad fiscal y subyugación: Panamá entre 1903-1945 (Primera parte)". *CELA "Justo Arosemena"*. <https://www.redalyc.org/journal/5350/535055491002/html/>.
- Kingman, Eduardo. 1998. "Historia, arquitectura y ciudad". *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, n.º 12: 77-92. doi.org/10.29078/rp.v1i12.
- Krauss, Rosalind. 1985. "La escultura en el campo expandido". En *La Posmodernidad*. Selección y prólogo de Hal Foster. Barcelona: Kairós.
- Kottow, Andrea. 2022. *Enfermedades de la modernidad*. Chile: UAH.
- Lasso Rocha, Edison. 2017. "Como ser un sujeto perfecto de su majestad: Un análisis a partir del concepto de edad y juventud en textos jurídicos y poéticos de la colonia".

- Kipus: Revista Andina de Letras.* (41): 41-56.
<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/904>.
- Lenin. 2000. "Tareas de las juventudes comunistas". *Marxists*. Accedido el 15 de febrero de 2023. <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1920s/2-x-20.htm>.
- Lowy, Michael. 1982. *El marxismo en América Latina*. Iztapalapa: Era.
- Levi, Giovanni, y Jean-Claude Schmitt. 1996. *Historia de los jóvenes. II. La edad contemporánea*. Madrid: Taurus.
- Lyotard, Jean-François. 1986. *La condición postmoderna. Informe del saber*. Madrid: Catedra Teorema.
- Mariátegui, José Carlos. 2017. *Mariátegui: Política Revolucionaria. Contribución a la crítica socialista*, t. 5. Caracas: Fundación El Perro y La Rana.
- Margulis, Mario, y Marcelo Urresti. 2002. "La construcción social de la condición de juventud". En *Viviendo a toda*, editado por Mario Margulis y Marcelo Urresti, 3-18. Bogotá: Siglo Del Hombre.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. 1999. "Manifiesto del partido comunista". *Marxists*. <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>.
- Mayoral, José Antonio. 1994. *Teoría de la literatura y literatura comparada: Figuras Retóricas*. Editorial Síntesis.
- Mead, Margaret. 1971. *Cultura y compromiso: Estudio sobre la ruptura generacional*. Argentina: Granica.
- Merton, Robert. 2002. *Teoría y estructura sociales*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Monsiváis, Carlos. 2009. "De los Intelectuales en América Latina". *América Latina Hoy* 47 (abril). <https://doi.org/10.14201/alh.1365>.
- Montalvo, Juan. 1923. *El cosmopolita*. T. 2. Paris: Casa editorial Garnier Hermanos.
- Moraña, Mabel. 2012. "Postcríptum: El afecto en la caja de herramientas". En *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura América Latina*, editado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez, 313-37. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- . 2020. *Pensar el cuerpo*. Barcelona: Herder.
- Moro, Tomás. 1998. *Utopía*. Madrid: Akal S.A.
- Mungía, Santiago. 2006. *Frases y expresiones latinas de uso actual*. Bilbao: Universidad de Deusto.

- Nancy, Jean-Luc. 2007. *58 indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra.
- Onfray, Michel. 2016. *Teoría del viaje: poética de la geografía*. Buenos Aires: Taurus.
- Ortiz, Alfonso. 2007. *Damero*. Ecuador: Fonsal.
- Oviedo, José Miguel. 1977. *Historia de la literatura hispanoamericana. 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza.
- Oxford. 2007. *Diccionario de medicina*. España: Complutense.
- Pastoureau, Michel. 1996. “Los emblemas de la juventud: Atributos y formas de representación de los jóvenes en la imagen medieval”. En *Historia de los jóvenes. I. De la antigüedad a la edad moderna*, editado por Giovanni Levi y Jean-Claude Schmit. Madrid: Taurus.
- Paz, Octavio. 2011. *Los signos en rotación*. Madrid: Fórcola.
- . 1989. “Poesía y modernidad”. En *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º 6 (1989): 9-24. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1989_num_6_1_943.
- Platón. 1987. *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Madrid: Gredos.
- . 1988. *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Gredos.
- Quevedo, Francisco. 1907. *Obras completas*, t. 3. Sevilla: Sociedad de Bibliófilos Andaluces.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM.
- Reguillo, Rossana. 2003. “Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión”. *Revista Brasileira de Educação* (23): 103-18. https://www.researchgate.net/publication/27391533_Las_culturas_juveniles_un_campo_de_estudio_Breve_agenda_para_la_discusion.
- Robalino, Vicente. 2018. “La evocación de la infancia en la poesía de César Dávila Andrade y Aurelio Arturo: Entre la desmesura del espacio y la presencia gratificante de la naturaleza”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, (43): 61-72. doi: <https://doi.org/10.32719/13900102.2018.43.3>.
- Rodó, José Enrique. 1985. *Motivos de proteo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rama, Ángel. 1980. “Indagación de la ideología en la poesía (Los dípticos seriados de Versos sencillos)”. *Revista Iberoamericana* 46 (112-113): 353-400. www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.1980.3481.
- . 1985. *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil.
- Rotaetxe, Karmele. 1990. *Sociolingüística*. Madrid: Síntesis.

- Rousseau, Jean-Jaques. 2021. *Emilio o de la educación*. Greenbooks editore. Edición digital.
- Gramsci, Antonio. 2013. *Antología*. Madrid: Akal.
- Saintout, Florencia. 2007. “Jóvenes e incertidumbre: Percepciones de un tiempo de cambios: familia, escuela, trabajo y política”. Tesis doctoral, FLACSO sede Argentina. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/1048>.
- Scobie, James. 1991. “El crecimiento de las ciudades latinoamericanas, 1870-1930”. En *Historia de América Latina*, t. 7. *América Latina: Economía y sociedad, c. 1870-1930*, editado por Leslie Bethell, 202-229. Barcelona: Crítica.
- Segato, Rita-Laura. 2016. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Séneca. 2010. *Sobre el ocio*. Madrid: Alianza.
- Soca, Ricardo. 2013. *La fascinante historia de las palabras*. Titivillus.
- Spinoza, Baruch. 2000. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editorial Trotta.
- Trigo, Abril. 2012. “La función de los afectos en la economía político-libidinal”. En *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura América Latina*, editado por Mabel Moraña e Ignacio Sánchez, 39-53. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Turner, Bryan. 1989. *El cuerpo y la sociedad: Exploraciones en teoría social*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela, José Manuel. 2002. “Identidades juveniles”. En *Viviendo a toda*, editado por Mario Margulis y Marcelo Urresti, 38-45. Bogotá: Siglo Del Hombre.
- Valenzuela, José Manuel. 2009. *El futuro ya fue socioantropología de l@s jóvenes de la modernidad*. México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Vallejo, Fernando. 2006. “Notas a los poemas”. En *Porfirio Barba Jacob. Poesía completa*, 303-79. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Zanoner, Angela. 2016. *Frases Latinas*. Irlanda: de Vecchi.
- Žižek, Slavoj. 2001. *El sublime objeto de la Ideología*. Londres: Verso.
- Zourabichvili, François. 2007. *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: Atuel.