

Universidad de El Salvador
Facultad de Ciencias y Humanidades
Escuela de Posgrados



Universidad de El Salvador
Hacia la libertad por la cultura

El agua como metáfora: estudio comparativo de la obra dramática *Al otro lado del mar* de la salvadoreña Jorgelina Cerritos y el poemario *Memorias del agua* del nicaragüense Francisco Ruiz Udiel

Tesis presentada para optar al grado de Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana Opción
Literatura

Ruth Josefina Margarita Grégori Méndez - DUE: GM15084

6 de septiembre de 2019

Ciudad Universitaria, San Salvador, El Salvador, C.A.

Autoridades de la Universidad de El Salvador

Rector

Maestro Roger Armando Arias Alvarado

Vicerrector Académico

Doctor Manuel de Jesús Joya

Vicerrector administrativo

Ingeniero Nelson Bernabé Granados

Secretario General

Licenciado Cristóbal Hernán Ríos Benítez

Autoridades de la Facultad de Ciencias y Humanidades

Decano

Maestro José Vicente Cuchillas Melara

Vicedecano

Maestro Edgar Nicolás Ayala

Directora Escuela de Posgrados

Maestra Xenia María Pérez Oliva

Coordinador de Maestría en Estudios de Cultura Centroamericana Opción Literatura

Docente Asesor de Tesis

Doctor Ricardo Roque Baldovinos

Jurado Evaluador

Doctor Ricardo Roque Baldovinos

Doctora Julia Medina

Doctor Luis Alvarenga

Dedicatoria

A mi familia, por su apoyo incondicional, su presencia y sus palabras de ánimo a través de todo lo que implicó mi proceso de estudio en la Universidad de El Salvador: Esther, Andrés, Karina, Joaquín, Yaretzi, Leonel, Liliana, Niels y Luna.

A Margarita e Isabel, por la constancia de una amistad a la que -pese a la distancia- he podido recurrir más de una vez frente a las vicisitudes de los últimos años.

A quienes encuentren en las siguientes páginas alguna utilidad.

Agradecimientos

La presente investigación fue concebida en 2015, en el seno del V Congreso Centroamericano de Estudios Culturales (CCEC) que tuvo lugar en San Salvador. Julia Medina, profesora visitante en el programa de maestría de la UES durante esos días, nos motivó a participar en dicho congreso teniendo en mente la identificación de insumos para definir nuestro tema de tesis. Esta disposición coincidió con la magistral exposición de Daniel Noemi Voionmaa sobre las posibilidades de identificar una “estructura de sentimiento” subyacente a los distintos documentos del Archivo Histórico de la Policía Nacional de Guatemala (AHPN), detonando en mi mente la idea de que había un elemento que permitía articular distintos textos y autores centroamericanos que me interesaba abordar: el agua. Conversar respecto a esta primera intuición durante el mismo congreso, tanto con la Dra. Medina como con la Dra. Ana Patricia Rodríguez, también ponente del congreso, dio origen al primer embrión de la investigación que aquí se presenta. La Dra. Rodríguez articuló la frase que sintetizaría su esencia: “el agua como metáfora”.

Previo a la fase de investigación propiamente dicha, distintos docentes aportaron insumos para el desarrollo de distintos aspectos de aquella idea embrionaria, como parte de sus asignaturas. Dos filósofos que constituyen fuentes conceptuales fundamentales del presente estudio, así como uno de los enfoques interpretativos elegidos, me fueron sugeridos de este modo: la noción de *modernidad líquida* de Zygmunt Bauman fue referida por Olga Vásquez en una de sus clases, y junto con Amparo Marroquín nos introdujeron al enfoque hermenéutico de investigación en los estudios culturales. Emilio Delgado me sugirió la lectura de *La metáfora viva* de Paul Ricœur. Carlos Paz Manzano me facilitó acceso al texto *Memorias del agua*, de Francisco Ruiz Udiel, uno de los dos textos literarios aquí analizados.

A Guillermo Escalón debo el hallazgo del tercer filósofo y del segundo enfoque de interpretación que fundamentan este trabajo. Su sugerencia de leer *El agua y los sueños* de Gastón Bachelard me abrió la puerta a la fenomenología, una senda a cuya exploración aportó además al facilitarme posteriormente el ensayo *Epojé y ensimismamiento* de Javier San Martín. Fue él quien me hizo ver que mis planteamientos de análisis constituían una lectura de múltiples niveles. Vicente Fiorello me sugirió, a su vez, una lectura que me resultó muy útil al fungir como una especie de puente entre los textos de Bachelard y San Martín: *La crisis de la humanidad europea y la filosofía*, de Edmund Husserl.

Ricardo Roque Baldovinos, inspirador docente que alentó mi trabajo durante las asignaturas que impartió, coordinador del V Congreso Centroamericano de Estudios Culturales (CCEC) y asesor de este proceso de investigación, no sólo orientó la delimitación conceptual, de enfoque y objeto de estudio de un ambicioso proyecto que excedía las posibilidades de una investigación de maestría, sino que además fue una guía que logró equilibrar el consejo oportuno y el margen de libertad necesario para el desarrollo de una investigación como ésta. Fue su respaldo el que mantuvo a flote un proceso que enfrentó diversas vicisitudes ajenas al proceso de investigación propiamente dicho.

A cada una de las personas aquí mencionadas, mi más profundo agradecimiento. Sus aportes constituyen los pilares sobre los cuales se construyó esta investigación.

Índice de acrónimos

ARENA	Alianza Republicana Nacionalista
FMLN	Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (El Salvador)
FSLN	Frente Sandinista para la Liberación Nacional (Nicaragua)
OEI	Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
OIM	Organización Mundial de Migraciones
PNUD	Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo
SECULTURA	Secretaría de Cultura de El Salvador

Resumen ejecutivo

El presente estudio explora hasta qué punto hay un sentido metafórico asociado a la presencia coincidente del agua como elemento articulador preponderante en la obra dramática *Al otro lado del mar*, de la salvadoreña Jorgelina Cerritos, y el poemario *Memorias del agua*, del nicaragüense Francisco Ruiz Udiel. Su objetivo es identificar si dichas obras pueden ser interpretadas como *discursos metafóricos* que se valen del agua como metáfora raíz para hacer referencia a condiciones de contexto compartidas entre El Salvador y Nicaragua a inicios del siglo XXI.

La investigación parte de un enfoque teórico-conceptual adscrito principalmente a la *hermenéutica metafórica* de Paul Ricœur, la *fenomenología de la imaginación* de Gastón Bachelard y la perspectiva sociológica asociada al concepto de *modernidad líquida* acuñado por Zygmunt Bauman. Su naturaleza cualitativa y exploratoria obedece al abordaje de un tema poco explorado en la literatura latinoamericana y sin antecedentes previos en Centroamérica –la exploración del agua como metáfora en textos literarios centroamericanos de inicios del siglo XXI-. Sin embargo, es susceptible de ser observado y verificado en textos de un momento concreto del pasado inmediato. El diseño metodológico de la misma comprende una lectura analítico-interpretativa de cada texto en cuatro niveles de lectura: fenomenológico, simbólico, metafórico y hermenéutico, así como una lectura hermenéutica comparada de ambos textos.

Palabras clave:

Teoría de la metáfora, discurso metafórico, hermenéutica, hermenéutica metafórica, Paul Ricœur; fenomenología, fenomenología de la imaginación, poética del agua, Gastón Bachelard; modernidad líquida, Zygmunt Bauman.

Índice

Resumen ejecutivo	viii
Introducción	1
Capítulo 1. Planteamiento del problema de investigación	3
1. Justificación	3
2. Preguntas de investigación	5
3. Objetivos	6
Capítulo 2. Marco teórico y conceptual	7
1. La Teoría de la Metáfora de Paul Ricœur	7
1.1 La metáfora como discurso	8
1.2 La hermenéutica metafórica	9
1.2.1. La cuestión de la Referencia.....	9
1.2.2. La verdad metafórica.....	11
2. El agua y la imaginación material en Gastón Bachelard	14
2.1 La naturaleza del agua.....	15
2.2.1 Aguas claras/primaverales/puras/frescas	15
2.2.2 Aguas profundas/durmientes/muertas/pesadas.....	16
2.2 Agua y complejos de cultura	17
2.2.1 Complejo de Caronte.....	18
2.2.2 Complejo de Ofelia	19
2.3 Agua, imaginación, tiempo y dialéctica	21
3. La Modernidad Líquida de Zygmunt Bauman	23
Capítulo 3. Antecedentes	29
1. Sobre el desarrollo de una hermenéutica metafórica en Latinoamérica	29
1.1 Estudios de hermenéutica literaria “situada en” Latinoamérica	29
1.2 Estudios de hermenéutica aplicada a lírica y dramaturgia latinoamericana	32
1.3 Aproximaciones de interés en Centroamérica	40
2. Influjo de los Estudios Culturales en los Estudios Literarios de Centroamérica	41
3. Autores y contexto literario de país	44
3.1 Francisco Ruiz Udiel - Nicaragua	44
3.2 Jorgelina Cerritos - El Salvador	46

Capítulo 4. Metodología.....	48
1. Tipo de investigación.....	48
2. Propuesta Metodológica	49
Capítulo 5. Análisis	52
1. Lectura analítico-interpretativa de cada obra por separado	52
1.1 <i>Memorias del agua</i> del poeta nicaragüense Francisco Ruiz Udiel.....	52
1.1.1 El viaje del agua. Lectura Fenomenológica.....	52
1.1.2 Los movimientos del agua. Lectura Simbólica	58
1.1.3 La dialéctica agua – tierra en <i>Memorias del agua</i> . Lectura Metafórica	62
1.1.4 Maneras de ser y estar en un mundo líquido. Lectura Hermenéutica.....	69
1.2 <i>Al otro lado del mar</i> de la dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos	78
1.2.1 El antagonismo del agua. Lectura Fenomenológica.....	79
1.2.2 Muerte y resurrección a través del agua – Lectura Simbólica.....	84
1.2.3 La dialéctica tierra – agua. Lectura Metafórica.....	88
1.2.4 El mundo <i>líquido</i> y su <i>redescripción</i> . Lectura Hermenéutica	94
2. El agua como metáfora de la modernidad líquida en Centroamérica. Lectura Hermenéutica Comparada entre <i>Memorias del agua</i> y <i>Al otro lado del mar</i>.....	103
2.1 Convergencias intra-textuales	103
2.2 Convergencias textos-contexto.....	107
Conclusiones y Recomendaciones	111
Conclusiones.....	111
Recomendaciones.....	112
Referencias y Bibliografía	113
Referencias	113
Bibliografía adicional	119
Anexos	122
Anexo A. Matrices de análisis sobre el poemario <i>Memorias del agua</i>	122
Selección del poemario <i>Memorias del agua</i> de Francisco Ruiz Udiel	123
La naturaleza del agua en <i>Memorias del agua</i>	137
Muestra mínima - Metáfora continuada en <i>Memorias del agua</i>	139
Metáforas, analogías y referentes en Muestra mínima - Discurso metafórico de <i>Memorias del agua</i>	142

Anexo B. Matrices de análisis sobre la obra dramática <i>Al otro lado del mar</i>.....	144
Selección de la obra dramática <i>Al otro lado del mar</i> de Jorgelina Cerritos	145
Metáforas, analogías y referentes en enunciados metafóricos – Dimensión metafórica de <i>Al otro lado del mar</i>	161
Anexo C. Matriz de lectura hermenéutica comparada sobre el poemario <i>Memorias del agua</i> de Francisco Ruiz Udiel y la obra dramática <i>Al otro lado del mar</i> de Jorgelina Cerritos	162
Cuadro comparativo entre <i>Memorias del agua</i> y <i>Al otro lado del mar</i>	163

Introducción

Al cierre de la primera década del siglo XXI, comenzaron a surgir en Centroamérica obras que mostraban una curiosa coincidencia: la presencia del agua como elemento preponderante de la propuesta artística. En el ámbito literario cabe destacar dos: la obra dramática *Al otro lado del mar* de la salvadoreña Jorgelina Cerritos, ganadora del Premio Latinoamericano Casa de las Américas en la rama de teatro en 2010, y el poemario *Memorias del agua* del nicaragüense Francisco Ruiz Udiel, publicada en 2011 luego de la temprana y trágica muerte de quien se perfilaba como una de las voces más potentes de la poesía joven centroamericana.

Un análisis comparativo entre estas dos obras adquiere relevancia si se considera que El Salvador y Nicaragua comparten un pasado reciente de guerra civil, así como accidentados procesos de refundación democrática. En semejantes condiciones de vulnerabilidad institucional, ambos países debieron enfrentar además la vorágine del cambio de paradigmas que trajo consigo la posmodernidad a nivel global: la crisis de ideales y referentes, incluyendo las utopías revolucionarias; la difuminación de fronteras a nivel geográfico y entre distintos campos de conocimiento, entre otros.

El estudio aquí propuesto, de carácter cualitativo y exploratorio, se propone analizar hasta qué punto hay un sentido metafórico asociado a la presencia coincidente del agua en estas dos obras, provenientes de dos países cuyas condiciones de contexto, actual y del pasado reciente, resultan particularmente cercanas respecto a los del resto de países de la región centroamericana. Dicha exploración tiene como objetivo identificar si las obras seleccionadas pueden ser interpretadas como discursos metafóricos que se valen del agua como metáfora raíz para hacer referencia a condiciones de contexto compartidas entre El Salvador y Nicaragua a inicios del siglo XXI.

La presente investigación ha sido organizada en cinco capítulos. El primer capítulo plantea la justificación de su carácter cualitativo y exploratorio, así como las preguntas de investigación y objetivos que la guían.

El segundo capítulo desarrolla su marco teórico-conceptual, el cual se adscribe a un enfoque fenomenológico-hermenéutico *situado* en Centroamérica. Incluye tres referentes principales: la *Teoría de la Metáfora* del filósofo y antropólogo francés Paul Ricœur, en la cual la

metáfora es concebida como una forma de pensamiento y de redescrición de mundo; las nociones propuestas sobre la poética del agua por el filósofo, físico y escritor francés Gaston Bachelard en *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* y los conceptos propuestos sobre la época contemporánea por el filósofo, sociólogo y ensayista polaco Zygmunt Bauman bajo el término que acuñó como *Modernidad Líquida*.

El capítulo 3 reúne una serie de antecedentes de interés para el presente estudio. En el caso de Latinoamérica, aquellos enfocados en la reflexión sobre lo que implicaría una hermenéutica literaria *situada en* este continente en la posmodernidad, como algunos otros que siguen dicho enfoque desde una orientación aplicada en el análisis de textos del género lírico, dramático y narrativo. En cuanto a Centroamérica, además de un estudio sobre el estudio de la metáfora en la poesía costarricense, considerada a partir del concepto de la misma propuesto por Paul Ricœur; se identificaron dos antecedentes que, desde enfoques teórico-conceptuales distintos, se ocupan de la obra de los autores seleccionados para este estudio.

El capítulo 4 expone las características del tipo de investigación propuesta así como el diseño metodológico de la misma, cuya particularidad reside en su naturaleza de lectura en cuatro niveles: fenomenológico, simbólico, metafórico y hermenéutico.

El capítulo 5 comprende dos apartados principales: la lectura analítico-interpretativa multinivel de cada obra seleccionada por separado y una lectura hermenéutica comparada.

El documento cierra con un apartado de conclusiones y recomendaciones. Las primeras sistematizan los principales hallazgos: la constatación de una dimensión metafórica en ambas obras, aún cuando sólo una de ellas puede interpretarse como un discurso metafórico en el sentido propuesto por Paul Ricœur; y que el valor metafórico atribuido en ellas al elemento del agua articula un *estado del alma* característico de la transformación de la sensibilidad concomitante al cambio de paradigma de la modernidad que ha marcado el tránsito del siglo XX al siglo XXI a nivel global, evidenciado a la luz de la presente investigación en dos antecedentes de dicho fenómeno dentro de la literatura centroamericana. En las recomendaciones se proponen algunas líneas de investigación para profundizar en los hallazgos de la presente exploración.

Capítulo 1. Planteamiento del problema de investigación

1. Justificación

El presente estudio se enfoca en dos obras literarias que se enmarcan dentro del surgimiento de una serie de obras que, a inicios del siglo XXI y desde distintos campos del arte, comparten la particularidad de la presencia característica del agua como elemento fundamental de su estructura: la obra dramática *Al otro lado del mar* de la salvadoreña Jorgelina Cerritos, la cual ganó notoriedad en la opinión pública hispanohablante al obtener el Premio Latinoamericano Casa de las Américas en la rama de teatro (Cruz, 2010) y el poemario *Memorias del agua* del nicaragüense Francisco Ruiz Udiel, publicado en 2011, a pocos días de la trágica muerte de quien según distintos autores se perfilaba como una de las voces jóvenes más prometedoras de la poesía centroamericana en el nuevo siglo.

La selección de estas obras como objeto de análisis obedece, en primer término, a la relevancia y reconocimiento regional atribuido a los autores y a las obras elegidas. En segundo lugar, a la escasez de estudios sobre poesía y –aún más– sobre dramaturgia centroamericana en una región cuyos estudios literarios se han centrado principalmente en la narrativa y en el testimonio (Rivera, 2016), razón por lo cual aquí se opta por obras relevantes de dos géneros poco explorados. Finalmente, debido a que un estudio comparado abre la posibilidad de explorar condiciones de contexto compartidas entre los países de origen de dichas obras, permite identificar indicios de lo que cabría considerar un –aún hipotético– incipiente fenómeno regional a perfilar.

Esta tercera razón adquiere una relevancia capital en tanto que parte del cometido de la presente investigación apunta a establecer hasta qué punto estas dos obras literarias remiten a condiciones de contexto similares: un pasado reciente de guerras civiles y erráticos procesos de reconstrucción en la posguerra. Para la fecha en que se desarrolla la presente investigación, hacia el cierre de la segunda década del siglo XXI, los líderes del frente sandinista que derrocaron a la dictadura somocista en la Nicaragua de 1979 y que volvieron a hacerse del gobierno tras un breve paréntesis permanecen aferrados al poder, aún por encima de la prohibición constitucional de reelección presidencial, en contra del masivo reclamo de la población que ha cobrado miles de

heridos, desaparecidos y exiliados, y pese al rechazo internacional ante la represión del régimen Ortega-Murillo. En El Salvador, entre tanto, tras la firma de Los Acuerdos de Paz de 1992, la alternancia llegó a El Salvador hasta 2009. Dos gobiernos consecutivos del exfrente guerrillero revolucionario y a la postre devenido en partido político FMLN condujeron el país en medio de signos de descomposición y convulsión social que han mantenido al país como uno de los más violentos del mundo, y a través de una estela de causas judiciales abiertas por corrupción. Tan sólo una década más tarde, el sistema de partidos que durante la posguerra representaron a los mismos sectores de derecha e izquierda que se enfrentaron durante la guerra acabó colapsando bajo el signo de un político joven que renegó de partidos e ideologías y mediante estrategias más cercanas a la publicidad logró capitalizar el descontento popular hasta hacerse con la presidencia de la república.

En tal marco de condiciones nacionales e internacionales, las identidades nicaragüense y salvadoreña se han venido debatiendo entre las creencias y comportamientos que las han fragmentado (PNUD, 2013, p.49) y las pulsiones por reimaginar nuevas maneras de pertenencia (DeLugan, 2013) a un sentido de comunidad en continuo movimiento, entre fronteras geográficas que se diluyen y un sentido de tiempo que no alcanza a cohesionar la memoria del presente con las posibilidades de un futuro ajeno a los errores del pasado. Todas estas transformaciones del ámbito nacional, inscritas a su vez en un escenario global marcado por la crisis de paradigmas que caracteriza la época posmoderna¹ y la consolidación del sistema capitalista como modelo económico imperante en el comercio internacional han afectado también al lenguaje² y a la literatura generada en Centroamérica. Los textos aquí analizados podrían estar respondiendo en alguna medida a esas crisis de época, de lenguaje y de paradigmas literarios desde la literatura escrita por una generación cuya obra literaria nace en la posguerra, cuando ambos países enfrentan la herencia de la guerra y a la vez se ven marcados por fenómenos de carácter global como los grandes movimientos migratorios transnacionales y la revolución tecnológica de las comunicaciones que reconfiguran numerosas nociones y prácticas a nivel mundial –entre ellas la manera de entender y vivir la “nacionalidad”-.

¹ En *La condición posmoderna*, Jean-Pierre Lyotard se refiere al declive de los grandes relatos o *metarrelatos* a la crisis de referentes previos en el orden científico, religioso, político, etc., a los que, pensando sobre todo en la utopía comunista (1989, 4).

² Michel de Certeau ha señalado que el lenguaje acabó convertido en aliado de los intereses del poder al vaciarse de contenidos, encubrir engaños, despersonalizar a los sujetos y volverse objeto de compra-venta (*La cultura en plural*, 2004, 72-75).

El estudio del agua como metáfora en la literatura salvadoreña y nicaragüense a inicios del siglo XXI configura un fenómeno susceptible de ser analizado en tanto manifestación objetiva dentro de los textos escritos en los que puede evidenciarse tal recurrencia. Constatar el valor metafórico del agua en los textos literarios elegidos busca comprender no solo el entramado de sentido que construye cada texto en tanto discurso metafórico, sino partir de él hacia el mundo referencial que cabe reconfigurar a partir del mismo.

2. Preguntas de investigación

El presente estudio propone una aproximación original sobre un tema no explorado de manera específica en Centroamérica: el agua como metáfora en la literatura centroamericana contemporánea. Esta primera aproximación se enfoca en el análisis de dos obras, una poética y otra dramática, originarias de dos países centroamericanos que comparten condiciones de contexto comunes. El marco teórico-conceptual que guiará dicho análisis, adscrito a un enfoque fenomenológico-hermenéutico *situado* en Centroamérica, el cual a su vez sirve de base para articular una propuesta metodológica basada en diferentes niveles de lectura para la interpretación texto-contexto, remite a fuentes de las cuales no se han encontrado antecedentes en los análisis literarios de la región en la línea de investigación aquí planteada: la *Teoría de la Metáfora* de Paul Ricœur, que trasciende la mera sustitución de palabras para enfocarse en los enunciados que conforman el discurso a través de redes metafóricas en la obra a nivel global, la poética del agua de acuerdo a los planteamientos de Gastón Bachelard en *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* y las dimensiones de análisis asociadas al concepto de *Modernidad Líquida* acuñado por Zygmunt Bauman. De este modo, se busca establecer si las obras seleccionadas constituyen discursos metafóricos y si éstos comparten lecturas coincidentes sobre condiciones de contexto comunes a los dos países en que se han originado. El estudio de la estructura metafórica de ambas obras permitirá aproximarse al tipo de redescipción que proponen respecto al ámbito referencial que subyace en ellas, así como a la visión de mundo que las articula.

En tal sentido, y atendiendo a la naturaleza cualitativa y exploratoria de esta investigación, en lugar de hipótesis el presente estudio estará orientado a responder las siguientes preguntas de investigación (Hernández, 1991; Lazáro, 2001):

- ¿La obra dramaturgica *Al otro lado del mar* y el poemario *Memorias del agua* pueden ser interpretadas como discursos metafóricos?

Si los textos literarios elegidos constituyen discursos metafóricos:

- ¿A qué podría atribuirse su coincidencia en el uso del mismo recurso del lenguaje poético: el agua como metáfora?
- ¿Esta coincidencia remite a condiciones de contexto comunes?

3. Objetivos

Objetivo general

Identificar si la obra dramaturgica *Al otro lado del mar* y el poemario *Memorias del agua* pueden ser interpretados como discursos metafóricos que se valen del agua como metáfora raíz para hacer referencia a condiciones de contexto compartidas entre El Salvador y Nicaragua a inicios del siglo XXI.

Objetivos específicos

1. Constatar el valor metafórico del agua en los textos literarios elegidos.
2. Comprender el entramado de sentido que construye cada texto en tanto discurso metafórico.
3. Identificar el mundo referencial que cabe reconfigurar a partir de los discursos metafóricos de *Al otro lado del mar* y *Memorias del agua*.

Capítulo 2. Marco teórico y conceptual

El presente estudio de carácter exploratorio parte de los aportes teóricos de tres autores cuyo quehacer converge en el campo de la filosofía pero que se ha nutrido además de otros campos con enfoques particulares. En primer lugar, se retoman nociones planteadas por Paul Ricœur (1913-2005), filósofo y antropólogo francés, quien elaboró toda una teoría sobre la metáfora en tanto discurso poético de carácter referencial que configura nuevos sentidos sobre la realidad observada. Éste será el marco general en el cual se buscará articular los distintos elementos que conforman el discurso metafórico de las obras literarias centroamericanas seleccionadas. En segundo lugar, se recurre a planteamientos de Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo (epistemólogo), poeta, físico y crítico literario francés, quien dedicó buena parte de sus obras a la exploración del problema de la imaginación poética en una serie de estudios sobre la psicología de los elementos (fuego, agua, tierra, aire) de la cual se retoma aquí particularmente *El agua y los sueños* (1942). Esta fuente permitirá desentrañar los sentidos subyacentes tanto de los elementos particulares como del discurso metafórico que los articula a partir de sus referentes en el imaginario colectivo, de acuerdo a la revaloración de planteamientos como los principios materiales de la realidad postulados en la antigüedad griega y los aportes de corrientes psicológicas como la psicología dinámica influenciadas por Jung y Freud. Y, finalmente, Zygmunt Bauman (1925-2017), filósofo, sociólogo y ensayista polaco de origen judío, quien acuñó y desarrolló el concepto de *modernidad líquida*, noción a partir del cual se buscará vincular el uso metafórico de imágenes asociadas al agua con el mundo de la época posmoderna.

1. La Teoría de la Metáfora de Paul Ricœur

La *Teoría de la Metáfora* de Paul Ricœur tiene un lugar central en el marco de referencia para la exploración de la presencia del agua en los textos literarios seleccionados, en razón de su concepción de la metáfora –más que como una figura de lenguaje según lo entendía la Retórica Clásica, o como un elemento característico del nivel de la frase que constituye la unidad de análisis de la Semántica– como una forma de *discurso*, de pensamiento y de redescrición de mundo aprehensible desde una perspectiva de interpretación más amplia: la Hermenéutica. Este tipo de análisis trasciende la perspectiva de sustitución de palabras de función decorativa para

enfocarse en el nivel de los enunciados que conforman un *discurso* a través de redes metafóricas que construyen redes de sentido en la obra a nivel global. Este enfoque resulta relevante para el presente estudio en tanto que se apunta tanto al entramado de sentidos que construye la red metafórica en cada obra como al mundo al que hacen referencia tales discursos metafóricos.

1.1 La metáfora como discurso

El estudio de la metáfora implica un considerable nivel de complejidad, dado que admite distintos rasgos, niveles y perspectivas de análisis difícilmente reducibles a una definición única. Resulta útil, además de curioso, citar de entrada en un estudio académico como éste la metáfora de la que se vale Ricœur en el Estudio VII *Metáfora y Referencia*, de su ensayo *La Metáfora Viva*, para describir su objeto de estudio: “La metáfora es al lenguaje poético lo que el modelo al lenguaje científico en cuanto a la relación con lo real” (2001, p.316). Concibe, pues, a la metáfora –más que como una palabra, un foco, un dato o un enunciado no mayor de una frase- como una “red compleja de enunciados” (321). Por tanto, el correspondiente exacto del modelo en el lenguaje poético no sería una metáfora aislada sino lo que denomina *metáfora continuada*, es decir una *red metafórica* articulada y ampliada en una obra completa, como un poema: «la obra poética como un todo –el poema- proyecta un mundo; el “cambio de escala” que separa a la metáfora, en cuanto “poema en miniatura”, del propio poema en cuanto metáfora ampliada, exige el examen de la constitución en forma de red del universo metafórico» (Beardsley, en Ricœur, 2001, 321).

Esta concepción implica que la metáfora, entendida a nivel de enunciado como un “poema en miniatura”, constituiría un caso de prueba (*test case*) basado en la hipótesis de que explicar el funcionamiento de los “núcleos de significación poética” posibilitaría extender tal explicación a entidades más vastas, como el poema entero (Ricœur, 2001, 128). Sin embargo, dentro de los diversos enunciados-núcleos poéticos que conforman un discurso, Ricœur distingue –retomando nociones de Pepper y Lewin- las metáforas raíz (*root metaphor*), que define como aquellas “que organizan las metáforas en red”, las que articulan palabras en función de un universo semántico y gracias a las cuales la red metafórica adquiere tanto un carácter “radical” de profundidad como un carácter “sistemático” a través de la red de interconexiones que despliega (Black, 237; en Ricœur, 2001, 241).

Pero, ¿qué caracteriza el sentido metafórico de un enunciado? Las distintas concepciones que se han propuesto de la metáfora a lo largo del tiempo tienen como elemento común subyacente una tensión –*tensión metafórica*– que surge como resultado de que “ciertas palabras se emplean metafóricamente y otras no metafóricamente” (Ricœur, 2001, 117). Dicha relación tensional “reúne” elementos, objetos o ideas sea en términos de semejanza (describir o comparar una cosa en términos de otra, como en la teoría de la sustitución) o de desemejanza (2001, 114) y puede abarcar diversas tensiones dadas a conocer por la Semántica, entre otras: la tensión entre sujeto y predicado, entre identidad y diferencia, entre interpretación literal y metafórica (114-115).

Para Ricœur, se trataría, pues, de una relación de proporción que se extiende a términos no homogéneos, “con tal que puedan llamarse iguales o desiguales bajo algún aspecto” (355), la cual es susceptible de plantearse en los términos de la “noción matemática de analogía” (A es a B como C es a D). Ricœur afirma que esta fórmula analógica, lejos de ser obvia, expresa «la solución aportada a una paradoja: cómo dominar las “relaciones imposibles”» (Ricœur, 2001, 355). Por eso, siguiendo la forma del enigma, este tipo de “proporcionalidad” de cuatro términos no es explícita y se caracteriza por la ausencia de uno de los términos de la fórmula; a diferencia de la comparación, en la que cada término de la “ecuación” es explícito.

1.2 La hermenéutica metafórica

1.2.1. La cuestión de la Referencia

Al intentar explicar por qué el discurso pertenece al orden de la semántica (cuya unidad básica de análisis es la frase), y no al de la semiótica (que toma al signo como su unidad básica), Paul Ricœur enumera a manera de síntesis los rasgos distintivos del discurso valiéndose de seis *binas ideológicas* que subrayarían su “marcado carácter dialéctico”; distinguiendo, por ejemplo, entre aspectos como *el sentido* -lo que se dice- y *la referencia* -aquello de lo que se habla-, así como entre *referencia a la realidad* y *referencia al locutor* (Ricœur, 2001, 103).

La referencia es un fenómeno dialéctico; en la medida en que el discurso alude a una situación, a una experiencia, a la realidad, al mundo, en una palabra, a lo extralingüístico, hace referencia también al propio locutor mediante procedimientos esencialmente de discurso y no de lengua (Benveniste, 1966, 227-285; en Ricœur, 2001, 104).

De la realidad extraliteraria que constituye la dimensión referencial del discurso metafórico, Ricœur se detiene principalmente en dos: el mundo y el locutor. Respecto al primero de ellos, en una aproximación inicial, Paul Ricœur justifica la centralidad de la cuestión de la *referencia* en la *hermenéutica metafórica* a partir de una reformulación del *postulado de la existencia* en el que Frege fundamentó su propio concepto de referencia: “...en lugar de decir: no nos contentamos con el sentido, suponemos además la denotación, diremos: no nos contentamos con la estructura de la obra, suponemos su mundo” (Ricœur, 2001, 291-292). Desde la perspectiva hermenéutica, pues, “el discurso se refiere al mundo” (2001, 287).

En tal sentido, un *discurso metafórico*, entendido como una *red metafórica* configurada en torno a una *metáfora raíz* que estructura un conjunto de *enunciados metafóricos*, también tiene un mundo como referente. Pero la naturaleza de la referencia de este tipo de discurso no es “literal” o “directa”, sino –justamente– *metafórica*, de segundo orden –*desdoblada*–, la cual proviene de la obra en cuanto “totalidad ordenada” (293-294). Para Ricœur, ese otro “mundo posible” en cuyos objetos el autor proyecta las características que despliegan significaciones secundarias mediante la creación de un “discurso multívoco” (126-128) es lo que Aristóteles tiene presente cuando relaciona el *mythos* con la *mímesis* de las acciones humanas (126): la metáfora sería el “proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescibir la realidad” (13), la *mímesis* sería – más que una mera copia– dicha “redescipción”. En palabras que Ricœur toma de Mary Hesse, «*mímesis* es el nombre de la “referencia metafórica”», lo cual él parafrasea como: «la *mímesis* constituye la dimensión “denotativa” del *mythos*» (322-323).

En cuanto al locutor, el filósofo y antropólogo francés se vale también de dos conceptos de otros autores, que él considera como equivalentes, para plantear que la naturaleza de la referencia metafórica es tal que en su expresión se manifiesta la indistinción entre lo interior y lo exterior: los *esquemas poéticos de la vida interior* propuestos por Douglas Berggren³ y el *mood* o “estado del alma” propuesto por Northrop Frye. Retomamos aquí sobre todo la noción de Frye por cuanto Ricœur la desarrolla de manera un poco más amplia dentro de su teoría de la metáfora

³ Por *esquema poético* cabría entender “algún fenómeno visualizable –sea efectivamente observable o simplemente imaginado– que sirve de vehículo para expresar algo que concierne a la vida íntima del hombre o a una realidad no espacial en general”. La palabra poética “esquematiza” metafóricamente los sentimientos cuando pinta “texturas del mundo”, “fisonomías no humanas”, que se convierten en verdaderos retratos de la vida interior (Berggren, 1962, 227-258; y Berggren, 1963, 450-472; en Ricœur, 2001, 324-325).

y, por tanto, nos resulta más clara para el análisis de la dimensión extraliteraria concerniente al autor-hablante lírico en tanto entidad de locución.

Para Northrop Frye “la unidad de un poema es la de un estado de alma (*mood*)”, y las imágenes poéticas “expresan o articulan este estado de alma” (Frye, 1957, 80-81; en Ricœur, 2001, 299). Se trataría de un factor extra-lingüístico que no habría que entender psicológicamente sino, más bien, apunta Ricœur, como “una manera de encontrarse en medio de la realidad” (303). Frye establecía una relación entre lo poético y lo hipotético, por lo que este *mood* o estado de alma sería lo “hipotético que el poema crea” en tanto forma y ordenamiento de signos:

¿No hay que decir, en primer lugar, que el *mood* es lo hipotético que el poema crea y que, en este aspecto, ocupa en la poesía lírica el lugar que el *mythos* ocupa en la poesía trágica? ¿No hay que decir, en segundo lugar, que a este *mythos* lírico se une una *mimesis* lírica, en el sentido de que el *mood* así creado es una especie de modelo para «ver como» y «sentir como»? Hablaré en este sentido de redescrición lírica a fin de introducir en el núcleo de la expresión, según la acepción de Nelson Goodman, el elemento de ficción realzado por la teoría de los modelos. El sentimiento articulado por el poema no es menos heurístico que la trama trágica. Así pues, el movimiento «hacia el interior» del poema no puede oponerse pura y simplemente al movimiento «hacia el exterior»; designa solo la interrupción de la referencia acostumbrada, la elevación del sentimiento a lo hipotético, la creación de una ficción afectiva. Pero la *mimesis* lírica, que se puede considerar, si se quiere, como un movimiento «hacia el exterior», es la obra misma del *mythos* lírico; proviene de que el *mood* no es menos heurístico que la ficción en forma de narración. La paradoja de lo poético reside totalmente en que la elevación del sentimiento a ficción es la condición de su despliegue mimético. Solo un humor hecho *mythos* abre y descubre el mundo. (Ricœur, 2001, 323-324).

1.2.2. La verdad metafórica

En una segunda formulación del postulado de la referencia, Ricœur propone una aproximación más compleja que la mera sustitución de términos dentro del postulado general según el cual “todo sentido requiere referencia o denotación” para suponer que toda obra supone además un *mundo* denotado. Esta segunda formulación se enunciaría así: “...por su propia estructura, la obra literaria solo despliega un mundo con la condición de que se suspenda la referencia del discurso descriptivo. O con otras palabras: en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como de segundo rango, en favor de la suspensión de la denotación del primer rango del discurso” (2001, 292-293). En el lenguaje poético, la metáfora participa de una “doble tensión” y de un juego que lejos de anular la referencia literal la vuelve ambigua⁴; esa doble tensión constituye

⁴ «...lo que sucede en poesía, no es la supresión de la función referencial, sino su alteración profunda por el juego de la ambigüedad: la supremacía de la función poética sobre la referencial no anula la referencia (la denotación), sino que la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y, además, una referencia desdoblada. Esto aparece perfectamente subrayado en los preámbulos de los

justamente la “función referencial de la metáfora en poesía”⁵, que caracteriza a su vez la naturaleza “tensional” de la *verdad metafórica*.

Por una parte, la poesía, en sí misma y por sí misma, da a pensar el esbozo de una concepción <<tensional>> de la verdad; ésta recapitula todas las formas de <<tensiones>> dadas a conocer por la semántica: tensión entre sujeto y predicado, entre interpretación literal y metafórica, entre identidad y diferencia; luego, las reúne en la teoría de la referencia desdoblada; por último las hace culminar en la paradoja de la cópula: ser-como significa ser y no ser. Por este *giro* de la enunciación, la poesía articula y preserva, en unión con otros modos de discurso¹¹¹, la experiencia de *pertenencia* que incluye al hombre en el discurso y al discurso en el ser. (Ricoeur, 2001, 414-415).

En su artículo *La metáfora viva de Paul Ricoeur comentada*, Begué no sólo subraya la convicción de Ricoeur de que “el discurso poético es esencialmente referencial”, sino además el requisito de “suspender” la referencia literal para que emerja la nueva referencia que devela el sentido poético:

Esto significa, primero, que en la base de todo discurso hay un intento de significar algo que está fuera de él, que es “extra-lingüístico” y que es su correlato en tanto que “lo” significado. Dicho proceso implica que se suspenda la referencia primera directamente ligada al discurso literal, para que aparezca la referencia segunda, dirigida a lo que metafóricamente se busca decir (Begué, 2013, p.67).

La naturaleza “dialéctica” y “tensional” que pone en juego esta *referencia desdoblada*⁶ solo se despliega, pues, sobre las “ruinas del sentido literal”, para dar lugar a una “nueva pertinencia semántica” –o *innovación semántica*-⁷. Es en ese sentido que Ricoeur plantea, en su *Estudio VII de La Metáfora Viva*, que la función referencial de la metáfora consiste en una innovación de sentido que ella misma construye. Más allá de palabras que deban sustituirse, de ser el foco de sentido en el marco de una frase, o de remitir a objetos que deban compararse, la *tensión* que pone en juego la metáfora se crea entre ideas que configuran nuevos sentidos sobre la realidad observada:

cuentos de hadas de numerosos pueblos; por ejemplo, el exordio habitual de los narradores mallorquines: *Aixo era y no era*» (238-239)... (Ricoeur, 2001, 296)

⁵ “Considerada formalmente, como desviación, la metáfora no es más que una diversificación del sentido; puesta en relación con la imitación de las mejores acciones, participa de la doble tensión que caracteriza a la imitación: sumisión a la realidad e invención de la trama: restitución y elevación. Esta doble tensión constituye la función referencial de la metáfora en poesía. Contemplada en abstracto, fuera de esa función de referencia, la metáfora se agota en su capacidad de sustitución y se esfuma como mero adorno; entregada a la vaguedad e imprecisión, se pierde en juego de palabras” (Ricoeur, 2001, 61).

⁶ La *referencia desdoblada* consistiría, esencialmente, en hacer corresponder la metaforización de la referencia a la metaforización del sentido (Ricoeur, 2001, 305).

⁷ “¿No podemos decir que la interpretación metafórica, al hacer surgir una nueva pertinencia semántica sobre las ruinas del sentido literal, suscita también un objetivo referencial, merced a la abolición de la referencia correspondiente a la interpretación literal del enunciado? El argumento es de proporcionalidad: la otra referencia, la que buscamos, sería a la nueva pertinencia semántica lo que la referencia abolida es al sentido literal destruido por la impertinencia semántica. Al sentido metafórico correspondería una referencia metafórica, de manera que al sentido literal imposible corresponde una referencia literal imposible” (Ricoeur, 2001, 303-304).

¿No podemos decir que la interpretación metafórica, al hacer surgir una nueva pertinencia semántica sobre las ruinas del sentido literal, suscita también un objetivo referencial, merced a la abolición de la referencia correspondiente a la interpretación literal del enunciado? El argumento es de proporcionalidad: la otra referencia, la que buscamos, sería a la nueva pertinencia semántica lo que la referencia abolida es al sentido literal destruido por la impertinencia semántica. Al sentido metafórico correspondería una referencia metafórica, de manera que al sentido literal imposible corresponde una referencia literal imposible (Ricœur, 2001, p.304).

De este modo, la “tensión” que la Retórica Clásica establecía a nivel de nombres y palabras unidas por una relación de sustitución, que la Semántica replanteó en términos de una relación de *impertinencia semántica* que se establecía entre el predicado y el nombre, entre la palabra y la frase al modo de un “foco” y un “marco”, es reinterpretada desde la perspectiva de la Hermenéutica en términos de la tensión entre realidad y ficción, y entre los discursos que dan cuenta de una y de otra –el especulativo y el metafórico-, cuya síntesis última expresa la cópula “es”, en tanto entraña la contradicción de un estado del “ser” y “no ser” a la vez:

...esta discontinuidad de las modalidades semánticas ¿implica que el orden conceptual anule o destruya el orden metafórico? Yo me inclino a ver el universo del discurso como un universo dinamizado por un juego de atracciones y de repulsiones creadoras de constantes dependencias de interacción y de intersección, cuyos focos organizadores se descentran unos contra otros sin que jamás este juego encuentre el reposo en un saber absoluto que reabsorbería las tensiones.

La atracción que el discurso especulativo ejerce sobre el metafórico se manifiesta en el mismo proceso de la interpretación. Esta es obra del concepto. Siempre será un trabajo de elucidación, en el sentido husserliano de la palabra, y por consiguiente, una lucha por la univocidad. Mientras que la enunciación metafórica deja en suspenso el sentido segundo, al mismo tiempo que su referente queda sin presentación directa, la interpretación es necesariamente una racionalización que, en definitiva, anula la experiencia que llega al lenguaje a través del proceso metafórico (Ricœur, 2001, p.398-399).

Así, la posibilidad de la “verdad metafórica”, una verdad de carácter *tensional* y dialéctica basada en “el desdoblamiento de la referencia” y la “redescripción de la realidad” que caracterizan el *discurso metafórico*, la ficción y la poesía aparecen como “figuras específicas de distanciamiento” que son rearticuladas por el discurso especulativo, característico de las ciencias, la filosofía o la crítica literaria:

Por una parte, la poesía, en sí misma y por sí misma, da a pensar el esbozo de una concepción <<tensional>> de la verdad; ésta recapitula todas las formas de <<tensiones>> dadas a conocer por la semántica: tensión entre sujeto y predicado, entre interpretación literal y metafórica, entre identidad y diferencia; luego, las reúne en la teoría de la referencia desdoblada; por último las hace culminar en la paradoja de la cópula: ser-como significa ser y no ser. Por este giro de la enunciación, la poesía articula y

preserva, en unión con otros modos de discurso¹¹¹, la experiencia de pertenencia que incluye al hombre en el discurso y al discurso en el ser (Gadamer, Verdad y Método, p.111; en Ricœur, 2001, p. 414-415).

Tal como puntualiza Begué, en relación a los aportes de la *Teoría de la Metáfora* de Ricœur: “en esto consiste el poder *heurístico* de la *referencia metafórica*: precisamente en que redescrive la realidad. Esta redescipción constituye la fase principal de la hermenéutica metafórica (2013, p.67). La naturaleza paradójica de la “verdad” que entraña el discurso metafórico, pues, apunta a redescibir la realidad por medio de la imaginación.

Es por ello que, cuando Ricœur afirma que “La metáfora es al lenguaje poético lo que el modelo al lenguaje científico en cuanto a la relación con lo real” (2001, p.316), subraya con ello el carácter decisivo del valor referencial inherente a la naturaleza de la metáfora, en tanto expresión del pensamiento metafórico que subyace en el lenguaje y en el pensamiento humano de la invención que busca no solo comprender su realidad sino además redescibirla. Es en éste último sentido que señala las similitudes en las maneras de “ver como” que comparten Ciencia y Poesía:

La comparación entre modelo y metáfora nos ha indicado al menos la dirección: como sugiere la unión de ficción y redescipción, el sentimiento poético también desarrolla una experiencia de realidad en la que inventar y descubrir dejan de oponerse, y en la que crear y revelar coinciden (Ricœur 2001, 325).

De acuerdo a esta selección de nociones clave planteadas por la *Teoría de la Metáfora* de Paul Ricœur, la presente investigación define como su objeto de estudio al *discurso metafórico* susceptible de ser identificado en las obras literarias seleccionadas a partir de atributos que lo perfilan como una red de atribuciones predicativas impertinentes que generan, mediante una doble referencia de carácter tensional, nuevas pertinencias semánticas capaces de redescibir los referentes de realidad que los suscitan.

2. El agua y la imaginación material en Gastón Bachelard

La interpretación hermenéutica respecto a cómo distintas imágenes asociadas al agua devienen en un discurso metafórico en las obras seleccionadas se apoyará fuertemente en algunas nociones clave propuestas por Gastón Bachelard en su ensayo “El agua y los sueños – Ensayo sobre la imaginación de la Materia”. Desde una perspectiva filosófica bastante influenciada por los principios de la psicología dinámica freudiana y jungiana así como los principios materiales de la realidad de la antigüedad griega, Bachelard postula la preeminencia de uno de los cuatro

elementos esenciales (fuego, agua, tierra, aire) como regente de la imaginación de cada ser humano. Así, el principio de *la unidad del elemento* “agua” estaría a la base de una poética del agua que asegura la unidad de una diversidad de estados a los que subyace la misma sustancia (Bachelard, 2003, 30).

A fin de valorar la presencia de aspectos característicos de una poética del agua en *Memorias del Agua* y *Al otro lado del Mar* a partir de los planteamientos de Bachelard, se tomará en consideración dos dimensiones principales: en primer lugar, la “naturaleza” del agua, entendida como los estados y condiciones particulares que la caracterizan en un fragmento de texto dado y que remiten a diversas implicaciones; en segundo lugar, se tendrá en cuenta la noción de complejo cultural, especialmente del *Complejo de Caronte*, en referencia a las imágenes asociadas al agua tomadas de la tradición susceptibles de ser articuladas en una dinámica de funcionamiento conjunto.

2. 1 La naturaleza del agua

La cuestión de la naturaleza del agua admite una diversidad de posibles estados así como diversos criterios para su consideración. Siguiendo los grandes apartados en los que Bachelard divide los capítulos de su ensayo conciernientes a ello, habría que reconocer en principio dos grandes categorías:

2.2.1 Aguas claras/primaverales/puras/frescas

Además de su cualidad de ser fuente de vida, en tanto hábitat de distintas especies animales y vegetales pero sobre todo como fuente de energía vital que los seres humanos ingieren, Bachelard señala una “utilidad psicológica del espejo de las aguas”: el gesto autocontemplativo que parte del impulso narcisista del individuo pero que va más allá de eso (2003, 39-40). Meditando sobre su belleza, “Narciso” no solo percibe su propio reflejo como una “caricia completamente visual” (43), sino que además la fragilidad e irrealidad de su reflejo le impulsan a la vez fuera de su presente hacia su porvenir (44). Dado que en los reflejos del agua “el mundo tiende a la belleza”, el narcisismo individual tiende a una suerte de *narcisismo cósmico* mediante el establecimiento de una actividad dialéctica en el que “el alma” requiere de ambos polos para establecerse: "Soy hermoso porque la naturaleza es hermosa, la naturaleza es hermosa porque soy hermoso." (45 -

47). Es la curiosidad del espíritu humano la que activa el dinamismo entre las dos fuerzas de visión activas de la naturaleza, que es a la vez contemplada y contemplativa (50): "...el cosmos está de alguna manera alcanzado por el narcisismo. El mundo quiere verse. La voluntad, tomada en su aspecto schopenhaueriano, crea ojos para contemplar, para hartarse de belleza" (51).

El agua es pues "el ojo verdadero de la tierra", su "aparato de mirar el tiempo" y el elemento de la naturaleza "que sueña" (Bachelard, 2003, 54 - 55). Pero para poder cumplir dichas funciones, las aguas requieren de algunas características: han de ser claras y frescas. "A todos los juegos de las aguas claras, de las aguas primaverales, espejeantes de imágenes, hay que agregar un componente de la poesía de ambas; la frescura... esta frescura es una fuerza de despertar." (55). Y tanto la frescura como la claridad han de manifestarse también en el sonido de las aguas: "Las aguas que ríen, los arroyos irónicos, las cascadas ruidosamente alegres aparecen en los más variados paisajes literarios. Esas risas y esos gorjeos parecen ser el lenguaje pueril de la naturaleza. En el arroyo habla la naturaleza niña." (56).

2.2.2 Aguas profundas/durmientes/muertas/pesadas

Existen condiciones en las que se opera una "inversión" de la naturaleza del agua, en las que ésta deja de ser "una sustancia que se bebe" y se le asocia con los "fantasmas de la sed". En ese caso, las aguas llenan una función psicológica esencial: "absorber las sombras, ofrecer una tumba cotidiana a todo lo que, cada día, muere en nosotros." (Bachelard, 2003, 88). En tal sentido, el agua es tanto "un *elemento* que recuerda a los muertos" (91) como "una invitación a morir", "una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales" (90):

Tendremos que referirnos ahora a la esencia misma de esta agua muerta. Entonces comprenderemos que el agua es el verdadero soporte material de la muerte y, aún más, por una inversión muy natural en la psicología del inconsciente, comprenderemos en qué profundo sentido, para la imaginación material marcada por el agua, la muerte es la hidra universal.

Veamos la proposición a demostrar: las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes. (Bachelard, 2003, 103).

Bachelard toma la obra literaria de Edgar Allan Poe como un emblemático caso de un drama metafísico que sintetiza en una misma fuerza simbólica la Belleza, la Muerte y el Agua: "...el

agua es la materia de la muerte bella y fiel. Sólo el agua puede dormir conservando la belleza; sólo el agua puede morir, inmóvil, guardando sus reflejos.” (Bachelard, 2003, 106). “Agua silenciosa, agua sombría, agua durmiente, agua insondable” son todas distintas facetas de la “muerte inmóvil”, que es una muerte en profundidad, una “muerte que permanece con nosotros, cerca de nosotros, en nosotros...” (110).

2. 2 Agua y complejos de cultura

Gaston Bachelard considera que para valorar los alcances creadores de la imaginación material, particularmente aquella vinculada al elemento del agua, es necesario renovar el enfoque de la crítica literaria que se limita a los principios de la razón o al balance estático de las imágenes, como tampoco una psicología descriptiva centrada en el individuo. Es por ello que introduce la idea del “complejo de cultura en la psicología literaria”, con el cual alude a “las actitudes irreflexivas que dirigen el trabajo de la misma reflexión” (Bachelard, 2003, 33). Para medir las “fuerzas poetizadoras que actúan en las obras literarias”, añade, habría que pasar de una “psicología de la ensoñación común a la psicología de la ensoñación literaria” (35).

El poeta ordena sus impresiones asociándolas a una tradición. En su mejor forma, el complejo de cultura revive y rejuvenece una tradición. En su peor forma, el complejo de cultura es un hábito escolar de un escritor sin imaginación.

Si ésta fuese un simple asunto de conceptos, se detendría una vez que la imagen estuviese aprisionada en sus trazos conceptuales; pero el color desborda, la materia aumenta, las imágenes se cultivan; los sueños siguen brotando a pesar de los poemas que los expresan. En esas condiciones, la crítica literaria que no quiera limitarse al balance estático de las imágenes debe acompañarse de una crítica psicológica que reviva el carácter dinámico de la imaginación siguiendo la relación entre los complejos originales y los complejos de cultura (Bachelard, 2003, 33-34).

En ese sentido, el complejo de cultura expresaría, más allá de los motivos o deseos del inconsciente individual, un deseo universal. En palabras de Pierre Reverdy: "El drama universal y el drama humano tienden a equipararse." (Reverdy, *Le gant de crin*, 41; en Bachelard, 2003, 71).

2.2.1 Complejo de Caronte

Bachelard parte de los hallazgos de mitólogos aficionados sobre el culto a los árboles y el culto a los muertos, que develan que los ritos funerarios están curiosamente asociados a los cuatro elementos fundamentales que ejercen a la vez influencia sobre la imaginación material, para retomar la noción de la ley de las cuatro patrias de la Muerte, en las que la figura de un árbol nativo, el árbol de la muerte, tenía una importancia central: exponer el cuerpo en la cima de una montaña o un árbol para que dispusieran de él las aves o la descomposición por efecto de los elementos de la naturaleza (aire); servirse de un árbol para quemar el cuerpo, asociada al fuego; hacer un hueco en el árbol a modo de ataúd para enterrar el cuerpo (tierra); liberar el cuerpo –o el ataúd- en la corriente de un río (agua) (Saintine, 1863, 14-15).

Asimismo, refiere que Carl Jung señaló que tanto el árbol como el agua eran símbolos maternos, por lo cual la imagen de un muerto depositado en el seno de un árbol liberado en las aguas remite a una especie de “duplicación” de las potencias maternas: “se vive doblemente ese mito del amortajamiento mediante el cual imaginamos... que el muerto es devuelto a la madre para que lo vuelva a parir”. De este modo, la muerte en las aguas es la “más maternal de las muertes” y en ella subyace el deseo humano esencial de que “las sombrías aguas de la muerte se conviertan en las aguas de la vida” (Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido*, 225; en Bachelard, 2003, 114).

Para un inconsciente marcado por el agua, y en los casos en que ésta aparece como un *elemento aceptado*, “la Muerte es un viaje y el viaje es una muerte”, “todos los ríos van a dar al Río de los muertos” y “todas las almas, sea cual fuere el tipo de funerales, deben subir a la *barca de Caronte*” (Bachelard, 2003, 117-119).

Restituyendo a su nivel primitivo todos los valores inconscientes acumulados en torno de los funerales por la imagen del viaje sobre el agua, se comprenderá mejor el significado del río de los infiernos y todas las leyendas de la travesía fúnebre. Aunque costumbres ya racionalizadas confíen los muertos a la tumba o a la hoguera, el inconsciente marcado por el agua soñará, más allá de la tumba, más allá de la hoguera, con una partida sobre las aguas. Después de haber atravesado la tierra, después de haber atravesado el fuego, el alma llegará al borde del agua.

La imaginación profunda, la imaginación material quiere que el agua participe en la muerte; necesita del agua para que la muerte conserve su sentido de viaje (Bachelard, 2003, 118).

2.2.2 Complejo de Ofelia

Así como la imaginación material también da lugar a distintos tipos de ritos funerarios de acuerdo a la preponderancia de uno u otro elemento en la manera de disponer de los restos humanos, también ocurre algo similar con un tipo de muerte particular: el suicidio, como un destino marcado por un elemento particular. A nivel literario, el suicidio es el tipo de muerte más preparada, un destino íntimo que se prepara largamente y en el que pareciese que se busca “que el universo entero participe en el suicidio de su héroe” (Bachelard, 2003, 126).

Bajo la influencia del agua, ya no como elemento aceptado sino como elemento deseado (Bachelard, 2003, 125), las imágenes se agrupan como un “trágico llamado de las aguas” y como un “augurio que presagia el destino” de Ofelia, símbolo del suicidio femenino en el Hamlet de Shakespeare (126). Es por ello que el agua es “la verdadera materia de la muerte muy femenina” (126-127): “A partir de ese momento, Ofelia deberá morir por los pecados de otro, deberá morir en el río, dulcemente, sin escándalo. Su corta vida es ya la vida de una muerta. Esta vida sin alegría ¿es otra cosa que una vana espera, que el pobre eco del monólogo de Hamlet?”.

Ofelia podrá ser, pues, para nosotros, el símbolo del suicidio femenino. Es realmente una criatura nacida para morir en el agua, donde encuentra, como dice Shakespeare, "su propio elemento", El agua es el elemento de la muerte joven y bella, de la muerte florecida y, en los dramas de la vida y de la literatura, es el elemento de la muerte sin orgullo ni venganza, del suicidio masoquista. El agua es el símbolo profundo, orgánico de la mujer que sólo sabe llorar sus penas y cuyos ojos se "ahogan en lágrimas..." (Bachelard, 2003, 128).

Para Bachelard, la imagen de Ofelia -flotando en el río con sus flores y su cabellera extendida en el agua- da lugar a una de las sinédoques poéticas más claras que explica todo el complejo: la de una cabellera flotante, una cabellera “desatada por el agua” (Bachelard, 2003, 130). Bajo diferentes aspectos (damas o sirenas que peinan sus largos cabellos junto al agua, ofelias flotando en el río, etc.), pareciese que “la corriente alisa y peina los cabellos”; incluso basta que una cabellera caiga o corra sobre hombros desnudos para reanimar el complejo (131), pues “no es la forma de la cabellera lo que evoca el agua que corre, sino su movimiento” (133). Se cita a modo de ejemplo el caso de la novela de Gabriel d'Annunzio, *Forse che si, forse che no*, en el que una criada peina los cabellos de Isabel frente al espejo:

"Sus cabellos resbalaban, resbalaban como un agua lenta, y con ellos mil cosas de su vida, informes, oscuras, lábiles, entre el olvido y el recuerdo. Y de golpe, por encima de ese flujo... " ¿Por qué misterio una cabellera peinada por una criada evoca el río, el pasado, la conciencia? ¿Por qué hice eso? ¿Por qué hice

eso? Y mientras -•; buscaba en sí misma la respuesta, todo se deformaba, se disolvía, seguía fluyendo. El pasar repetido del peine por la masa de sus cabellos era como un encantamiento que ocurriese desde siempre, que debía continuar indefinidamente (Bachelard, 2003, 131-132).

Pero los complejos también pueden aparecer bajo diversos “juegos de ensoñaciones”, o combinaciones, como cuando el complejo de Ofelia alcanza un nivel cósmico y la luna que flota es tomada “como si fuese el cuerpo en suplicio de una mujer traicionada” (138). En tal caso convergen la melancolía del río con la de la noche, y se humanizan los reflejos al igual que las sombras.

Como todos los grandes complejos poetizantes, el complejo de Ofelia puede alcanzar un nivel cósmico. Entonces simboliza una unión de la luna y las aguas. Al parecer un inmenso reflejo flotante da una imagen de todo un mundo que se agota y muere. Así, el Narciso de Joachim Gasquet recoge, una noche brumosa y melancólica, a través de la sombra de las aguas, las estrellas del claro cielo. Nos da la fusión de dos principios de imagen subiendo juntos al nivel

cósmico, el Narciso cósmico uniéndose a la Ofelia cósmica, prueba decisiva del irresistible impulso de la imaginación (Gasquet, loc. cit., 99; en Bachelard, 2003, 137).

En este punto resulta de interés señalar la cercanía de los planteamientos de Bachelard sobre los símbolos que mediante su configuración en complejos de cultura combinados se elevan a un nivel cósmico y la observación que hace Paul Ricœur, al reflexionar sobre el sentido ontológico presente en algunos discursos metafóricos, cuando identifica ciertas metáforas clave que «tienen el privilegio de recoger y concentrar el movimiento del “relieve metafísico”». Entre estas destaca al Sol, la metáfora heliotrópica, como «paradigma de lo sensible y de la metáfora: se gira y (se) oculta regularmente» (35, en Ricœur, 2001, p.382):

Se ve la fantástica extrapolación: «Siempre que hay una metáfora, hay sin duda un sol en alguna parte; siempre que hay un sol, la metáfora acaba de comenzar» (36). La metáfora acaba de comenzar, pues con el sol vienen las metáforas de la luz, de la mirada, del ojo, figuras, figuras por excelencia de la idealización, desde el eidos platónico a la Idea hegeliana. Por este motivo, la «metáfora “idealizante” es constitutiva del filosofema en general» (38).

(Ricœur, 2001, p.382).

Los *complejos de cultura*, como los que Bachelard denomina *complejo de Caronte* y *complejo de Ofelia*, constituyen una “sintaxis de un devenir de las cosas”, una “triple sintaxis de la vida, de la muerte y del agua” asociada a una noción de destino humano. “Desaparecer en el agua profunda o desaparecer en un horizonte lejano, asociarse a la profundidad o a la infinitud; tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas” (Bachelard, 2003, 25).

2.3 Agua, imaginación, tiempo y dialéctica

El agua mala/impura es insinuante, el agua buena/pura es sutil, pero en ambos sentidos condensa una voluntad cuya acción expresa la transformación de la imaginación material en imaginación dinámica: "...el agua pura y el agua impura no son pensadas tan sólo como sustancias, son pensadas como fuerzas". De este modo, la acción sustancial "irradia" desde su centro la materia - pureza o impureza- y, a la inversa, también es capaz de absorberla, de conglomerar la pureza (Bachelard, 2003, 218).

Este tipo de lectura de la naturaleza y el sentido de las aguas no se corresponde con el espíritu y la experiencia objetiva de la realidad. Requiere devolver a las descripciones una función subjetiva capaz de trascender el realismo estático para acceder a otra manera de ver el mundo, incluso de ver otros mundos posibles. En referencia a la obra poética de Poe, Bachelard afirma que "percibimos que la ensoñación materializante —esta ensoñación que sueña la materia— está más allá de la ensoñación de las formas. Para ser breves, la materia es el inconsciente de la forma" (2003, 82).

En tal sentido, la imaginación no se limitaría a la facultad de formar imágenes de la realidad, como se deduce de su mera etimología, sino que sería más bien "la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que *cantan* la realidad" (Bachelard, 2003, 31). En palabras de Jung, se trataría de una *imaginación sentimental* que "sobreenfunde una imaginación de las formas" y engrandece las visiones mediante simbolismos que "extraen sus fuerzas del propio corazón", configurando visiones que parece que "*piensan*" (72). Es en virtud de la *imaginación material* que la diversidad de imágenes y ensoñaciones adquieren coherencia en el plano de las imágenes y en el nivel de los medios de expresión: "Todas esas imágenes tan diferentes, tan poco explicables por una doctrina realista de la metáfora, sólo tienen unidad gracias a una poesía de los reflejos, gracias a uno de los temas fundamentales de la poesía de las aguas" (Jung, *Métamorphoses et symboles de la Libido*; en Bachelard, 2003, 73).

El *poder metafórico del agua* radica en la riqueza del potencial evocador de un agua contemplada *al mismo tiempo* en sus reflejos y en su profundidad (Bachelard, 2003, 85). Bachelard cita el *Preludio* de Wordsworth como una referencia de una metáfora psicológica que —para él— constituye "la metáfora fundamental de la *profundidad*" como referencia al pasado.

De este mismo modo, con la misma incertidumbre —dice— me he inclinado complacido sobre la superficie de un tiempo pasado." ¿Podríamos acaso describir el pasado sin recurrir a imágenes de la profundidad? ¿Y podríamos tener una imagen de la profundidad plena sin haber meditado antes al borde de un agua profunda? El pasado de nuestra alma es un agua profunda. Y luego, cuando hemos visto todos los reflejos, de pronto miramos la propia agua; creemos sorprenderla mientras fabrica belleza; caemos en la cuenta de que es hermosa en todo su volumen, con una belleza interna, con una belleza activa. Una especie de narcisismo volumétrico impregna la materia misma (Wordsworth, IV; en Bachelard, 2003, 86).

Desde la perspectiva de la imaginación material, en el agua no solo hay una diversidad de cualidades y sentidos que configuran una dinámica continua de convergencia y divergencia de sentidos, sino también una dimensión de *reversibilidad* de dichos sentidos al interior de su materia (Bachelard, 2003, 84). Esta “potencia bivalente” posibilita una *fecundidad continua* basada en la reunión de contrarios (170). De este modo, la multitud de imágenes, símbolos, complejos de cultura y metáforas se elevan en conjunto al nivel cósmico mediante el establecimiento de una relación dialéctica simultánea y múltiple.

El agua se transforma, entonces, en una especie de patria universal al poblar el cielo con sus peces. Una simbiosis de imágenes coloca al pájaro en el agua profunda y al pez en el firmamento. La inversión que actuaba sobre el concepto ambiguo e inerte de la *isla-estrella* actúa ahora sobre el concepto ambiguo y viviente de *pájaro-pez*. Si nos esforzamos en formar en la imaginación ese concepto ambiguo sentiremos la deliciosa ambivalencia que de pronto alcanza una imagen bastante pobre. Gozaremos con un caso particular de la *reversibilidad* de los grandes espectáculos del agua. Si pensamos en esos juegos productores de repentinas imágenes, comprenderemos que la imaginación tiene una incesante necesidad de dialéctica, (Bachelard, 2003, 84).

Para Bachelard, una lectura a partir de los procedimientos y medios de análisis cuya base es la *imaginación material* tiene una ventaja respecto a la crítica literaria clásica: la naturaleza regenerativa de la función poética.

“Al leer una obra con estos nuevos medios de análisis, participamos de sublimaciones muy variadas que aceptan imágenes distantes y que impulsan a la imaginación hacia múltiples vías. La crítica literaria clásica frena este impulso divergente. Con sus pretensiones de un conocimiento psicológico instintivo, de una intuición psicológica nata, que no se aprende, refiere las obras literarias a una experiencia psicológica en desuso, a una experiencia alambicada, a una experiencia cerrada. Simplemente olvida la función poética que consiste en dar una forma nueva al mundo que sólo existe poéticamente si se lo vuelve a imaginar sin cesar. (2003, 93-94).

3. La Modernidad Líquida de Zygmunt Bauman

El sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman acuñó el término *modernidad líquida* para referirse a la etapa tardía de la modernidad en la sociedad contemporánea, denominada también posmodernidad (2004, 29), pues consideraba a la “fluidez” o “liquidez” como “metáforas adecuadas para aprehender la naturaleza de la fase actual –en muchos sentidos *nueva*- de la historia de la modernidad”. Para Bauman, el cambio central del siglo XX es una inversión de la tradición del siglo previo en un proceso que transitó del paradigma de la “solidez” al de la “liquidez”, un cambio determinado fuertemente por el cambio de filosofía y modos de operación de las élites del sistema capitalista. Las élites de la modernidad sólida, sedentarias, cuyo poder estaba basado en la acumulación de bienes arraigados en la tierra, mutaron en élites nómadas y extraterritoriales efímeras (17-18), que conciben el entramado social como vestigios de arraigo que han de removerse como un obstáculo a la fluidez del poder transterritorial (20). Este amplio fenómeno de alcance global, indica Bauman, comprende una serie de transformaciones que pueden aprehenderse a través de la consideración de cinco conceptos o dimensiones clave que articulan los cambios principales: emancipación, individualidad, trabajo, comunidad y espacio-tiempo.

La modernidad “sólida” fue posible gracias a la *emancipación* del ser humano respecto a su fe en un poder divino que determinara su destino, en las posibilidades de un progreso limitado únicamente por la razón humana; pero una vez que hechos como la II Guerra Mundial revelaron los límites inimaginables de la capacidad destructiva y autodestructiva de la especie humana, la *desilusión respecto al ideal de progreso* y su promesa de un estadio final de perfeccionamiento humano dio lugar a la *desintegración* del cuerpo social tanto como de la entidad responsable de administrar las tareas de la modernización: “Aquello que era considerado un trabajo a ser realizado por la razón humana en tanto atributo y propiedad de la especie humana ha sido fragmentado (“individualizado”), cedido al coraje y las energías individuales y dejado en manos de la administración de los individuos y de sus recursos individualmente administrados” (34).

En la modernidad “líquida”, la sociedad es una suma de individuos en movimiento (Bauman, 2004, 37), en la que el ser humano queda *emancipado* del imperativo de su adhesión a liderazgos o instancias de control social. El ideario y formas de operación colectiva que propendían a una “sociedad justa” dejan lugar a un discurso ético-político que pone énfasis en los

derechos individuales –derechos humanos-. Una implicación importante que deriva de ello es el conflicto anotado por De Tocqueville entre el *individuo*, escéptico hacia “la causa común”, y el *ciudadano*, inclinado a buscar su propio bienestar a través del bien común (34). Por tanto, en la medida que los componentes atomizados del cuerpo social anteponen su libertad individual a su interés ciudadano, lo privado adquiere preeminencia sobre lo público e “inunda” – paradójicamente- los espacios públicos –los medios de comunicación-, mientras el poder de las élites se aleja del control ciudadano y la labor del “poder público” queda circunscrito únicamente a la observancia de los derechos humanos y la seguridad para ejercer tales derechos (34).

Es por ello que la *individualidad* es otra dimensión clave para evidenciar las transformaciones de la “solidez” a la “liquidez” en la modernidad contemporánea. En el mundo posmoderno, dice Harvie Ferguson, “las distinciones se vuelven fluidas, los límites se disuelven y todo parece su opuesto...” (Ferguson en Bauman, 2004, 93). El individuo del siglo XIX, cuya visión de mundo estaba marcada por su necesidad de producción, acumulación y arraigo, gobernada por el “principio de realidad” pero animada por ideal de progreso con un fin en el estadio de perfección humana, es reemplazado a finales del siglo XX por un individuo gobernado por el “principio del placer”, un (eterno) consumidor cuyo “anhelo” es tan “fluido” y “expandible” que se vuelve insaciable, cuyo único límite es el cielo (82-83).

En tales condiciones de continua “fluidez”, la identidad es siempre un “proyecto inacabado”, en “movimiento” (Bauman, 2004, 34), en el que el deseo y la fantasía parecen ser la única vía para “acoplar los objetos fragmentados” de lo que solía ser sólido e integrar alguna experiencia de identidad: “La búsqueda de identidad es la lucha constante por detener el flujo, por solidificar lo fluido, por dar forma a lo informe... Las identidades son semejantes a la costra que se endurece una y otra vez encima de la lava volcánica, que vuelve a fundirse y disolverse antes de haber tenido tiempo de enfriarse y solidificarse...” (89). Solo queda rendirse a la “libertad de consumo” e ir de compras al supermercado de identidades para adquirir una “identidad propia” intercambiable... (90). Para ello es fundamental el poder de los medios de comunicación de masas, puesto que no solo se vuelven el medio de masificación de “lo privado” en detrimento de lo “público” (desde los “reality shows” o las “noticias” sobre la vida de las celebridades como agenda prioritaria de “discusión pública”, con sus extremos de la “espectacularización” de la política) sino además porque la “realidad” que ellos construyen se vuelve el parámetro del “anhelo insaciable” de los individuos consumidores de la modernidad

tardía (90-91). <<La manera en que la gente define individualmente sus problemas individuales y la manera en que intenta resolverlos por medio de habilidades y recursos individuales, siguen siendo el único “tema público” y el exclusivo objeto de “interés público”>> (77).

Bauman se apoya en la noción de “metalenguajes” mediante la cual Nigel Thrift distingue dos tipos de discursos para caracterizar dos visiones antitéticas de mundo: el *discurso de Josué*, en el cual el orden en las reglas, caracterizaría el discurso de la modernidad *sólida*; mientras que el *discurso del Génesis*, donde el orden es la excepción, caracterizaría el discurso de la *modernidad líquida*. El modelo *fordista*, derivado del ordenamiento del trabajo en cadena concebido para la fábrica de automóviles de Henry Ford, se instituyó como marco metafórico de referencia sobre la autoconciencia de la sociedad moderna en su fase “pesada”, “voluminosa”, “inmóvil”, “arraigada” y “sólida” (63). En tanto el capital estuvo “fijado” a un lugar, los trabajadores estaban unidos por una cadena invisible que impedía su movilidad: su dependencia salarial respecto a sus contratantes (64). Convencidos de que la élite tripulante llevaría el barco del capitalismo pesado a destino, los trabajadores solo se amotinaban contra el capitán en caso de incumplimiento de algún compromiso (68). En cambio, en la etapa “fluida” o “líquida”, tanto el capital como la gente viaja continuamente a través de fronteras porosas (64). Todo es efímero y transitorio, cambiante e incierto (68). Es por ello que el barco del capitalismo, como el capital mismo, se volvió “liviano” al punto de que “no hay nadie en cabina al mando ni tampoco caja negra con piloto automático...”, “nadie sabe el itinerario ni los riesgos...” (68-69).

El ensayo de Bauman recoge en diversas ocasiones distintas imágenes para hacer referencia a los variados aspectos de la modernidad líquida. Una de ellas la retoma de Jacques Attali, quien sugirió que el laberinto se ha transformado en la “imagen maestra de la condición humana”, una alegoría cuyo mensaje fue transmitido de los nómades a los sedentarios y que –al pasar de los siglos- ha devenido en “el espejo privilegiado en el que nuestra civilización en su estado presente contempla su apariencia”. Pero los esfuerzos de la razón humana por “hacer transparentes las paredes”, “señalizar los pasadizos” e “iluminar los corredores” del laberinto durante la modernidad sólida no hizo sino terminar por volverlo un sitio aún más engañoso y caótico debido a la “inextricable superposición de pisadas, la cacofonía de las indicaciones y el constante agregado de nuevos pasadizos sinuosos y caminos sin salida” (Attali, 1996, 19, 23 y 60; en Bauman, 2004, 147-148).

En este mundo “inexorablemente laberíntico”, el *trabajo* humano, como el resto de la vida humana, está “partido en episodios cerrados en sí mismo” y emula más bien a un juego de azar (Bauman, 2004, 148). Del modelo de producción basado en la cooperación característica de la modernidad sólida la humanidad pasó al modelo de consumo individual de la modernidad líquida (175). La visión de acumulación para el largo plazo fue sustituida por una mentalidad de corto plazo y las políticas de precarización de empleo (contratos breves o incluso inexistentes) (173). En el laberinto de la condición humana de la modernidad líquida, la división del trabajo sigue distinguiendo entre las élites con el poder económico y la clase obrera: los nuevos poderosos son nuevos nómades cuya riqueza proviene de un activo “portátil”, “el conocimiento de las leyes del laberinto” (creen que la novedad es la buena nueva, la precariedad un valor, la inestabilidad un imperativo y lo híbrido una riqueza) (163); pero este conocimiento requiere de una fuerza de trabajo y una mano de obra cuyo carácter es más físico que creativo, resultado de la oportunidad más que de la planificación, más parecido al del bricolaje que aprovecha pero está limitado por lo que tiene a mano o la de un “cibertopo” que gasta energía en ir de un lugar a otro en busca de un enchufe para recargarse y seguir buscando el próximo (148). En la modernidad líquida, señala Bauman, el juego de la dominación ya no se disputa entre “los más grandes” y “los más pequeños” (en términos de cantidad de bienes o territorio acumulado), sino entre “los más rápidos y los más lentos” (condición determinada en gran parte por su capacidad de moverse o “fluir” entre diversos territorios marca una diferencia crucial) (198), y en el cual el dominio se ejerce por “control remoto”: el liderazgo es reemplazado por el espectáculo, la vigilancia por la seducción (principalmente a través de los medios de comunicación) (165). Se trata de un modo de organización que contiene “un elemento de desorganización deliberadamente construido” que apunta finalmente al debilitamiento de los vínculos sociales -“cuanto menos sólida y fluida, mejor”- (164).

La noción de *comunidad* es otra de las dimensiones en las que pueden identificarse transformaciones clave. Durante la etapa sólida de la modernidad, el Estado-nación fue la “única entidad que alcanzó status de comunidad” en tanto base de unidad y arraigo histórico. La Nación era la “otra cara” del Estado y constituyó el arma principal en el logro de una soberanía territorial y poblacional basada en la acción colectiva (Bauman, 2004, 195 - 196). Pero esta noción también comenzó a resquebrajarse. Al “desaparecer” la relevancia del territorio y el poder estatal, otros elementos de la “nación” como la etnicidad y la lengua enfrentaron a un riesgo similar. El poder

arraigado territorialmente fue sucedido por la emergencia de empresas globales con intereses y lealtades dispersas y cambiantes en diversos territorios (203), dando lugar a un sistema dual en el que el poder formal seguía en manos de autoridades de cada Estado pero el poder real reside en entidades transnacionales extraoficiales.

En tal contexto surge entonces un auge de un “comunitarismo” originado en la necesidad de búsqueda de comunidad, pertenencia y seguridad en un mundo en el que todo se mueve y se desplaza (182), pero cuya “urdimbre” (historia, costumbres, lenguaje o educación común) se deshila cada vez más (180) y en el que la noción de “nosotros” no es más que un mero “conglomerado de yos” que -a diferencia del grupo de Émile Durkheim- “no es mayor que la diferencia de sus partes” (71). Para Bauman las dos estrategias para enfrentar “la otredad” que caracterizaron la etapa de la modernidad sólida coincidían en no reconocer “la riqueza de convivir con las diferencias”; mientras el Nacionalismo expulsaba “lo otro” (estrategia antropoémica), el Patriotismo lo “asimilaba” (estrategia antropofágica) (188). En la modernidad líquida, añade Bauman, la República es la única variante de unidad (única fórmula de reunión) que es “compatible, plausible y realista”:

El modelo de unidad republicano, el de una unidad conseguida como logro conjunto de los agentes dedicados a autoidentificarse, una unidad que es una consecuencia y no una condición a priori de la vida compartida, una unidad conseguida por medio de la negociación y la reconciliación, y no a través de la negación, la atenuación o la eliminación de las diferencias.

Cuando las creencias, los valores y los estilos han sido “privatizados” –descontextualizados o “desarraigados”-... y los sitios que se ofrecen para un “rearraigo” se parecen más a un cuarto de motel que a un hogar permanente... las identidades se vuelven frágiles, temporarias y “con fecha de vencimiento”, despojadas de toda defensa salvo la determinación y habilidad que puedan tener los agentes para la tarea de mantenerlas íntegras y para protegerlas de la erosión. La volatilidad de las identidades, por así decirlo, es el desafío que deben enfrentar los residentes de la modernidad líquida... Aprender el difícil arte de vivir con las diferencias, o de producir, poco a poco, las condiciones que harían innecesario ese aprendizaje (Bauman, 2004, 189).

En un mundo marcado por la incertidumbre, con seres que prefieren guardar distancia de sus vecinos, emerge la imagen de un futuro como “archipiélagos de islas situadas a lo largo de los ejes de comunicación” (Besset y Krémer, 1999, 10; en Bauman, 2004, 191), en el que la visión de comunidad es como “una isla de cálida y doméstica tranquilidad en medio de un mar inhóspito y turbulento” (193).

La época de la modernidad pesada, en la que el poder estaba fuertemente enraizado en el espacio – una época de conquista territorial, riqueza y poder arraigados en la tierra (122)-, la noción de progreso equivalía al tamaño de la expansión espacial y el tiempo era un medio para que los réditos de valor –espacial- se maximizaran (127), el factor disruptivo llegó de la mano de la innovación tecnológica cuando el espacio fue “aniquilado” por el *tiempo*. La construcción de vehículos cada vez más veloces hizo que el tiempo se independizara de las dimensiones del espacio (tierra y mar). Si los distintos lugares y distancias podían alcanzarse (casi) en igual tiempo, ninguna parte del espacio tenía “valor especial” y, por tanto, tareas como el control fronteras y el cultivo tierras dejaron de ser prioritarias (127).

En la modernidad fluida la relación espacio-tiempo se vio alterada por la transformación de uno de sus componentes: el tiempo se volvió el “cónyuge dinámico” de la pareja (Bauman, 2004, 120). Esta nueva independencia del tiempo respecto a la distancia en el espacio vino aparejada del reemplazo de la noción de “largo plazo” por el “corto plazo”, e instaló un nuevo ideal de “instantaneidad”. Sin embargo, esto supuso un cambio profundo en la visión de mundo del ser humano: la nueva “abundancia” –aceleración- de tiempo llevó a que se devaluara el sentido de su duración, por tanto a una sensación de “disolución” del tiempo mismo tanto como del valor de lo “durable” o permanente en el tiempo. El punto de vista se “reenfocó” en lo transitorio, en vivir el instante (135, 137), mientras gradualmente la memoria del pasado y la confianza en el futuro se erosionaban. Esto no implicaba un cambio menor, pues como señala Bauman: “...la memoria del pasado y la confianza en el futuro han sido, hasta ahora, los dos pilares sobre los que se asentaban los puentes morales entre lo transitorio y lo duradero, entre la mortalidad humana y la inmortalidad de los logros humanos, y entre la asunción de responsabilidad y la preferencia por vivir el momento” (138”).

El mundo de la modernidad tardía es, pues, un “territorio flotante” de “frágiles individuos” frente a una “realidad porosa” (Bauman, 2004, 219). Sus habitantes son nómades tienen que acostumbrarse a viajar liviano y en un estado constante de desorientación a través de caminos cuya dirección desconocen y cuyo sentido de seguridad radica en su propia capacidad para la velocidad pues no ser veloz entraña el peligro de ahogarse (219-220). Los signos de malestar del “desmoronamiento” o “licuefacción” de los referentes de la realidad previamente conocida son muchos pero carecen de una expresión articulada (224). En una frase, la sociedad característica de la modernidad líquida es “un caos en busca de forma” (222-223).

Capítulo 3. Antecedentes

1. Sobre el desarrollo de una hermenéutica metafórica en Latinoamérica

1.1 Estudios de hermenéutica literaria “situada en” Latinoamérica

Paul Ricœur explicitó su adscripción a la tradición filosófica de la Fenomenología, “en la línea de una filosofía reflexiva”, respecto a la cual su propuesta de una filosofía hermenéutica pretendía ser una variante (1997, 200). Para él la tarea de la hermenéutica es doble, pues implica “reconstruir la dinámica interna del texto y restituir la capacidad de la obra para proyectarse al exterior mediante la representación de un mundo habitable” (206):

...¿cuál puede ser la primera tarea de la hermenéutica? A mi juicio, buscar en el propio texto, por una parte, la dinámica interna que preside la estructuración de la obra; por otra, la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y dar lugar a un mundo, que sería ciertamente la «cosa» del texto. Dinámica interna y proyección externa constituyen lo que llamo la labor del texto. La tarea de la hermenéutica consiste en reconstruir esta doble labor del texto. (Ricœur, 1997, 205).

Debido a que dentro del enfoque hermenéutico “no existe un método preciso para acercarse a los diferentes objetos de estudio” (Soto, 2005, 336), el hecho de que dicha perspectiva admita conjugar un conjunto variado de metodologías ha resultado estimulante para los estudios de la literatura en Latinoamérica. En las últimas dos décadas no solo han surgido trabajos relacionados con la hermenéutica simbólica e inclinados hacia los estudios culturales, sino que, de manera particular, se constata un creciente interés por los planteamientos de Ricœur respecto a las posibilidades de una hermenéutica aplicada a la metáfora -una *hermenéutica metafórica* tal cual él la desarrolló en su libro *La Metáfora Viva*-.

En México, por ejemplo, la investigadora y profesora Araceli Soní Soto se interesó en aplicar las bases teóricas de una *hermenéutica simbólica* a la comprensión del texto poético (2005). Partiendo de los estudios del filósofo alemán Ernest Cassirer sobre el carácter simbólico del lenguaje, Soto afirma que el símbolo constituye una figura operativa para el análisis por medio del cual se puede llegar al contenido profundo de las significaciones (336). Soto también hace referencia a las afirmaciones de Gilbert Durand respecto a que el símbolo es “una forma indirecta de representar las cosas, cuando por alguna razón no se pueden presentar de manera directa”,

cuya aparición en la consciencia se produce mediante una imagen que hace aparecer “un sentido oculto”. Es, añade, como “la epifanía de un misterio” (Durand, 2000,13; en Soto, 2005, 343)”.

En esta línea de análisis, Soto propone que el procedimiento a seguir en un estudio del texto poético debería implicar tanto una perspectiva de análisis formal de los aspectos internos que configuran la obra literaria -temas, estructura, fonética, estilo- (2004, 346) como de los externos a ella (349-350). Dicho procedimiento se ocuparía de responder a interrogantes sobre “la manera en que se representan los principales símbolos en la poesía”, así como respecto a “los mecanismos y los signos utilizados para la construcción de un lenguaje simbólico” (346). Comprendería las siguientes etapas:

- *Primera lectura. Perspectiva formal interna.* Su objetivo es visualizar las particularidades del objeto de estudio en cuanto a los temas que trata: tipo de lenguaje empleado, la estructura, los ejes temáticos alrededor de los cuales se observarían los símbolos principales, entre otros (346). Plantea una serie de parámetros que permitirían identificar “los rasgos estilísticos reiterativos que podrán extenderse a toda la obra, como parte del estilo del autor, en el que también se incluirá el sentido esencial del texto poético” (Ingarden, 1998; en Soto, 2005, 347).
- *Segunda lectura. La exterioridad literaria.* Busca ponderar “si los factores exteriores al texto fueron determinantes para lograr la estética de un poema u obra o valorar si esas características forman parte de las innovaciones del autor” (350). Incluirían aquellos asociados al ambiente geográfico, al contexto en el cual se escribió la obra (factores sociopolíticos, culturales, religiosos) y la alusión a referencias biográficas que devienen temas esenciales que el poeta busca responderse y se expresan a través de su escritura.

También en México, la escritora e investigadora Angélica Tornero, al preguntarse sobre el lugar de la metáfora en el enfoque hermenéutico de los Estudios Literarios (2004), se ocupó de analizar las propuestas de Ricœur respecto a que la metáfora -más que un mero recurso o estrategia literaria, constituye una posibilidad de comprensión del mundo (621). <<La metáfora es un ejercicio fenomenológico, por tanto, el texto literario, “al mirar como”, arriba a la comprensión fenomenológica>>, afirma Tornero, de lo cual deduce que “el papel del lector/crítico consiste en interpretar esta tensión metafórica para dilucidar sus sentidos posibles, en el mundo al que apela”.

A partir de los planteamientos de Ricœur, Tornero propone que una metodología de enfoque hermenéutico para el estudio de la Literatura ha de constituir un “marco de

aproximación” para la exploración del texto literario, entendida como “el encuentro dialógico que entrevera los contornos del lector y del texto”. Esta metodología fenomenológica-hermenéutica requeriría atravesar tres momentos o fases del proceso de comprensión (2004, 622-624):

- *Primer momento. Marco de una fenomenología de la percepción.* Una lectura que relaciona percepción (cuerpo), lenguaje y experiencia, la cual proporciona el sentido del poema, cuento o novela. <<El lector "vive" la metáfora (o la narración) en tanto discurso>>.
- *Segundo momento. Comprensión inicial se organiza como explicación.* La comprensión fenomenológica encuentra una configuración que la hará comunicable. Las metáforas no pueden traducirse, a lo sumo parafrasearse. Encontrar la tensión metafórica es más importante que intentar explicar la dinámica de los signos.
- *Tercer momento. Etapa de intelectualización.* Corresponde a la puesta en tensión del conocimiento nuevo y lo ya conocido en el plano conceptual. Se apoya en aproximaciones de orden segundo, más cercanas a procesos racionales, tendientes a conceptualizar y teorizar.

La ensayista e investigadora argentina Graciela Maturo, al postular “la legitimidad de asumir por el estudioso latinoamericano un *pensamiento situado*, geocultural e históricamente ubicado en América” (2007), ha propuesto la incorporación de la Fenomenología a la hermenéutica latinoamericana, aplicable también a los estudios literarios de dicha región. Maturo considera que dicho enfoque resulta pertinente para reflexionar sobre el espacio de encuentro entre Occidente y Latinoamérica, crisol de una cultura iberoamericana en tanto *cultura mestiza*, en la cual convergen “elementos disímiles provenientes de dos grandes troncos étnicos y culturales: una cultura de la imagen y el rito, y una cultura del concepto y el libro” (2007).

Para Maturo, la recepción literaria es, primero, un acto fenomenológico, previo al análisis técnico y a una hermenéutica cultural e histórica. Este primer momento constituye una “lectura de carácter estético” en la cual la energía de las formas significantes y la simbolización inducen a la comprensión. El método fenomenológico, indica, comprendería una serie de tres pasos/reducciones:

- *Epojé fenomenológica.* Implica poner entre paréntesis al yo habitual así como una “suspensión del juicio adquirido por teorizaciones y supuestos previos”. Éstos “prejuicios” imponen una selección de ciertos elementos y la relegación de otros, lo cual

impide la “apreciación de la unidad de lo múltiple”, a la cual tiende la reducción fenomenológica. “Sin la objetividad del sistema abstracto, se trata de asumir una actitud abierta y receptiva ante lo dado, para percibir el fenómeno en su totalidad, actitud que confiere al fenómeno mismo cierto carácter de *irrealidad* que no podemos menos que relacionar con el conocimiento poético”.

- *Epojé eidética*. Permite la indagación de la esencia del objeto captado por la intuición. <<Este paso, que apoyados en G. Bachelard, relacionamos con la simbolización, prescinde aún de la existencia del fenómeno mismo, poniendo “entre paréntesis” al mundo objetivo. Intenta una captación de la esencia o *eidós* del fenómeno mismo, por una profundización intuitiva>>.
- *Epojé trascendental*. El mundo no es negado sino neutralizado para volver la atención a la conciencia misma, por lo que se da una aprehensión del sujeto mismo que conoce y del acto de conocer. Los conceptos tradicionales o modernos de realismo o idealismo quedan superados por este *realismo trascendental* que deja al descubierto la fenomenología.

Solo en un momento posterior ocurre el *paso hermenéutico*, que restaura el “pre-juicio”, metódicamente suspendido en la fase previa, cuando el encuentro intersubjetivo a través de la palabra literaria incita al crecimiento interior mediante la comprensión del rumbo histórico. Un rumbo histórico compartido entre autor y lector, o comunidad lectora, “por el cual los pueblos han perfeccionado y reinterpretado sus valores éticos, estéticos, filosóficos, religiosos, conformando una identidad” (Maturó, 2007).

1.2 Estudios de hermenéutica aplicada a lírica y dramaturgia latinoamericana

La búsqueda de antecedentes de la aplicación del enfoque teórico-metodológico de la fenomenología hermenéutica al estudio de la metáfora –y, particularmente al agua como metáfora- en la literatura hispano-latinoamericana permitió identificar algunos casos de interés para el presente estudio.

En primer lugar, cabe señalar algunos ensayos breves que se han ocupado de analizar el uso de la metáfora tanto en la poesía como en la dramaturgia hecha en Latinoamérica a partir de referencias expresas a los conceptos propuestos por Ricoeur en su teoría de la metáfora y/o a la fenomenología de la imaginación de Bachelard, aun cuando no se enfoquen específicamente en

las posibilidades de un discurso metafórico asociado al agua. Uno de estos antecedentes es un breve artículo de Carolina Mendoza escrito en México, cuyo planteamiento central afirma que en el poemario *El oro de los tigres*, y particularmente en el poema que da nombre a la colección, Jorge Luis Borges reformula la tradición romántica británica, manifiesta en el poema “The Tyger” de *Songs of Innocence and of Experience* de William Blake. El tigre pasa así de ser “la metáfora de lo exótico que simboliza lo sanguinario y malvado” a ser “la metáfora de lo exótico que dota a esta pieza de literatura argentina -de la identidad argentina- de un cosmopolitismo que pretende insertarla en la literatura universal” (Mendoza, 2007, 80).

En el ámbito de la dramaturgia latinoamericana, en Chile, durante la última década del siglo pasado, Eduardo Thomas se interesó en interpretar el lenguaje metafórico presente en las obras del dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli. A partir de la noción del arte como “lenguaje de fe”, respecto al cual una de sus referencias teóricas es Paul Ricœur, ubica la obra de Usigli dentro del teatro “religioso-ritual”, que apunta a “religar” los miembros de una comunidad (1993, 121). Una noción fundamental a este respecto es la concepción de Usigli sobre el mito, el cual entiende como un conflicto de fuerzas históricas, y que busca sintetizar escénicamente por ejemplo en *Corona de luz*. En ella construye una imagen reconocible en el contexto latinoamericano y una estructura textual en la que todos sus elementos se relacionan entre sí: la Virgen de Guadalupe como “una metáfora escénica de la identidad mexicana”, una identidad “fundamentada en la fe” (127).

Usigli concibe al mito –basándose en Hegel- como la síntesis superior de un conflicto. Para él constituye una imagen que sintetiza las fuerzas históricas en conflicto. Trascendiéndolas y abriendo a una nación nuevas posibilidades.

Cuando escribió *Corona de luz*, Rodolfo Usigli proyectó producir *Una pieza, una comedia más bien, en la que el público pueda comulgar a la vez en la fe, en la emoción y en la alegría*. El tema escogido –el de la Virgen de Guadalupe- le cautivó por su relevancia en todas las dimensiones de la historia y de la cultura mexicanas, donde, según sus palabras, la Virgen no constituye un objeto de reflexión sino de “respiración”. Por sus implicancias religiosas, históricas y políticas, tuvo la certeza de tener entre manos un tema superior, de incalculables posibilidades dramáticas. (Thomas, 1993, 123).

La poética de Usigli, que se pone de manifiesto en *Corona de luz*, resulta también interesante desde la perspectiva del discurso metafórico en tanto que su sentido solo es discernible a partir de la noción de “doble referencia” que se deduce de la interrelación entre dos relatos. En palabras de Thomas, “el drama solo se entiende por su referencia al relato primero, el original”, en el que el engaño con una “virgen falsa” deviene un ser que “es al mismo tiempo él, y otra cosa”, al

mismo tiempo el relato del engaño del conquistador español y el símbolo en el que la resistencia indígena depositó su posibilidad de fe.

En un artículo posterior, Thomas analizó el fundamento religioso del discurso teatral manifiesto en la elaboración de imágenes metafóricas de la identidad hispanoamericana en tres obras dramáticas de Usigli. Como refiere Thomas, el dramaturgo mexicano concibe que la función del teatro es buscar en "los sueños más profundos" de un pueblo, en sus mitos, una "verdad poética" (1997, 40). En tal sentido, "el teatro es poesía":

Fundamenta esta concepción de Usigli, su idea del teatro como creación poética. El teatro es poesía, opina el ilustre dramaturgo mexicano; y como tal, el teatro constituye en sí mismo una modalidad de conocimiento del hombre y su mundo. De hecho, las diversas formas que ha adoptado la construcción de las obras teatrales a través de la historia, expresan en cada caso un determinado conocimiento del mundo. (Thomas, 1997, 40).

Entre los antecedentes identificados también figuran algunos pocos estudios literarios que parten de una perspectiva hermenéutica, e incluso desde una específicamente fenomenológico-hermenéutica, centrados en interpretar el agua -en alguna de sus diversas variantes- en obras latinoamericanas del género lírico y también del género dramático.

En el campo de la lírica latinoamericana, el hallazgo más directamente vinculado a la presente investigación es el del estudio que lleva a cabo Jessica Meza en Colombia (2012) sobre el poemario *La geometría del agua* del colombiano Fernando Dennis (2009). Dicho estudio retoma tanto el paradigma hermenéutico de Ricœur, en lo que atañe al análisis del tratamiento del lenguaje y los elementos simbólicos subyacentes en concepción ética-estética de la obra poética, como las categorías conceptuales de la fenomenología de la ensoñación propuesta por Bachelard a fin de explorar el lugar que ésta ocupa en la elaboración de la concepción ética-estética del poeta y su obra (17-18). Meza alude al "mar del lenguaje poético" (7), a una "puesta en escena de un mar de palabras" y a una "arquitectura simbólica" (8) discernibles en el poemario de Dennis, en las que "el trazo lo delinea el pincel de la palabra en consonancia con las lógicas del ensueño" (25): un acertijo en busca de esperanza. Y es la poesía la que contiene la clave para descifrar el enigma que esconde ese lenguaje escrito entre las aguas:

En los sueños existe un mar simbólico contenedor del elixir y el bálsamo de felicidad. Este muestra los acertijos de los sueños y resultan ser el palacio de la poesía construido a partir del idilio de las formas geométricas. Y es que con los ojos que transpone la poesía se percibe la belleza y la plenitud de ese mundo que comunica el ardor de la palabra soñadora. Permanece allí esa casa, la de la poesía sufriendo ante lo que

parece irreparable, pero el secreto es la irrenunciable esperanza: puesta en el vuelo infinito de sus pájaros (las palabras) y que verdaderamente se hallan en los ojos de la imaginación (Meza, 2012, 25).

En el poemario de Dennis, añade Meza, la palabra es investida de una fuerza mágica mediante la cual “puede metamorfosear lo que toca” (27), las visiones son fugaces pero el tiempo se expande (28) –“las horas cambian como el mar” (En Dennis, 2009, p.35)-, y el agua misma adopta diversas formas a través de imágenes simbólicas que implican diversas connotaciones: mar, río, ciénaga (33). El mar, por ejemplo, se asocia a la memoria y se asume como “espacio donde se movilizan las olas de los recuerdos donde se tejen y fluctúan las imágenes”. El mar, como sitio de la palabra, “revela las profundidades, las voces interiores del ser” (Meza, 2012, 33-34).

Para Meza, *La geometría del agua* presenta una visión irónica inscrita en una tradición poética romántica que ubica en el “eje de la modernidad de esencia crítica”, es decir, en una herencia asumida por una generación de poetas del nuevo siglo que reivindican “el regreso de la poesía al ser, a la interioridad de su alma” (58-59). Esta nueva sensibilidad acusa una visión ético-estética –particularmente dentro de la obra de los poetas caribeños que compara- influida por una concepción del arte como exilio o escenario “donde se mitiga con la creación, el dolor ante una consciente vacuidad de la realidad” (60).

En cuanto al género dramático, se encontraron dos antecedentes, dos estudios hechos en Argentina sobre el teatro argentino. Desde el extremo sur del continente, Mauricio Tossi explora “el tópico exilio desde sus figuraciones metafóricas” en la dramaturgia patagónica contemporánea (2011, 1). Aunque el tópico que articula el corpus analizado por Tossi es el exilio, las referencias a su ensayo se incluyen en este segundo apartado por dos razones: primero, porque una de dichas obras, *La Oscuridad* (2002) de Juan Carlos Moisés, revela bastantes similitudes temático-formales con *Al otro lado del mar* (2010) de Jorgelina Cerritos; segundo, porque en dicha obra dramática la tierra de La Patagonia constituye un “no lugar”, una “nada” – que refleja a la vez “un vacío físico y subjetivo, geográfico y corporal” (4)-, un “mar alegórico” que remite a la oscuridad existencial en la que viven sus habitantes al no encontrar su lugar en ella (5).

Respecto al primer aspecto cabe apuntar que en ambas obras hay un marinero y una mujer cuyo encuentro desencadena una serie de situaciones irracionales que se desarrollan a través de un “conflicto estático” -que no avanza-, hasta que al final “el joven marinero abandona el barco-ausencia e inicia su trayecto por tierra hacia el anhelado horizonte” y la mujer “logra zarpar hacia un mar que, de manera alegórica o con connotaciones siniestras, esconde el cuerpo de su hijo desaparecido” (4-5).

En cuanto al segundo, es relevante notar que Tossi dedica bastante atención es al uso del espacio como una “predicación extraña”, en el sentido de la “impertinencia atributiva” que Ricœur define como esencial a la metáfora. Incluso afirma que Moisés llega a elaborar un *cronotopo* específico para el desarrollo de la acción, una “figura metafórica” reconocible pero nunca explicitada: un “lugar-nada” (6), “una tierra que es un mar” que remite al universo patagónico (7). En escena, este “no-lugar” constituye “una zona fronteriza representada por una rampa de madera que divide la tierra del mar”, en medio de las cuales está el barco-ausencia (Moisés, 2002, 16; en Tossi, 2011, 6).

...el tópico exilio puede –mediante el procedimiento de “resonancia” descrito por Ricoeur– asociarse a otros predicados extraños, como ecos que repercuten en nuestra tradición patagónica y en nuestra historia, nos referimos a la imagen de habitar en una tierra que es un mar por su infinita extensión y misterios; una tierra inmóvil pero que erotiza y que se proyecta hasta la nada; o también, una tierra tan real como imaginaria que permite un andar errante y sin fin. (Ricœur, 2002, 201; en Tossi, 2011, 7).

Para Tossi, doctorado en Letras y licenciado en Teatro, en la obra de Moisés subyace una “tesis absurdista”: “la supervivencia de los que viven en ningún lugar” (4), cuya exposición escénica permite inferir contenidos históricos, políticos y sociales compartidos a nivel de la región latinoamericana:

...estas construcciones estético-absurdas de la Patagonia –al igual que las latinoamericanas en general– se alejan del modelo nihilista europeo de las décadas 1950-60 por su capacidad de referencialidad y por su cariz satírico, en otros términos, es lo que Jorge Dubatti llama un “absurdo situado” por sus anclajes culturales. (Tossi, 2011, 4).

El segundo antecedente identificado en el campo de la dramaturgia es una exploración de la precariedad como metáfora en el teatro argentino, así como de su relación respecto a las condiciones que caracterizan a la “modernidad líquida” según Zygmunt Bauman. En un breve ensayo, Silvina Díaz analiza la metaforización poética de los desechos y de las ruinas como vía de expresión de “las condiciones de debilitamiento y precarización social que dejó como consecuencia la crisis de 2001 en Argentina” (2018, 211).

Díaz señala que si bien la “precariedad estética es una condición específica del arte y la estética en la cultura del capitalismo tardío”, y que -por tanto- también el teatro “es en sí mismo un arte efímero y, como tal, precario”, dicha condición precaria se acentúa aún más en circunstancias de crisis económicas y conflictividad social (2012, 213-214). Circunstancias como la caída de las torres gemelas, que instaló a nivel mundial el clima de creciente vulnerabilidad (Butler, 2006, 15; en Díaz, 2018, 223) y, en el caso particular de Argentina, “la inestabilidad

económica, institucional y social que emergió como consecuencia de las políticas neoliberales de los años 90” estuvo a la base de una de las crisis más profundas la historia de dicho país a inicios del siglo XXI (Díaz, 2018, 223).

En este marco de precariedad global en los órdenes cultural, social y político, la metaforización poética de las ruinas, los desechos y los escombros comenzó a emerger entre las prácticas artísticas a nivel mundial durante las últimas décadas del siglo XX:

“A partir de principios de los años ochenta la fuerza de la presencia de la imagen de la ruina y de los escombros en los escritos teóricos y en las prácticas artísticas remite al problema de la saturación” (Bourriaud, 2009: 54; cursivas del original). El filósofo francés recurre, en este mismo sentido, a las palabras vertidas por Craig Owens³ cuando sostiene que son las “ruinas descompuestas de la historia” las que aparecen en las obras de carácter posmoderno.⁴ (Bourriaud, 2009, 54, y Owens, 1998, 315-328; citados por Rancière, en Díaz, 2018, 216-217).

Uno de los ejemplos de este tipo de dramaturgia analizado por Díaz es el de *Los Murmullos*, de Luis Cano, en la que -a partir de la anécdota de un hijo que busca a su padre desaparecido- se propone “una relectura de los últimos años de la historia argentina para reflexionar, al mismo tiempo, sobre el momento de su producción, en 2002, en plena crisis política, social e institucional” (2018, 217).

Díaz describe *Los Murmullos* como una “obra inorgánica”, de “estructura fragmentaria”, cuyo principio constructivo más destacado es “la cita paródica de una multiplicidad de discursos (históricos, políticos, artísticos), imágenes y referentes sociales dispuestos en un entramado en el que pierden su contexto original de enunciación” (2018, 217). Así mismo, la ubica entre una serie de obras que abordan la historia reciente argentina desde “discursividades no lineales”, “paradigmas estéticos diversos”, un lenguaje “deliberadamente hermético” -que no pretende develar “verdades” sociales o existenciales sino instaurar una determinada metáfora epistemológica (Eco)- y una eficacia estética lograda a través de “la discontinuidad” entre las formas sensibles de la producción artística y aquellas a través de las cuales espectadores, lectores u oyentes se apropian de ella (Díaz, 2018, 217).

La naturaleza fragmentaria y precaria de obras como *Los Murmullos* remiten a Díaz a las características que Zygmunt Bauman atribuye a la “cultura líquida”, en la cual “los materiales de la historia —y, por lo mismo, de la historia del arte—, separados de los valores ideológicos y de los contextos específicos en los que surgieron, aparecen en su condición de signos desvitalizados, vacíos, reutilizables” (Díaz, 2018, 217). Este tipo de teatro, que reniega de la concepción

objetivista -de la comunicación así como de la realidad social y la política-, “no aspira a interpretar los hechos a los que alude sino únicamente sus huellas, sus despojos, sus consecuencias en las vidas de los personajes y, en todo caso, los testimonios y los discursos sobre esos hechos” (218).

La noción de historia que se pone de manifiesto en este tipo de obras es la de una “relación de subjetividades fragmentadas, como entrecruzamiento de textos, voces y puntos de vista” (Díaz, 2018, 218) que proclama el fin de las metanarraciones -de las historias coherentes y encerradas en sí mismas-. Paradójicamente, tal “eclecticismo” permite al teatro transformar esa precarización de recursos en una capacidad *resiliente* (223) que le permite reconfigurar nuevas coordenadas a partir de las cuales sea posible reconstruir la memoria y la identidad. En el contexto de la obra de arte, los elementos del pasado “adquieren nuevos valores históricos bajo el signo de su deconstrucción” (218), por lo que ya no se trata de ilustrar una tesis o describir un mundo, sino de observar “el modo en que se lo construye” y “sus condiciones de enunciación” (218).

Finalmente, un estudio de carácter hermenéutico que resulta de interés retomar aquí, pese a que no pertenece al género lírico sino al narrativo, es una extensa investigación que realiza en México Kenia Aubry sobre la novela *Muerte por Agua*, de la escritora cubano-mexicana Julieta Campos. Dicha obra fue publicada originalmente en 1965 y posteriormente reeditada por la autora bajo el título *Reunión de familia* en 1997 (2001, 40). Aubry señala que tanto la obra ensayística como la narrativa de Campos se caracteriza por una “extraordinaria belleza poética” y -siguiendo lo escrito por Octavio Paz en *El mono gramático*- subraya el valor poético en la literatura de Campos: “No es poeta el que escribe solo poesía, sino aquel que juega y hace una crítica del lenguaje, tal como Campos que, en su lucha contra la imperfección y el caos, lo transmuta hasta disolverlo” (2001, 10).

Aubry se interesa en develar la poética de Campos manifiesta en *Muerte por Agua*. Para ello, apoyándose en nociones de Bachelard, explora el agua como elemento articulador que entreteje las dimensiones simbólicas y metafóricas de dicho texto en tanto discurso novelesco sobre “el derrumbamiento dialéctico de un mundo” (14), del mundo moderno (166). Adscribe además su investigación a las etapas del círculo hermenéutico (comprensión-explicación-comprensión), que entiende de la siguiente manera: la *primera comprensión* de un discurso, cuando se toma en serio, conduce a una “mayor penetración del mismo”; la segunda, correspondiente a la *explicación*, se cumple mediante “la descripción e interpretación de los elementos del discurso”, según las

ciencias descriptivas y analíticas; y la tercera, en los términos que Ricœur plantea la *segunda comprensión*, consiste en la “interpretación conducida del discurso, mediante un método y una fundamentación estética, la cual se constituye en una *hermenéutica literaria* que pretende reconducirnos a una nueva comprensión del discurso leído” (Aubry, 2001, 14-15).

Para Aubry la novela de Campos es “un mundo acuático, en el que personajes, tiempo y ambiente se hallan integrados al agua” (2001, 120), el cual -ya desde los sesenta- ponía “en tela de juicio” el agotamiento de “los programas fallidos de la modernidad” (166).

Diálogos, monólogos, descripciones, personajes anodinos, espacio y tiempo discontinuo, y —desde luego— la recurrencia simbólica del agua, elemento que en la narración adquiere un sentido de vida, pero también de muerte, tienen en *Muerte por agua* la tarea de hacer emerger una verdad que, en este caso, refiere a la precariedad y agotamiento de un mundo. De ahí que las situaciones descritas con minuciosidad, confieren un ritmo lento al acto de narrar, la acumulación de formas verbales simples, las construcciones sustantivas breves y elípticas, el ritmo repetitivo, el uso invariable del tiempo presente, así como las reiteradas alusiones a lo inmóvil o caduco, acentúan la impresión de agotamiento de un mundo, en el que solo la palabra y la memoria se convierten en refugio de salvación. (Aubry, 2001, 45).

Y si bien la mirada escrutadora de Julieta Campos “señala el proyecto fallido de la modernidad y lo conjura con fundamentos posmodernos”, añade Aubry, sobre todo se constituye como un “superhombre a la manera nietzscheana”, pues “en la Babel de las interpretaciones, ha sido capaz de construirse la suya, asumiendo el riesgo y la responsabilidad” (2001, 84/Idem). Y, en la interpretación dialéctica del mundo puesta en juego en *Muerte por agua*, solo las aguas muertas de la modernidad abrirán paso a la esperanza de un retorno de las aguas vivas en un nuevo tiempo:

Desde la mirada escrutadora de la modernidad, Campos sostiene otro programa: la posmodernidad que ha alcanzado nuestro presente. Si el proyecto de la modernidad lo sustenta con una visión desencantada del desmoronamiento de un mundo (lo que simboliza el desplome del programa de la modernidad), el de la posmodernidad lo fundamenta desde la esperanza de un eterno retorno a otro tiempo menos absurdo, como negando la temporalidad occidental. El conjuro de la modernidad, del derrumbamiento del mundo es en este acto solitario de la escritura una travesía hacia su propio centro que plantea la fuerza del devenir, un devenir cuya esencia es dialéctica... Campos conjura a la muerte con la muerte misma... este sentido dialéctico de la muerte está simbolizado con una de las sustancias más transitorias: el agua. (Aubry, 2001, 179).

Aubry afirma que en la obra de arte “se revela la verdad de la época” y que la palabra del escritor “se levanta para darnos un mundo que tiene como fin revelar la otra cara de la realidad” (2001, 184). Para Julieta Campos, añade, la palabra no solo “articula las protestas informadas” y “habla por los mudos y los amordazados”, sino que —ante todo— esa palabra es “lo que rescata

de ese trémulo temblor de todo lo que existe entre el ser y el no ser: ese temblor trémulo que es la vida”. (Campos, 1988, 54; en Aubry, 2001, 184).

1.3 Aproximaciones de interés en Centroamérica

Pese a que no fue posible identificar ninguna referencia de estudios hermenéutico-literarios sobre la obra dramaturgica centroamericana, sí se identificó un estudio afín en el género lírico. Se trata de la aproximación de Jorge Camacho al estudio de la metáfora a través de distintas etapas de la historia de la poesía costarricense, de interés para este estudio por cuanto identifica un criterio fundamental para el análisis metafórico que aquí se propone. Es necesario, insiste Camacho, distinguir entre metáfora “puntual”, una desviación aislada con función principalmente sensorial-emotiva, de la metáfora “hilada” o estructural, en términos de Ricœur. Por esta última, ausente en el *corpus* por él investigado, entiende aquella cuyo “despliegue estructural” consigue “conjugar en una intuición global lo afectivo y lo imaginativo con su dosis de intelectualidad” (364), aquella que “más apropiadamente refiere al mundo, entendido este como una verdadera ‘cosmovisión’ del poeta y de su época” (375).

Finalmente hay que agregar que la propuesta dimensión conjuntiva de la metáfora parece conseguirla, precisamente, la metáfora estructural o <<hilada>>; no es, en opinión de Paul Ricœur, una figura aislada la que refiere al mundo, <<sino lo que se debe llamar esquema>>. Por ello, este despliegue estructural en el texto ofrece el mejor indicador en el análisis metafórico; y en ausencia de este, al menos, la reiteración sistemática en *corpus* más amplios, como un poemario o aun la obra completa de un autor. (Camacho, 365).

En el ámbito centroamericano se identificaron también dos antecedentes que se ocupan de la obra de los autores seleccionados para este estudio, relacionados de manera indirecta a los fines específicos del presente estudio: un extenso ensayo de Amelia Mondragón (2014) sobre la vida y obra del poeta Francisco Ruiz Udiel y una tesis de pregrado de Astrid Ruiz (2017) que analiza *Al otro lado del mar* desde un enfoque pragmalingüístico y pragmático literario.

En el primer caso, Mondragón recoge importante información biográfica sobre dicho poeta nicaragüense, su rol como vocero y promotor de poetas de su generación, así como uno de los pocos análisis generados sobre las estrategias poéticas utilizadas por el poeta nicaragüense en los dos poemarios publicados bajo su autoría. Los elementos más relevantes reseñados por Mondragón son retomados con más detalle en un apartado posterior.

En el segundo caso, Ruiz considera que los dos enfoques teóricos elegidos son los más idóneos para abordar el género dramático, puramente conversacional, desde la perspectiva del lenguaje en acción. La Tesis de Ruiz difiere significativamente del planteamiento de esta investigación. Por un lado, el énfasis de su enfoque teórico es pragmático, tanto en el campo de la Lingüística como de la Literatura; esta investigación se enmarca dentro de los estudios culturales y la hermenéutica literaria de orientación fenomenológica, simbólica y metafórica. Y, si bien el estudio de Ruiz contempla en su capítulo de interpretación de resultados un apartado sobre el paso del “modelo de cooperación interpretativa” de Umberto Eco para intentar hacer un “breve análisis hermenéutico”, las breves páginas dedicadas a ello se enfocan en plantear preguntas y consideraciones sobre la relación autor-lector (Ruiz, 2017, 131-134) prescindiendo del marco sociohistórico, central en el abordaje de la investigación acá presentada. Con todo ello, resultan de interés para el presente estudio, particularmente, las observaciones señaladas por Ruiz respecto a algunos elementos simbólicos presentes en la obra dramática de Cerritos, aun cuando sean escasas y se desarrollen mínimamente debido a que no formaban parte de los planteamientos centrales de su tesis.

A la luz de la revisión de antecedentes del presente apartado, un estudio exploratorio del agua como metáfora desde una perspectiva fenomenológica-hermenéutica aplicada a textos literarios producidos en Centroamérica como el que aquí se propone constituiría un primer aporte sobre la aplicación de conceptos y enfoques que han resultado fecundos en otras latitudes del continente latinoamericano pero respecto a los cuales no se ha podido identificar antecedentes en la región centroamericana hasta la fecha.

2. Influjo de los Estudios Culturales en los Estudios Literarios de Centroamérica

En Centroamérica, la influencia de los estudios culturales en los estudios literarios se hizo sentir con el cambio de siglo, articulado a través del trabajo de una comunidad emergente que sumó esfuerzos a través de iniciativas como los Congresos Centroamericanos de Estudios Culturales, la revista digital *Istmo* y la serie de libros “Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas”. Se trató de un cambio de paradigma cuyos rasgos distintivos incluyeron: trabajar con un concepto nuevo y afinado de la literatura, no restringido a las así llamadas bellas letras o a la literatura culta sino validando otras formas de producción literaria, estética y textual; búsqueda por romper

y superar tradiciones que reducían la literatura y a los estudios literarios de Centroamérica desde una perspectiva “nacional-nacionalista” o restringidos a “lo centroamericano” en favor del reconocimiento de su diversidad como punto de partida para estudiar a Centroamérica, sus literaturas y culturas, en sus interconexiones y entrecruzamientos regionales, transnacionales y transregionales; así como favorecer un diálogo entre distintas formas de investigación, entre la literaria y la historiográfica, o de estas con la historia general (Mackenbach 2018).

En la edición especial dedicada a los “Estudios culturales centroamericanos en el nuevo milenio”, la revista *Istmo* (2004) abrió espacio al debate respecto a algunos de los aspectos clave en torno a los cuales giró dicho cambio de paradigma. De manera similar a lo ocurrido desde el inicio de este campo transdisciplinar surgido en Europa a mediados del siglo XX, su incipiente desarrollo en Centroamérica se ha ido conformando a partir del enfrentamiento de visiones dicotómicas respecto a cuyas posturas epistemológicas la presente investigación también ha de asumir posición.

Por un lado, de forma similar a la disyuntiva en torno a las posibilidades de construir un nuevo *latinoamericanismo*, en la región centroamericana el debate tomó expresión en dos modelos alternativos descritos por John Beverley (2004) como perspectiva *neo-arielista* (insistencia en la "hibridez" o "mestizaje cultural" en defensa de un canon cultural supuestamente nacional frente a la hegemonía cultural estadounidense, incluida una resistencia a modelos teóricos hegemónicos occidentales) y perspectiva de *genealogía cultural* desde el *subalternismo* (la interpelación de la idea de nación desde el reconocimiento de las diferencias como rasgo fundamental de esa otra nación y “civilización” centro o latinoamericana multicultural, heterogénea e igualitaria). Coincidimos con la conclusión del mismo Beverley: es necesario “un diálogo entre las posiciones aparentemente antagónicas representadas”.

En segundo lugar, los debates relacionados a los estudios de la literatura influenciados por los estudios culturales en Centroamérica, centrados mayoritariamente en el género narrativo, han girado a menudo en torno a la clasificación y periodización de las expresiones literarias recientes en relación a una variedad de pos-ismos (, 2004): pos-literatura, con el testimonio como género pos-novelesco; literatura de pos-guerra, producida después del fin de las grandes utopías sociales; pos-revolucionaria, basada en hitos extraliterarios de índole ideológico-político, como la derrota electoral del Frente Sandinista en la Nicaragua de 1990; pos-nacional, derivada del agotamiento del discurso del estado-nación en Centroamérica; pos-moderna, limitada principalmente a

consideraciones sobre las formas de escritura y las técnicas narrativas; etc. Sin embargo, hace falta aprehender tanto los cambios a nivel intra-literario, por ejemplo de las estructuras narrativas y las formas de representación de la violencia, como la influencia de factores extraliterarios de índole ideológico-político en el marco de fenómenos más amplios. Uno de estos fenómenos sería la pérdida de la centralidad de la literatura y de los escritores en la formulación de los grandes proyectos de identidad latinoamericana y nacional, los cuales tendrían menos que ver con «datos políticos en la superficie de los acontecimientos históricos» y mucho más con procesos socioculturales «subterráneos»; así como también el hecho de que actualmente los autores centroamericanos estén actuando “en un campo no solamente posnacional, sino más bien transnacional”, por lo que su literatura “se está desprendiendo de sus lazos nacionales” más que a nivel temático en cuanto a sus condiciones de producción, divulgación y recepción.

En tal contexto, para Mackenbach es necesario tomar en cuenta la *posmodernidad* como un concepto de época y discutir las posibilidades respecto a cómo transferir conceptos de origen norteamericano-europeo a las condiciones centroamericanas. A partir de los planteamientos de Ette respecto a que los debates sobre la posmodernidad hacen necesario analizar “el concepto socio-económico de *modernización*, el de *modernidad* como concepto de época y el concepto literario-estético del *Modernismo*” (1994, 321; en Mackenbach, 2004), en sus investigaciones sobre las literaturas centroamericanas, particularmente aquella acerca de la novelística nicaragüense de fines del siglo XX, Mackenbach encontró que:

...para la narrativa más reciente de ese país se puede hablar de «posmodernización» y de «posmodernidad» en el sentido de un fracaso o no cumplimiento de las premisas y esperanzas de los dos grandes movimientos de modernización que resultaron en proyectos de modernidad como época histórico-cultural-social (el liberalismo a inicios del siglo XX y el sandinismo en los años setenta y ochenta), así como de «posmodernismo» en el sentido de una superación definitiva (incluso en el recurso irónico-intertextual-metatextual) de los patrones del Modernismo como fenómeno y concepto estético – es decir, en relación con sus propios proyectos de modernidad. (Mackenbach 2004).

En la presente investigación se reconoce la necesidad de interpretar los textos literarios seleccionados a la luz de sus posibilidades discursivo-metafóricas que estarían dando cuenta del contexto socioeconómico, político, cultural y literario de una región geográfica específica en una época concreta. Pero igualmente asumimos que una interpretación fenomenológica-hermenéutica de los textos literarios seleccionados en el marco de dicho contexto ha de nutrirse de la postura planteada por Stuart Hall (2014) frente al debate que enfrentó a los dos modelos que marcaron,

durante la primera mitad del siglo XX, el desarrollo inicial del objeto de estudio y al ámbito del quehacer de los estudios culturales: *culturalismo* y *estructuralismo* (significados, prácticas, procesos, agentes vs. condiciones determinantes, ideología, prácticas diferenciadas): las oposiciones u oscilaciones pueden concebirse como elementos distintos de un proceso complejo pero articulado y fluido, es decir, pueden explorarse en torno a la noción de una *unidad articulada* que comprenda prácticas específicas interactuantes en condiciones cambiantes pero determinantes.

3. Autores y contexto literario de país

3.1 Francisco Ruiz Udiel - Nicaragua

El poeta Francisco Ruiz Udiel nació en Estelí, Nicaragua, en 1977, y falleció a los 33 años de edad el 10 de diciembre de 2010. Combinó sus labores como periodista, editor y gestor cultural con una intensa actividad literaria que le llevó a participar en numerosos festivales a nivel iberoamericano. Sus poemas aparecen en importantes antologías publicadas en Nicaragua y México, así como en diversas revistas de habla hispana (Nicaragua, Panamá, México, Argentina, Nicaragua, España) así como también en naciones no hispanoparlantes como Suecia y Alemania (Ruiz Udiel, s.f.). Se conocen de él únicamente dos poemarios: *Alguien me ve llorar en un sueño*, con el cual obtuvo el Premio Internacional Ernesto Cardenal de Poesía Joven (2005), publicado ese mismo año por la editorial que fundara Ruiz Udiel junto con el escritor Ulises Juárez Polanco; y *Memorias del agua*, publicado en febrero de 2011 (Mondragón), publicado póstumamente. Las trágicas condiciones de su fallecimiento - se quitó la vida apenas un mes antes de su publicación, la madrugada del sábado 1 de enero (*Letralia* 2011), precedieron la presentación de su segundo y último poemario, un acto que dejó preparado hasta en el último detalle (Ramírez, 2011).

El joven poeta estuvo cerca de reconocidos escritores: la salvadoreño-nicaragüense Claribel Alegría, a quien Ruiz Udiel reconocía como su mentora; el nicaragüense Sergio Ramírez, director de la revista *Carátula* en la que Ruiz Udiel fungía como editor (Mondragón); entre otros que seguían con atención su trayectoria como el nicaragüense Ernesto Cardenal, el argentino Julio Boccanera y el francés Norbert-Bertrand Barbe. Éste último dijo de él que "de todos los nuevos poetas de Nicaragua, Udiel es sin duda uno de los que tiene mayor voz propia" (Wikipedia, s.f.).

En 2004, la Editorial Leteo, fundada por Ruiz Udiel y Juárez Polanco, publica *Retrato de poeta con joven errante*, una antología poética de su generación en cuyo prólogo Gioconda Belli les bautiza como “generación del desasosiego” (Ruiz Udiel, 2010). Con ello Belli hacía referencia a escritores que nacieron a la literatura a inicios del siglo XXI: una generación que habitan ciudades devoradas por los despojos de la guerra, voces con grandes obstáculos para “cantarse a sí mismas” y quienes –desde distintas variantes- tratan de distanciarse de la corriente “exteriorista” que marcó a la generación de escritores que les precedieron: el realismo social, el conversacionalismo, el compromiso. Aliados del internet, tienen acceso a referentes más allá de su universo local, producen textos con rasgos surrealistas marcados por tonos de desamparo y rabia, eluden la farsa del mural sin fisuras y ven en la literatura –más que un arma- un mar para navegar (Mondragón).

Ruiz Udiel se encargó de elaborar las introducciones a los autores de la antología *Retrato de poeta con joven errante*, exceptuando la que corresponde a sus poemas (Mondragón), por lo que cabe considerar que recaiga en él gran parte de la responsabilidad de perfilar a su generación en lo que él calificó de “interiorista”, en razón de los temas que explora: “Ya poco se escribe sobre la guerra, la lucha por la libertad de un país, los derechos humanos y la pobreza, entre otros temas. Ahora se reflexiona más acerca de la nada, la muerte y la soledad ontológica del ser humano. ¿Son reflejo dichos temas de la escisión en la historia de mi país? Quizá...” (Rodríguez, 2010).

De hecho, el mismo autor se ocupó de sistematizar brevemente el contexto histórico-literario nicaragüense del cual surgen las voces poéticas de su generación” (Ruiz Udiel, 2010). Y alude a la noción de Spinoza sobre los dos posibles resultados del ser, “el ser en sí y el ser en otro”, para desentrañar los procesos del pasado al cual responden él y su generación:

Llamaremos al “ser en otro” a las generaciones pasadas, el otro es Rubén Darío; el postmodernismo; la metafísica dirimida en el tiempo; la Vanguardia de Nicaragua en los años treinta; la posvanguardia; la Generación Traicionada; la generación “Ventana”; la generación del setenta, donde se exacerbó el exteriorismo (una poesía que Ernesto Cardenal calificó de realista, de la vida cotidiana, muy narrativa, coloquial, escrita en el lenguaje de todos, concreta, directa); la generación de los ochenta, donde se dio muerte a la metáfora, y la generación del noventa (Ruiz Udiel, 2010).

Entre las características centrales de la poesía de su generación Ruiz Udiel destaca las siguientes: está disgregada y tiene menos idealismo (es un grupo distanciado de cualquier militancia política, aislado de sí mismo, sin compromiso con nada y con nadie), elige temas heterogéneos e intimistas (el amor, el erotismo, la angustia, la soledad, el tiempo, la muerte - como una experiencia insondable y unificadora -, el consumismo, la urbanidad, la nada, la desesperanza, el desencanto, la poesía misma, la redención, y con poca frecuencia a la temática social), se expresa mediante una diversidad de estilos literarios (regreso al neorromanticismo de los sesenta y también una búsqueda hacia el neoexistencialismo), cada poeta elige sus referentes a su antojo pero abundan múltiples lecturas referenciales de autores en común, se buscan -“aún sin encontrarse”- en horizontes más allá del cercano “exteriorismo” (de ahí que “aún fabrica su urdimbre”). “Ser en su diversidad” sería el sello “transgresor” de una “escritura a ciegas” que, como un “espejo de la poesía joven”, resulta necesaria al poeta para reafirmar “quiénes somos y qué queremos”, en la que sólo logrando “imaginar al otro” se alcanza su comprensión.

Llegaremos en algún momento a invocar las palabras que darán luz a este siglo donde el hombre se ha separado del mundo. A los poetas nos corresponde, en medio de la desesperanza, encender el pabilo, llevar lucerna en mano, ver hacia delante y hacia los costados sin ignorar la huella que nos precede (Ruiz Udiel, 2010).

3.2 Jorgelina Cerritos - El Salvador

La dramaturga Jorgelina Cerritos nació en San Salvador en 1974. Obtuvo una licenciatura en Psicología en 1993. Inició su formación teatral en la compañía de teatro “La Rendija”, asumiendo labores relacionadas a la escenografía para luego interesarse en la actuación. Su formación como actriz se desarrolló en la “Escuela del Arte del Actor” fundada por Filander Funes. Su formación dramática se nutrió de talleres auspiciados por entidades internacionales e impartidos por reconocidos dramaturgos en habla hispana como José Sanchís Sinesterra y Arístides Vargas. Su primer libreto teatral fue una obra de teatro infantil titulada *En el desván de Antonia* (EcuRed, s.f.).

En El Salvador su obra dramaturgica ha sido reconocida en múltiples ocasiones. En 2004, el Consejo Nacional para la Cultura y el Arte –CONCULTURA- le otorgó el título de Gran Maestre en Teatro Infantil de los "Juegos Florales" luego de obtener el Premio Nacional de Teatro Infantil en tres ocasiones con sus obras: *En el desván de Antonia* (2000), *Los milagros del amate* (2002) y *El coleccionista* (2004). Pocos años después obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia en dos ocasiones con las obras *Atrás de mi voz* (2007) y *Una ronda para José* (2008). Entre sus premios internacionales destacan: el Premio Literario Casa de las Américas en la categoría teatro por su obra *Al otro lado del mar* (2010), el V Premio de Teatro Latinoamericano George Woodyard de la Universidad de Connecticut (EEUU) por su obra *Vértigo 824* (2011) y el reconocimiento unánime de la VI Bienal Internacional de Dramaturgia Femenina "La Escritura de las Diferencias" en Italia por su obra *La Audiencia de los Confines. Primer ensayo sobre la memoria* (2012). (EcuRed, s.f.).

Su obra dramática ha sido publicada profusamente en años recientes. La Universidad Pedagógica de El Salvador publicó el libro *Al otro lado del mar y otras voces* (2012) que reúne tres de sus piezas teatrales: *Al otro lado del mar*, *Una ronda para José* y *Respuesta para un menú*; la Dirección de Publicaciones e Impresos de la Secretaría de Cultura de El Salvador publicó su obra de teatro infantil "El Coleccionista" (2012) y su poemario infantil "La Casa Ballena" (2014); Índole Editores publicó su Trilogía de Ensayos sobre la Memoria: *La Audiencia de los Confines - Primer Ensayo sobre la Memoria* (2014), *Bandada de Pájaros – Segundo Ensayo sobre la Memoria* (2016) y *El Misterio de las Utopías – Tercer Ensayo sobre la Memoria* (2017). Fuera de El Salvador, su obra ha sido publicada por el Fondo Editorial de Casa de las Américas (Cuba, 2010) y el Latin American Theatre Review (2012). (Wikipedia, s.f.).

Cerritos es integrante y fundadora de la compañía teatral "Los del Quinto Piso", cuyo proceso de investigación-creación colectiva está a la base de su obra dramaturgica. Desde 2007 dicha compañía ha llevado a escena a escala nacional e internacional las obras *El coleccionista*, *La función debe continuar*, y *Respuestas para un menú*. (Wikipedia, S.f.), así como *La Audiencia de los Confines - Primer Ensayo sobre la Memoria*, y *El Misterio de las Utopías – Tercer Ensayo sobre la Memoria*. El montaje de esta última, en 2017, fue también la primera incursión de Cerritos en la dirección teatral (SECULTURA, 2017).

Capítulo 4. Metodología

1. Tipo de investigación

La presente investigación enfoca un problema contemporáneo mediante un abordaje de naturaleza científica, monográfica e historiográfica. Es decir, se enfoca en un solo tema, poco explorado pero susceptible de ser observado y verificado en un momento concreto del pasado inmediato –la exploración del agua como metáfora en textos literarios centroamericanos de inicios del siglo XXI-, a partir de una elaboración propia sobre la aplicación de un marco teórico y conceptual desarrollado por un reducido grupo de autores e investigadores sobre la base de los avances de sus predecesores en el tema (Eco, 2000, p.32, 33, 36, 47-52). La *Teoría de la Metáfora* del filósofo y antropólogo francés Paul Ricœur es un punto de partida fundamental de este estudio, como también lo son las nociones propuestas por el filósofo, físico y escritor francés Gaston Bachelard en su *Fenomenología de la Imaginación* y los conceptos propuestos por el filósofo, sociólogo y ensayista polaco Zygmunt Bauman respecto a la *Modernidad Líquida*. Así mismo lo son una variedad de antecedentes aplicados del aparataje teórico-conceptual de dichos autores al análisis de la literatura latinoamericana.

Pero lejos de la descripción de hechos, los datos estadísticos, los instrumentos estructurados y los resultados generalizables característicos de la investigación científica cuantitativa, la naturaleza de la presente investigación encuentra puntos de coincidencia afines con el paradigma de *investigación cualitativa* de las ciencias sociales. Es decir, apunta a interpretar el sentido discursivo de los textos literarios seleccionados mediante un proceso flexible de observación y reflexión que profundice en dos textos literarios concretos desde una perspectiva holística, por separado tanto como de manera comparada (Ruiz Olabuénaga, 1999, 23).

El presente estudio se adscribe también a los estudios culturales, un ámbito transdisciplinar que ha influido en los estudios literarios realizados en la región en las últimas dos décadas a partir de la perspectiva de un pensamiento “situado en” Centroamérica. Se nutre pues del cambio de paradigma evidenciable en el trabajo articulado a través de iniciativas como los Congresos Centroamericanos de Estudios Culturales, la revista digital *Istmo* y la serie de libros “Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas”. Particularmente, en cuanto al intento por romper y superar la tradición reduccionista “nacional-nacionalista” o centrada en “lo centroamericano” e

incorporar en el análisis de sus literaturas sus interconexiones y entrecruzamientos regionales, transnacionales y transregionales; así como la opción por favorecer un diálogo entre distintas formas de investigación (Mackenbach, 2018).

En tal sentido, esta investigación reconoce que ciertos conceptos y modelos teóricos generados en Occidente para entender las dinámicas globales de la contemporaneidad resultan útiles para ampliar la comprensión sobre las maneras en que una región particular y “periférica” como Centroamérica se reconfigura a partir de fenómenos culturales de alcance global a inicios del siglo XXI. Y esto se debe a tres razones: primero, porque la conquista española del continente americano implicó una “occidentalización” del “nuevo mundo”, del continente americano, por lo que dicha tradición de pensamiento constituye parte de la herencia que nos corresponde asumir e incluso apropiarnos; segundo, porque la condición posmoderna de la sociedad contemporánea globalizada ha extendido diversos aspectos del malestar de la cultura de Occidente a nivel global a tal punto que los marcos conceptuales contemplados resultan también aplicables al contexto latinoamericano; y, tercero, porque tales consideraciones han sido ya vislumbradas por investigadores que los han aplicado al estudio de la literatura hecha en Latinoamérica, por lo cual resulta pertinente intentar una aproximación desde dichos parámetros a dos obras literarias generadas en el contexto centroamericano.

Por todo lo hasta aquí señalado, el estudio aquí propuesto tiene un carácter exploratorio, en tanto aproximación inicial al abordaje fenomenológico-hermenéutico del agua como metáfora en textos literarios de la poesía y dramaturgia centroamericana.

2. Propuesta Metodológica

Atendiendo a los antecedentes identificados en relación al estudio de la literatura, y de forma específica a la poesía y a la metáfora, desde un enfoque fenomenológico-hermenéutico *situado* en Centroamérica, el proceso de exploración del agua como metáfora en los dos textos literarios seleccionados se desarrollará, en términos amplios, en dos etapas principales:

- 1°. Interpretación Fenomenológica – Hermenéutica de cada texto por separado. Partiendo de la Teoría de la Metáfora planteada por Paul Ricœur, el análisis buscará reconstruir en lo esencial la *red metafórica* que conforma la estructura de cada uno de los textos literarios. Esto se llevará a cabo a partir de una selección de poemas, en el caso de *Memorias del*

agua, y de una selección de escenas, en el caso de *Al otro lado del mar*, en las cuales se identificarán las *root metaphore* (metáforas raíz) que hilvanan la *red de metáforas* y estructuran el *discurso metafórico* a nivel global. De este modo, se buscará comprender la relación *tensional* y el potencial de *redescripción* que dichas metáforas estarían construyendo respecto al contexto al que pueden estar haciendo referencia, a nivel de realidad nacional o más allá de las fronteras nacionales. Esta etapa, a su vez, constará de tres sub-etapas:

- *Comprensión primera*. Implica una lectura perceptivo-intuitiva que correspondería a la fase que Maturo denomina como “epojé fenomenológica” y que Tornero asocia al primer momento marcado por una percepción fenomenológica”. En ella, el lector debe suspender juicios y “pre-juicios” a fin de experimentar el sentido del poema, “vivir” la metáfora y desbloquear la “apreciación de la unidad de lo múltiple” a la cual tiende la reducción fenomenológica.
- *Explicación*. Implica una lectura analítica que comprendería: el tránsito de la comprensión inicial a la posibilidad de explicación (Tornero), una perspectiva de análisis formal interno al texto -particularmente los ejes temáticos y símbolos principales recurrentes- en busca de una configuración que haga comunicable la experiencia de su percepción (Soto), como la “epojé eidética” en la cual se indaga la esencia del objeto captado por la intuición mediante las formas simbólicas que lo caracterizan según la experiencia de su percepción/intuición fenomenológica (Tornero). El autor de referencia para la identificación de símbolos será Gastón Bachelard, a partir de sus nociones sobre la *ensoñación del agua* y el *complejo de cultura*, en tanto que la *Teoría de la Metáfora* de Paul Ricœur será la fuente de referencia para el nivel de la configuración estructural de los textos, particularmente en cuanto a la identificación de los *enunciados metafóricos* clave –sintéticos, recurrentes- y, sobre todo, de la *tensión metafórica* identificable en los fragmentos elegidos (poemas, escenas).
- *Segunda comprensión*. Implica una lectura hermenéutica de cada texto. Correspondería a la que Tornero denomina “etapa de intelectualización”, a la que Maturo llama “epojé trascendental” y a la que Soto enfoca en la “exterioridad literaria”. En ella se explorarán los factores exteriores al texto que pueden haber

influido en la estética de la obra literaria analizada. Se trata de una aproximación de orden segundo que buscaría superar, mediante procesos racionales, la tensión entre el conocimiento nuevo y lo ya conocido en el plano conceptual-teórico. A este respecto se retomarán conceptos como la *fusión de horizontes* de la hermenéutica gadameriana y, sobre todo, las nociones clave de la *hermenéutica metafórica* de Ricœur: la *tensión metafórica* y la *red metafórica* que articulan un texto en tanto *discurso metafórico*. En esta fase se contemplarán además los efectos locales de las condiciones del contexto global de la posmodernidad tardía, caracterizados por Zygmunt Bauman bajo el término de *modernidad líquida*.

2°. Interpretación comparada de los dos textos analizados.

Esta fase buscará captar hasta qué punto pueden existir coincidencias entre los discursos metafóricos de ambas obras literarias y los contextos de los países de origen de los autores que los generaron. Para ello, a partir de los resultados de la exploración de cada obra por separado, se buscará identificar coincidencias entre ambas en términos de símbolos principales, complejos de cultura, ejes temáticos, enunciados metafóricos, *root metaphores* (metáforas raíz) y el proceso de articulación de los *nodos* de las mismas para valorar hasta qué punto puede considerarse la existencia de discursos metafóricos afines en referencia a condiciones compartidas de contexto local-global discernibles.

Capítulo 5. Análisis

1. Lectura analítico-interpretativa de cada obra por separado

1.1 *Memorias del agua* del poeta nicaragüense Francisco Ruiz Udiel

El análisis que se desarrolla a continuación explora una selección de poemas de *Memorias del Agua*, integrada por aquellos que –de manera más explícita- conforman lo que llamamos aquí “el viaje del agua”, a través de cuatro niveles de lectura: fenomenológico, simbólico, metafórico y hermenéutico (para identificar la selección de poemas y puntos principales de los tres primeros niveles de lectura, ver Anexo 1).

1.1.1 El viaje del agua. Lectura Fenomenológica

Descripción del fenómeno – Síntesis perceptiva

Memorias del agua es una suerte de bitácora de viaje que inicia como un sueño, se convierte en pesadilla y termina en un despertar, que es y no es un regreso al lugar de origen/punto de partida. Se viaja sobre el agua, pero también “se es” el agua, y también se experimentan transformaciones desde el estado del agua o hasta convertirse en ella. El agua, de hecho, más que un personaje –o multitud de ellos-, es más bien un mundo, un universo.

I. SIGNOS DEL AGUA | LA LLAMADA ES UN SUEÑO

Memorias del agua invoca, desde su primer poema, un viaje onírico (¿cósmico, milenario?), cuyos primeros versos invitan (¿advierten?) dejar la Razón fuera (en el umbral). “Solo vi tu sombra / sobre aquella barca con olor a muelle”, dice una voz que atestigua la partida de un viajante (*El corazón de los remos*, 14), de quien no sabemos más que el dolor y la nostalgia que despierta en quienes lo ven partir, sean los pescadores, las ranas, la tarde o el mismo cielo.

Un poco más adelante en esta primera parte del viaje, la voz parece “desdoblarse”. Invita a cruzar una especie de umbral – “que tus palabras entren como un arco tejido por cipreses”, al tiempo que advierte al invitado que ha de dejar atrás “la ineludible vida” (*Deja la puerta abierta*, 20), y también parece hablar por quien ha de entrar cuando afirma: “me canso de despertar”, “largo es el abrazo con la noche / y corta la esperanza con la tierra” (20-21). Puede que hable consigo mismo. Pese a que el mar le “arroja a cualquier parte”, poco le importa llegar al “puerto donde los barcos de ébano reposan con tristeza” (20). Sentencia: “El viaje a Ítaca nada me ofrece” (21), y parece elegir un viaje sin retorno.

El “viaje del agua” continúa y la voz lírica afirma haber encontrado el poema que andaba buscando. Así lo anuncia a quien se dirige cuando revela: “es como tu rostro que lava su imagen en un aguacero” (*Encontré el Poema*, 24). El poema, afirma, lo encontró “en el agua que nos lleva a todas partes”, pero luego de atreverse a preguntar en qué lugar de esa corriente alcanzará fin su “efímero eco”, el poema se vuelve a perder, “oscuro, / como un sueño asediado por amargos peces” (24).

La primera parte del viaje cierra con aves que son lluvia (*Los pájaros*, 41), peces que son sueño (*Soledad Marina*, 42) y con el anuncio de una ciudad con un faro sin luz en su centro (*Ars Poética*, 43). En esa ciudad, ciudad en penumbras, la voz del poeta se eleva para afirmar –a modo de promesa, o quizá profecía-: “a la poesía le corresponde / imaginar el mar” (43). El vacío habrá de ser llenado, no con luz, sino con un mar imaginario.

II. ÚLTIMO INFIERNO | EL INFIERNO ES LA CIUDAD

La segunda parte del viaje de *Memorias del agua* transcurre en el infierno. El sueño (la promesa del “viaje del agua”) se torna en pesadilla.

Dos referencias iniciales, cual letreros o advertencias en el umbral de ese *Último Infierno*, evocan un ánimo de desesperación – “qué ayuda podemos hallar en la esperanza, si no nos sugiere algún intento la desesperación” (*Paraíso Perdido*,

John Milton)- así como la maldad que anida en las ciudades -¡Cuántas ciudades inicuas (malvadas, injustas) he tolerado! (*El Corán*)-.

Esta también es una ciudad sin luz –sin sol-: “El día está naciendo. / Mañana no habrá luz / que provenga de algún cielo” [I (LA MADRUGADA), 48]. Una ciudad donde siempre llueve: “Considero –y en esto me darán la razón- que lo más difícil de esta hora es soportar el frío y la lluvia que nunca cesa, la interminable lluvia. [X (REGRESO A LA PLAZA), 68]. Una ciudad “esculpida por la duda” [XI (CAMINAR SOBRE LA HIERBA), 69] y enferma de un padecimiento aún innombrable: “...intuimos que algo podrá curarnos de esta enfermedad, aún innombrable. Con vendas alrededor de nuestros cuerpos resolvimos protegernos de la indignación que nos provoca vernos uno frente a otro. La humanidad lleva años tratando de obtener la cura”. [I (LA MADRUGADA), 46].

El viaje por la ciudad infernal es un segundo viaje dentro del “viaje del agua”. Es un viaje circular que inicia con la partida del protagonista-viajero y narrador –un habitante de dicha ciudad-, antes del alba [I (LA MADRUGADA), 46], y acaba, al final del día, con la vuelta de dicho viajero a la misma plaza, [XI (CAMINAR SOBRE LA HIERBA), 69]. El viajero decide alejarse de la ciudad en busca de una cura al mal “innombrable” que les afecta, para lo cual pide ayuda al “más anciano de la población”. Éste le da a leer las primeras líneas de un conjuro: “Lo que nos detiene en este mundo / es una bandada de pájaros que nunca vuela”, tras lo cual le ordena regresar a su casa, cubrir de arcilla tanto su cuerpo como las paredes de su cuarto, y encerrarse ahí por treinta días, durante los cuales habría de enjuagarse los ojos con agua y sal a fin de que la luz no le cegara. Transcurridos los 30 días, debía volver a leer solo esas dos primeras líneas del conjuro y luego ver desaparecer los rostros que un día soñó, convencerse de que “la vida sufrirá de intentos”, insultar y agarrar del cuello al primer transeúnte que pase así como maldecir “al autor que algún día escribió esto”. Luego debía verse y repetir 30 veces: “¿Dónde está la bandada de pájaros que nunca vuela, / que nunca vuela?” [II (EL CONJURO), 49-51].

Tras no encontrar “la bandada de pájaros que nunca vuela”, un fallido intento de vuelo pese a haberse llenado el cuerpo de plumas de gaviotas III (AL OTRO LADO DE LA ARENA), de intentar descifrar versos escritos en rocas, de (re)encontrarse con una mujer y con un perro, de llegar a una ciudad en cuya entrada se hallaba una caja de música y caer en la cuenta de que la historia humana es como una caja llena de fósiles –en cuyo interior se encuentra, en lugar de una bailarina, una muñeca de aserrín-, de llegar a una casa en cuyo umbral un arco formado por dos cipreses deja de moverse pero continúa escuchándose música y él añora poder quedarse en ese instante en lugar de que continúe la historia, y de comprender que “algo había ocurrido en aquel instante” mientras caminaba de regreso a La Plaza, el viajero volvió, acompañado de la mujer, convencido de que la cura “no estaba en el día sino en nosotros” y de que “no hay nada que nos salve excepto pequeños instantes que percibimos uno del otro” [XI (CAMINAR SOBRE LA HIERBA), 69]. Pero, con los días, al igual que a un hombre que vieron agonizar en el infierno por “una mujer que no merecía un peldaño”, les surgió una pregunta: “¿Cómo demonios voy a salir / de este infierno?” [XI (CAMINAR SOBRE LA HIERBA), 72]:

No, señores, es demasiado.
No nos basta un mendrugo de pan.
No es posible conjeturar virtudes que no existen.
Seguiremos caminando, solos,
porque preferimos ser el pecho expuesto
que seguir como sonámbulos
con los brazos extendidos,
esperando que el frío metal de una moneda
caiga como hostia de acero
sobre nuestras manos.
[XI (CAMINAR SOBRE LA HIERBA), 72]

La salida del infierno pues, no radicaba en la magia, en un conjuro mágico, sino en la voluntad de “caminar solo/s”, caminar/moverse (¿fluir?) con aquellos que - distinto/s de los que se quedan “fijados”/”anclados” en la ciudad- prefieren “ser el pecho expuesto” a ser “como sonámbulos / con los brazos extendidos en espera de una moneda/hostia de acero. En cierto modo, un viaje de renuncia y emancipación: el viajero reniega de la ciudad de la eterna lluvia, enferma de soledad y aislamiento, para ir a buscar la fluidez de la corriente, del agua, no

como la de la “eterna lluvia” que cae sobre los “techos lúgubres”, sino la de la corriente que se encuentra fuera de La Plaza, para ir al encuentro del mar...

III. DESPERTAR DEL AGUA | EL DESPERTAR ES UNA VISIÓN

El sueño del “viaje del agua”, luego de tornarse pesadilla infernal en una ciudad enferma y sin luz donde siempre llueve, continúa en un tercer estadio: el tránsito hacia el despertar. Y este tránsito final, el “viaje del agua” se revela como un viaje de transformación, en el cual elementos de naturaleza opuesta no sólo son reunidos sino –incluso- invertidos.

En su faceta de mayor quietud, el agua se presenta en estado latente, como un rumor que corre bajo estructuras sagradas: “(Después de nuestro encuentro) el rumor de la catedral revelará los secretos que guardamos” (*Despertar del agua*, 87). Su natural/esencial transparencia, asusta: “Al agua en sí, / su sustancia, no es a quien tememos. / Su transparencia, acaso, el otro lado, / lo que transfigura, avisa, revela / que solos no estamos.” (*El agua en sí*, 89). Pero la naturaleza de esta agua es misteriosa, escribir sobre el agua deviene en un acto mágico, pues de los signos y nombres que sobre ella se escriben emergen imágenes, colores, sonidos y peces: “Escribo el nombre / de los peces sobre el agua / y el agua se llena de colores. / Escribo signos sobre el agua / y el agua se torna púrpura / cual melodía que se expande / para que los peces vuelvan a soñar.” (*Escritura sobre el agua*, 75).

Entre tales transformaciones destaca, sobre todo, la inversión e incluso transmutación entre elementos de naturalezas opuestas, particularmente entre agua y piedras: por un lado, la piedra se torna en agua; por otro, el agua se convierte en piedra. En tanto que la lluvia vacía “su angustia sobre las piedras”, prolongando en el hablante una sed eterna (*Una tarde de lluvia*, 83), el agua “derrama su grito/ hasta tornarse piedra” (*Entre una montaña y otra*, 82) e incluso la voz que habla vaticina que ella misma, como fuente que nace de entre las piedras junto al río, se convertirá en agua: “Si encuentro mi voz en las piedras... Te pediré me arrojes junto al río... levántame y observa: / en tus manos me tornaré agua” (*Las Piedras*,

76). Por otro lado, desde el fango (mezcla de agua y tierra) el agua parece “transferir” su cualidad de transparencia a la piedra, según refiere la voz que – atraída por el destello del jaspe hasta el fondo de un pozo- encuentra un jaspe que no es un jaspe, una piedra transparente como el agua, una piedra con destellos de luz:

...tomé una escalera y con mi lucerna
bajé para ver el fango, su atributo.

Ahí estaba la piedra transparente.
Me invitaba a encontrar el dilema
que reside en el silencio:
contemplamos su infinitud o penetramos en la hierba.
(*El Jaspe y yo*, 92).

La intuición primordial

La actitud fenomenológica que fundamenta la descripción de un texto no busca la atmósfera interior y personal de la que nació una obra literaria sino sumergir al receptor/lector en las experiencias y asociaciones imaginarias “hilvanadas por una intuición primordial”, a partir de la cual “se hace prominente una cosa frente a otras” (Rodríguez, 2006, 73-82). En *Memorias del agua*, la llamada al viaje inicia como un sueño, se torna en pesadilla y acaba en un despertar.

Pero el “viaje-sueño (de transformación) del agua” describe una trayectoria circular en la que se difuminan inicio y fin. Así ocurre cuando el hablante que se juega la vida en su viaje al interior de un pozo evoca su desesperación al percatarse de tal estado de confusión:

Hablaba para mí; me convencía del punto de llegada
pero ¿quién quedó en el de partida?
¿Habría desaparecido aquel punto en su origen?
(...)
El punto ya no estaba,
mi vida era ahora una línea continua,
cual alfiler de lluvia horizontal, dardo de agua.
(*El Jaspe y yo*, 92)

De tal modo que el fin del viaje, en el despertar el agua, es la muerte, que de algún modo devuelve a un estado originario. En el inicio del “viaje-sueño” una sombra parte en una barca sobre las aguas, luego el sueño se torna en una pesadilla -en un

infierno que cobra la forma de una ciudad sin luz, enferma de duda y aislamiento donde siempre llueve-, de la cual se sale en busca del mar –corriente de agua-, hasta que –tras apropiarse del conocimiento de que “somos lluvia, agua” (*Lluvia*, 101), “lucerna, marea, escalera, ola” (*El Jaspe y yo*, 95) y de que “Negar el agua es negarse a uno mismo” (*Lluvia*, 99)- se alcanza la visión de un despertar y un renacer en (la vuelta a) la muerte:

Luego me pregunto en qué lugar de esta corriente
alcanzará fin nuestro efímero eco,
si la corriente es uno mismo que se arroja ya sin vida,
leve, en el corazón seco de las hojas.
(*Encontré el poema*, 24).

Llo-ver es la imagen doble de sí, del yo en el filo de la
vida, es verse a uno mismo en la tristeza del agua.
(*Lluvia*, 101)

La existencia como un estado de fluidez permanente, en la que distintos “rostros” de la misma naturaleza esencial comparten e intercambian atributos – transmutándose incluso entre unos y otros- a través de un incesante movimiento de ir y venir entre uno y otro momento del ser “agua”. Esa parece ser la *intuición primordial* que anima *Memorias del agua*.

1.1.2 Los movimientos del agua. Lectura Simbólica

El agua es el elemento de la naturaleza “que sueña”, afirma Gastón Bachelard en su libro sobre la fenomenología de la imaginación *El agua y los sueños – Ensayo sobre la imaginación de la materia* (2003, 54 - 55). Partiendo de ello, cabría concebir *Memorias del agua* como un viaje onírico marcado por una “poética del agua” cuyo principio de la «*unidad del elemento “agua”*» estaría a la base de una diversidad de estados a los que subyace la misma sustancia (30). Los dos aspectos que de acuerdo a Bachelard caracterizarían la “poética del agua”, los estados de la naturaleza del agua y los complejos de cultura que la “codifican”, pueden ser identificados en el poemario *Memorias del agua*.

La naturaleza del agua

La naturaleza del agua comprende diversos estados que, para fines de análisis, pueden agruparse en dos categorías principales de características contrapuestas: las aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas y las aguas muertas-durmientes/turbias/silentes/estancadas (ver Anexo 2). En *Memorias del agua* predominan las primeras, pero lo que cabría señalar como particular de la poética del agua en *Memorias del agua* es, más bien, su carácter frecuentemente dual, distintivo especialmente en la tercera parte del poemario: *El despertar del agua*.

En la primera parte, *Los signos del agua*, esta dualidad se presenta cuando la voz del “yo lírico-viajero” refiere que encontró el poema que estaba buscando: “en el agua que nos lleva a todas partes...”, agua viva y fluida, en movimiento; pero, poco más tarde, la misma voz reconoce que “...el poema se vuelve a perder, oscuro, / como un sueño asediado por amargos peces”, de algún modo el agua se tornó oscura y turbia al punto de que –se intuye– el poema no solo se ha extraviado sino que ha zozobrado en sus aguas (*Encontré el poema*, 24).

Durante el tránsito de la segunda etapa del viaje, en *Último infierno*, la naturaleza ambivalente del agua se pone de manifiesto cuando la voz del protagonista-narrador, quien ha partido en busca de una cura para la enfermedad sin nombre que afecta a su ciudad, encuentra a un anciano que le hace recitar un conjuro y le exhorta a enjuagarse los ojos “preferiblemente con agua y sal” durante el encierro de 30 días que le prescribe (*El Conjuro*, 50). La “pureza” del agua en sí parece ser insuficiente para garantizar la claridad de la mirada, pero su mezcla con la sal (cabe presumir, agua de mar evaporada y cristalizada), más que una cuestión de limpieza, parece subrayar un requisito para la lucidez: ha de hacerlo “para que la almidonada luz no te ciegue” (*El Conjuro*, 50). También cuando, durante el trayecto de regreso a su ciudad, va reconociendo y descubriendo sus atributos. Entonces alude a la lluvia, agua viva en movimiento, que nunca deja de caer en su ciudad, asociándola al frío y al luto eterno: “Considero –y en esto me darán la razón– que lo más difícil de esta hora es soportar el frío y la lluvia que nunca cesa, la interminable lluvia. Si al menos cayera de golpe sobre las ciudadelas, pero no. Parece que Dios siempre estará de luto y su frialdad seguirá cayendo sobre los techos lúgubres.” [X (REGRESO A LA PLAZA), 68].

Pero es en la parte final del viaje, *El despertar del agua*, que la dualidad marca casi la totalidad de los poemas, y además adquiere atributos casi mágicos, acaso alquímicos, que la facultan para transmutarse a sí misma y a lo que toca. Pero las aguas que despiertan en *Memorias del agua* no describen una sola dirección –de durmientes o muertas a vivas, de silentes sonoras, de estancadas a fluidas-, sino que la gama de estados de su naturaleza a menudo aparece “mezclado” o en proceso de transición/transmutación/inversión de uno en otro. En el estado “combinado” se encuentra por ejemplo el agua del verso “el rumor de la catedral revelará los secretos que guardamos” (*Despertar del agua*, 87), agua en movimiento pero subterránea y apenas audible; o el de la “piedra transparente” que resplandece entre el lodo del fondo de un pozo (*El Jaspe y yo*, 92), un jaspe que no es jaspe sino piedra a la cual el agua ha prestado su cualidad de transparencia. Por otro lado, el ejemplo más claro del estado de “tránsito” quizás se encuentre en el poema *Escritura sobre el agua*, en el cual la escritura como acto mágico hace emerger colores, imágenes y sonidos a medida que se escriben signos y nombres en ella: “Escribo el nombre / de los peces sobre el agua / y el agua se llena de colores. / Escribo signos sobre el agua / y el agua se torna púrpura / cual melodía que se expande / para que los peces vuelvan a soñar.”; pero, poco después, el intento de escribir el nombre del interlocutor “revuelve” (enturbia) las aguas, hasta que éste parece ser engullido junto al “vértigo de peces” que antes soñaban y ahora “se ahogan” (*Escritura sobre el agua*, 75).

Complejos de cultura

El segundo aspecto que propone Bachelard como característico de la “poética del agua” es el “complejo de cultura en la psicología literaria” (2003, 33), en alusión a “las actitudes irreflexivas que dirigen el trabajo de la misma reflexión” mediante la asociación de las impresiones y fuerzas poetizadoras individuales a una tradición que, en su mejor forma, reviven y rejuvenecen (33-34). Tales complejos expresarían -más que motivos o deseos del inconsciente individual- un “deseo universal” (Reverdy, *Le gant de crin*, 41; en Bachelard, 2003, 71).

En *Memorias del agua* aparecen símbolos asociados al viaje a través del “río de los infiernos”, emblemático del *Complejo de Caronte* (Bachelard, 2003, 118); a la muerte en el río, distintivo del *Complejo de Ofelia* (11); y a la voluntad de ver el propio reflejo en las aguas, característico del narcisismo individual que –mediante un dinamismo dialéctico- tiende al

narcisismo cósmico (50). Pero también se presentan en una versión “combinada”, aquella en las que dichos complejos aparecen bajo diversos “juegos de ensoñaciones” o combinaciones (138).

La atmósfera lúgubre que rodea la partida de alguien de quien apenas se distingue su sombra, al inicio del viaje que describe el poemario, remite al *Complejo de Caronte*: “Solo vi tu sombra / sobre aquella barca con olor a muelle. / La tarde cubrió de púrpura / el corazón de los remos” (*El corazón de los remos*, 14). La referencia a la propia muerte en las aguas evoca el *Complejo de Ofelia*: “Luego me pregunto en qué lugar de esta corriente / alcanzará fin nuestro efímero eco, / si la corriente es uno mismo que se arroja ya sin vida, / leve, en el corazón seco de las hojas.” (*Encontré el poema*, 24). Y, finalmente, el verso que cierra el poemario entero parece elevar la dualidad del reflejo en las aguas al nivel de un *narcisismo cósmico*: “Llo-ver es la imagen doble de sí, del yo en el filo de la vida, es verse a uno mismo en la tristeza del agua” (*Lluvia*, 101).

La dialéctica del agua

El *complejo de Caronte* y el *Complejo de Ofelia* constituyen para Bachelard una “sintaxis de un devenir de las cosas”, una “triple sintaxis de la vida, de la muerte y del agua”, en la que la desaparición en el agua profunda o en un horizonte lejano está asociada a un “destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas” (2003, 25). Por otro lado, el impulso *narcisista* de inclinarse sobre las aguas -en cuyos reflejos el “mundo tiende a la belleza”- pone en movimiento una actividad dialéctica en la que “el alma” requiere de ambos polos -las dos fuerzas de visión activas de la naturaleza, “a la vez contemplada y contemplativa”- para elevarse al nivel de un *narcisismo cósmico* (45-46).

La confluencia de símbolos asociados a los tres complejos en *Memorias del agua* parece integrar una dinámica dialéctica en la que “una partida sobre las aguas” inaugura el viaje onírico que es, a la vez, una “travesía fúnebre” a través del fuego del infierno, en la que el elemento del agua confiere a la muerte su sentido de viaje (Bachelard, 2003, 118), y un llamado de las aguas a verse y a morir en el agua. Sin embargo, la naturaleza dual de las aguas de este viaje tiene la virtud mágica/alquímica de transformar su propia materia. Si estas aguas tienen la facultad de “dormir” un sueño latente, como el del rumor bajo la catedral que aguarda el tiempo de revelar sus secretos (*Despertar del agua*, 87), de nacer de entre las piedras (*Las piedras*, 76) e incluso de

“transferir” su cualidad de transparencia a las piedras (*El Jaspe y yo*, 92), ¿acaso no podrían hacerse a sí mismas renacer de la muerte...?

La diversidad de cualidades y sentidos que configuran una “dinámica continua de convergencia y divergencia de sentidos”, así como una dimensión de *reversibilidad* de los mismos (Bachelard, 2003, 84), confiere una “potencia bivalente” que posibilita una “fecundidad continua basada en la reunión de contrarios” (170). El establecimiento de una relación dialéctica “simultánea y múltiple” es justamente lo que permite elevar “la multitud de imágenes, símbolos, complejos de cultura y metáforas (...) al nivel cósmico”.

En *Memorias del agua*, la mencionada confluencia de símbolos asociados a los tres complejos sugiere la posibilidad de que el correlato cósmico del reflejo universal del destino humano en el espejo de las aguas de vele en su fluidez el permanente estado de cambio en el devenir de todo lo existente. El agua como una especie de “patria universal” (13), como la que parece reivindicar la voz que afirma “Mi patria está allí donde llueve” (*El ebanista*, 29). La muerte como destino del viaje sobre las aguas, y de los seres que viendo en ellas su propio reflejo terminan por encontrar en su fondo la propia muerte, apenas un estadio en el incesante viaje de transformación de la materia.

1.1.3 La dialéctica agua – tierra en *Memorias del agua*. Lectura Metafórica

A la luz de las lecturas fenomenológica y simbólica previas, proponemos en la presente lectura metafórica que en *Memorias del agua* el agua constituye la metáfora raíz que articula la red de enunciados que se despliega inicialmente a partir del universo semántico de los diversos símbolos asociados a ella. Dichos símbolos, que dan cuenta de una diversidad de estados y movimientos de la misma materia fundamental –el agua-, cumplen la función de dar diversos nombres al mismo sujeto -agua-, primer componente de los enunciados que constituirían la unidad mínima de la metáfora como discurso. Sin embargo, dilucidar el sentido metafórico de un enunciado requiere de un segundo elemento: la predicación impertinente que “completa” las innovaciones semánticas que “liberan” el sentido metafórico del nivel meramente literal. Al presente apartado corresponde, pues, enfocarse en el análisis de la segunda parte de los enunciados metafóricos presentes en *Memorias del agua*.

¿Qué ideas relacionan los enunciados metafóricos de los poemas que conforman *Memorias del agua* a nivel de discurso? ¿Qué se dice en ellos respecto al agua, independientemente de sus diversos estados? Y, si cabe, ¿qué dice el agua sobre sí misma?

Resulta de gran interés para el análisis que aquí desarrollamos, partir de un poema de la primera parte, *Los signos del agua*, cuya extensión se limita a un solo enunciado. Sobre todo cuando se considera que –como lo indica su título- éste constituye el manifiesto poético de la voz lírica que –a través de diversos estados y rostros- habla en *Memorias del agua*:

En una ciudad en cuyo centro
carece de luz un faro,
a la poesía le corresponde
imaginar el mar.

(*Ars Poética*, 43)

En términos fenomenológicos, se percibe una ciudad circular, a oscuras, en cuyo centro se eleva un faro inservible que no ilumina; y un impulso por llenar el vacío de luz con un mar imaginario. La intuición primordial que parece animar este poema miniatura que comprende a la vez un universo se plantea en términos dialécticos en base a una dicotomía que –en nuestra opinión- fundamenta el poemario en su conjunto: el contrapunto entre agua y tierra, que se oponen, combinan e incluso llegar a invertirse. En el caso de *Ars Poética*, los símbolos que articulan dichos polos son –principalmente- el mar, agua viva en movimiento, y la ciudad, materia enraizada en la tierra.

Al considerar este enunciado poético bajo la lógica analógica (A es a B como C es a D), cabría leerlo de la siguiente manera: La luz es a la ciudad lo que el faro al mar. ¿Qué haría la poesía en una “ecuación” de este tipo? Llena la carencia de luz real con un mar imaginario. No hay luz, ese “vacío de luz” es el término que falta en el tipo de “proporcionalidad” que caracteriza la relación de cuatro términos que no es explícita y se distingue así de la comparación, que sí es explícita.

La luz, símbolo de la razón ilustrada que enarboló la Modernidad, es el referente al cual apunta el poeta, el vacío al que quiere que miremos para que sea nuestra reflexión la que lo llene: el vacío de luz debe ser llenado con poesía, con la poética de la imaginación.

¿Y qué clases de *tensión metafórica* están en juego en este enunciado-poema miniatura? Más de una. Por un lado, hay una tensión entre sujeto y predicado. ¿Cuál es el sujeto del enunciado (convirtiendo el planteamiento de relación proporcional a la fórmula sujeto-

predicado)? La poesía. ¿Cuál es el predicado?: una serie de atributos que deben caracterizarla en una ciudad sin luz: debe imaginar el mar, debe llenar de ese modo el vacío de luz y debe iluminar con ello la ciudad. Es decir: debe llenar el vacío de luz de la ciudad imaginando el mar. El mar “imaginario” se contrapone a la ciudad –otro símbolo moderno- que carece de luz real, lo cual devela además una tensión entre realidad y ficción. El mar, agua viva en fluidez continua, tendría además la cualidad cuasi-mágica –en tanto imaginario/ficticio- de “conectar” los distintos elementos y configurar el sentido metafórico. La Poesía sería la “patria” en que convergen luz, agua, tierra y oscuridad. En donde el mar iluminaría la ciudad sin luz, la corriente daría vida a las ruinas de la oscuridad y el agua el sueño de la poesía viendo su propio reflejo.

En este punto resulta oportuno detenerse en un fragmento de otro poema: “...si nos dejáramos ver el rostro, no esperar, / al fondo ir, atrevernos a ir sin amago de límites, / con la vida puesta en la poesía, / en el agua, en su transparencia.” (*El agua en sí*, 90). En ambos poemas, agua y poesía se asemejan por sus atributos unificadores.

¿Funciona de manera similar el agua, es decir, como elemento articulador/estructurador de enunciados de un discurso metafórico en otros poemas de *Memorias del agua*? A continuación se retoma una selección de tres poemas, uno de cada una de las tres partes en las que se divide el poemario, a fin de explorar hasta qué punto el “núcleo de significación poética” observado en el *test-case* del *Ars Poética* –el agua funciona como metáfora raíz en el marco de una dialéctica agua-tierra- permite extender la explicación propuesta a cada uno de dichos poemas y –a partir de ello- al funcionamiento de la red metafórica del poemario entero (ver Anexo 3).

De la primera parte, *Los signos del agua*, nos detenemos en *Encontré el poema* (24). Desde la perspectiva fenomenológica cabría describirlo como una estación temprana del viaje onírico del agua. Como se ha señalado antes, en éste la voz lírica afirma haber encontrado en el agua el poema que andaba buscando, pero basta que se atreva a preguntar(se) en qué lugar de esa corriente alcanzará fin su “efímero eco” para que el poema se vuelva a perder, “oscuro, / como un sueño asediado por amargos peces”. A nivel simbólico, el agua se ve representada por diversos nombres: “aguacero”, “lluvia”, “agua”, “corriente”; mientras que el polo “tierra” se ve representado por términos como “piedras” y “hojas”. La tensión metafórica puede ser analizada a partir de la dicotomía agua-tierra en dos enunciados metafóricos. El primero de ellos es: “Lo encontré en la muerte que está en los dos, / en el agua que nos lleva a todas partes / y en las piedras que nos surcan la herida.”. En términos de relación analógica cabría una lectura como

“Las piedras son a la herida, lo que el agua a la tierra”. Así, el agua “hiera” la tierra, le abre surcos. La tierra, es el “cuerpo” que falta y se busca perfilar a fin de completar el planteamiento: el poema está en el agua y en la tierra, aunque esta última permanezca “latente”, como en un segundo plano.

El segundo enunciado metafórico que cabe analizar en dicho poema es: “Luego me pregunto en qué lugar de esta corriente / alcanzará fin nuestro efímero eco, / si la corriente es uno mismo que se arroja ya sin vida, / leve, en el corazón seco de las hojas.”. En términos de “ecuación analógica” podría parafrasearse de la siguiente manera: “El corazón seco de las hojas es a la corriente, lo que el efímero eco es a uno mismo”: el destino de la muerte, sería la respuesta que completaría el enigma.

Ambos enunciados comparten, pues, tanto la presencia del agua –bajo el rostro de “corriente”, viva y en movimiento, aunque no se especifique si se trata de un río u otra forma particular- como su inserción en una relación dialéctica con la tierra. Lo particular del dinamismo dialéctico entre ambas es que aquí ambas describen una trayectoria de reversibilidad respecto a sí mismas y respecto a su contrario. En tanto el agua pasa del rol “activo” de “herir” a la tierra a encontrar en la tierra su fin, su muerte; la tierra, si bien en ambos enunciados parece exhibir cierto carácter “pasivo” (como de espera más que en un rol “activo”), en el segundo enunciado deja de ser la “herida” para “herir” de muerte a su contraria al detener su fluir.

De la segunda parte del viaje onírico del agua, *Último infierno*, retomamos el poema X (*REGRESO A LA PLAZA*) (66-68). A través de una lectura fenomenológica cabe percibir en éste el momento en que, dentro del viaje onírico del agua, la travesía fúnebre –un viaje dentro del viaje- toma un “punto de giro” en reversa, la del retorno, aun cuando sea apenas temporal. Desde que el protagonista-narrador abandona la ciudad infernal hasta el momento de volver a ella “algo” ocurrió en el trayecto (66): el que salió solo vuelve acompañado, el que sólo reconocía enfermedad y oscuridad comienza a ver con nuevos ojos cosas que “había olvidado”, como “el silencio en las calles y las inertes luces reflejándose en las avenidas” (67), o que había pasado desapercibidas como que “las bancas de acero tienen en su respaldar un pequeño cementerio tallado” (66). El símbolo del agua es la lluvia, agua viva y en movimiento, y el símbolo de la tierra es La Plaza, centro de la ciudad infernal. En este poema también hay dos enunciados susceptibles de lectura metafórica.

En el primero de los enunciados metafóricos de este poema, uno de los tres poemas en prosa de *Memorias del agua* y el único de este tipo en la segunda parte del mismo, *Último infierno*, el viajero que vuelve refiere que la mujer que lo acompañaba cae dormida (duerme dentro del sueño del viaje, sueña dentro del sueño) y él rememora: “Quise despertarla, pero tuve miedo de volverme espuma” (66). Al considerar el enunciado desde la lógica analógica, cabe leerlo como: “La espuma es al mar lo que el miedo al despertar”. El mar, otro “rostro” del agua, también un símbolo de ella de naturaleza viva y fluida, es el término ausente que se busca sea encontrado. El “despertar” fungiría aquí como término opuesto al estado de sueño asociado al viaje del agua, como un estado propio de la dimensión de realidad que se opone al plano imaginario.

En el segundo enunciado que cabe analizar en sentido metafórico, el narrador lírico hace notar algo que no ha olvidado: “Nunca observo hacia abajo, no me gusta el cielo que se postra bajo mis pies: me parece excesivamente falso”. En este caso, los símbolos y los términos de la relación analógica son menos explícitos. “El cielo que se postra bajo mis pies” recoge una atribución impertinente que pone de manifiesto un sentido no literal asociado al cielo, un símbolo que aparece en ocasiones asociado al agua, como cuando se ve reflejado en ella. En tal sentido agua y cielo parecen dos rostros que se “hermanan” en sentido cósmico. En este enunciado, sin embargo, al “cielo que se posa bajo mis pies” se le atribuye un carácter falso. ¿Cuál es el término que falta? Formulado en términos analógicos, el enunciado podría leerse así: “Lo que se postra bajo mis pies es a lo falso lo que el cielo a la tierra”. La tierra es el término que falta, pero la atribución de “falso” le atañe tanto como al cielo-agua, con lo cual cabría replantear el mismo enunciado: “Lo que se postra bajo mis pies es tan falso como el cielo lo es a la tierra”. “Falso” sería, pues, únicamente “verdadero” en términos de la relación agua-tierra, en la que una y otra “son y no son” falsas cuando se plantean en términos opuestos.

De la tercera y última parte de *Memorias del agua*, el poema *El jaspe y yo* (91-96) –el más extenso de todo el poemario– ofrece la posibilidad de analizar la *red metafórica* de manera más amplia. El “fenómeno” que cobra forma en este poema es el de un proceso de transmutación en el que el agua pareciera cambiar de “máscara” constantemente. No sólo adopta diversos “rostros” del agua que la simbolizan en el resto de poemas - lluvia, tempestad, mar, ola-, todas ellas aguas vivas que fluyen, sino también aspectos propios del símbolos asociados al “polo” opuesto que la perfilan en la relación dialéctica ya señalada –piedras, polvo, etc.-. Oscila entre

unos y otros, mostrando con ello un cierto carácter dual y *reversible*, hasta que alcanza un estado “híbrido”: el de una “piedra transparente” (92) a la que el agua parece haber transferido, desde el lodo, su cualidad de transparencia, facultad reflejante y brillo.

En *El jaspe y yo* cabe identificar al menos siete enunciados cuyo sentido metafórico puede ser analizado. Analizamos a continuación los tres “núcleos poéticos” que cabe considerar como “pilares fundamentales” de la estructura metafórica global. En primer lugar conviene considerar la estrofa de apertura del poema:

Lanzaba su destello el jaspe,
fúlgido, llegaba desde el légamo el golpe de las piedras:
unas contra otras, sin acorde,
sin el dedo en la herida del agua que humedecía la horma
prolongada de aquel pozo.
(*El jaspe y yo*, 91)

Considerado en términos de analogía, si bien este sería un caso que parecería admitir más de una combinación “válida” posible, cabría leerlo de la siguiente manera: “La herida del agua es al légamo lo que el destello del jaspe al pozo”. En dicho enunciado “agua” y “légamo” están parcialmente “emparentados”, puesto que éste último es una combinación de tierra y agua; de manera similar, el jaspe y el pozo están emparentados por su origen “pétreo”. Lo que permitiría percibir la posibilidad de analogía serían los elementos que “caracterizan” y “contextualizan” a los elementos de la oposición fundamental: la “herida” del agua, la estela o huella del surco que abre a su paso, evoca su aspecto más “duro y cortante”, en tanto que la cualidad de “transparencia” del jade en este poema particular remite a cierto carácter “permeable” latente. Lo que tendrían ambos en común sería la cualidad de alterar su naturaleza originaria, de transformarla e incluso de “revertirla”. Por tanto, la respuesta al enigma del enunciado podría ser algo como una abertura, grieta, puerta o vía de salida o transformación a la naturaleza originaria.

Un segundo enunciado a considerar corresponde al momento en el que el narrador lírico se encuentra en el fondo del pozo, donde ha pasado tanto tiempo que ha perdido la noción del día y la noche, del inicio y del fin, tanto del tiempo como del espacio. Había perdido de vista el “punto de origen” y ha asemejado su vida a una línea continua, a una “lluvia horizontal” y a un “dardo de agua”. En el enunciado particular a analizar, alude a la geometría del agua:

Pocas veces había descubierto su geometría.
Para llegar a ésta comprendí, tarde,
el puñado de polvo que se disgrega con su fuerza,
la medida del péndulo y su naturaleza invariable.
(*El jaspe y yo*, 93)

En los términos de la relación por analogía, cabría parafrasear el enunciado de la manera siguiente: “El polvo es a la naturaleza invariable lo que el agua al péndulo”. Aunque el agua no es nombrada de forma explícita, cabría considerar que el término “geometría” –en tanto que el pronombre “su” alude a la lluvia de la estrofa precedente- la entraña de forma implícita. El polvo, por contraparte, simboliza el polo “tierra”. De ser estos los términos de la relación propuesta, el polvo asociado a lo invariable y el agua al péndulo, cabría responder al enigma completando la “ecuación” con términos como “cambio”, “oscilación”, “balanceo”. El agua, dentro de la poética aquí suscitada, sería el símbolo del devenir dialéctico.

El último ejemplo a considerar bajo la lógica del sentido metafórico hilvanado a través de una red de enunciados metafóricos está conformado por cinco oraciones que, en nuestra opinión, constituyen el enunciado de sentido completo. Este punto del trayecto corresponde al anuncio del ascenso de regreso del viaje a lo profundo del pozo, otro viaje dentro del viaje onírico del agua. Se trata del momento en que, tras un largo silencio, la voz lírica ha alcanzado un momento de autorrevelación y afirma, luego de dudas –“ anémona que se niega y duda si es de mar o es de tierra.” (91)-, reflexiones y dilemas:

No soy más la geometría con lucerna en mano. Soy la marea, la agitación de la ola que me sube. Aquí viene tras de mí la escalera. Soy lucerna, marea, escalera, ola.
La noria me espera agigantada,

me sostiene...

(*El jaspe y yo*, 95)

En este enunciado “marea” y “ola” simbolizan el agua; lucerna, escalera y noria, son los símbolos de la tierra. En este caso la “geometría” aparece asociada a un símbolo de tierra, la lucerna, uno de los símbolos de la razón y de la Ilustración en la *Modernidad*. Desde un punto de vista analógico, dicho enunciado podría formularse así: “La escalera es a la geometría con lucerna en mano lo que la noria a la marea (agua)”. Escalera y noria tendrían en común que ambos constituyen un “medio para elevarse”. Por tanto, cuando la voz del viajero declara “Soy lucerna, marea, escalera, ola.”, afirma que es unas y otras, que su ser “oscila” entre unas y otras,

hasta adoptar una forma, un rostro, en que ambos polos se unen: La “noria agigantada” sería la escalera del agua.

Si bien el sentido de las metáforas “desborda” los intentos paráfrasis, la relación analógica resulta útil como punto de partida para encontrar los términos en que, mediante la creación de innovaciones semánticas, se busca relacionar dos ideas en principio distintas y lejanas. A la luz del ejercicio exploratorio aquí esbozado, cabe proponer que *Memorias del agua* constituye un discurso metafórico y que el agua constituye la metáfora raíz que lo hilvana –tanto mediante una red de símbolos como mediante la red de enunciados metafóricos asociados al agua-. Así mismo, cabe plantear que la intuición primordial que anima *Memorias del agua*, la de la existencia como un estado de fluidez permanente, evidencia en su nivel metafórico la naturaleza dialéctica del devenir como una “corriente” en la que los elementos que conforman el agua intercambian atributos e incluso se transmutan unos en otros, “representada” por una dinámica incesante en la que los símbolos del agua y la tierra se oponen y reconcilian alternativamente. Si la fluidez de las aguas anuncia el permanente estado de cambio en el devenir de todo lo existente, en donde se pierde la frontera entre inicio y fin, ser y reflejo, uno y lo otro, vida y muerte, el "viaje del agua" *es como* un sueño cuyo despertar nos hace reconocernos como parte de la naturaleza dual y dialéctica que anima la "patria universal" del cosmos.

1.1.4 Maneras de ser y estar en un mundo líquido. Lectura Hermenéutica

El agua como rasgo de mundo

Una vez que se ha descrito la estructura simbólico-metafórica interna de *Memorias del agua*, así como la *intuición primordial* que desde una perspectiva fenomenológica cabe percibir como subyacente a la misma, queda por dilucidar un aspecto central de la etapa final del tipo de proceso de interpretación que propone Paul Ricœur, la *hermenéutica metafórica*: la cuestión de la *referencia*. Cabe recordar en primer lugar que, a partir de una reformulación del *postulado de la existencia* de Frege, la atención de Ricœur a este respecto se enfocaba el mundo extraliterario: “...no nos contentamos con la estructura de la obra, suponemos su mundo” (2001, 291-292). Corresponde, pues, en este punto, preguntarse: ¿a qué mundo hace referencia *Memorias del agua* en cuanto discurso metafórico?

El mundo extraliterario contemporáneo al poeta nicaragüense Francisco Ruiz Udiel (1977-2010), autor de *Memorias del agua* (2010), ha sido descrito por el sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman mediante el término *modernidad líquida*, término que acuñó en un ensayo homónimo publicado por primera vez en el año 2000 para referirse a la etapa tardía de la modernidad -finales del siglo XX-, a la cual otros autores se han referido como *posmodernidad* (Bauman 2004, 29). Para Bauman, el giro que dio lugar a una inversión de la tradición del siglo XIX hacia un proceso de alcance global que transitó del paradigma de la “solidez” al de la “liquidez” tuvo a la base un cambio de filosofía y modos de operación de las élites del sistema capitalista, cuyas principales transformaciones pueden aprehenderse a través de la consideración de cinco dimensiones clave: *emancipación, individualidad, trabajo, comunidad y espacio-tiempo*. Para comprender el mundo al que podría estar haciendo referencia *Memorias del agua*, conviene pasar revista a la Nicaragua que transitaba el cambio del siglo XX al siglo XXI a la luz de algunas de estas cinco dimensiones clave.

En primer lugar, cabe señalar que ya para el primer quinquenio del siglo XXI, Nicaragua había sido descrita por diversos analistas como una de las naciones centroamericanas que, tras la finalización de conflictos armados internos, constituían “democracias deficientes”, “inconclusas”, “incompletas” (Sáenz, 2005, 84 y 79). Se les calificaba de tal modo porque pese a sus incipientes avances, los procesos de democratización posconflicto no habían logrado superar la “matriz estructural” de la desigualdad que los había originado, ni tampoco sus consecuencias -la pobreza y exclusión de importantes sectores de la población- (Sáenz, 2005, 79).

En la modernidad “líquida”, la desintegración del cuerpo social y de las entidades responsables de administrar las tareas de la modernización, así como la desilusión respecto a los grandes ideales –fuera de progreso o de transformación por vía de revolución-, dieron lugar a la *emancipación* del ser humano respecto al imperativo de su adhesión a liderazgos o instancias de control social. En la Nicaragua de la última década del siglo XX, el régimen revolucionario sandinista que ocupó el Órgano Ejecutivo desde 1979 enfrentó no solo la merma de sus aliados internacionales tras la caída del muro de Berlín y la disolución de la URSS sino que además perdió las elecciones presidenciales en 1990. Pese a que se concretó la alternancia en la presidencia, la consolidación del proceso de transición democrática era puesta en duda. Había dudas respecto a si la transición partía desde el fin de la dictadura de los Somoza por la Revolución Nicaragüense (1979) o, reconociendo rasgos autoritarios en el FSLN, desde el

momento en que los sandinistas entregan el gobierno a la Unión Nacional Opositora –UNO- presidido por Violeta Chamorro (1990) (Santiso, 2001, 329; en Sáenz, 2005, 79). Nicaragua compartía ya desde entonces con otros países de Centroamérica una pérdida importante del *control territorial* por parte del Estado frente a distintas formas de crimen organizado (González, 1998, 47; en Sáenz, 2005, 82), un entramado institucional débil (Sáenz, 2005)⁸ así como la desigualdad derivada de décadas de implementación del paradigma económico neoliberal⁹. Todo ello provocó que los habitantes de estos países quedaran “huérfanos” de instancias de control social y liderazgos, dando lugar a lo que cabría considerar como “condiciones de emancipación forzada”.

En tales condiciones de debilidad institucionalidad y desigualdad económica, política y social, Nicaragua y toda Centroamérica debieron enfrentar los dos fenómenos clave inherentes al advenimiento del cambio de siglo: el dramático aumento de cifras del fenómeno migratorio y la revolución tecnológica-comunicacional que supuso la irrupción de las nuevas tecnologías de

⁸ Uno de los criterios fundamentales para valorar las transiciones democráticas es el de la alternancia, entendida como al menos “dos cambios de partidos al frente del gobierno” (Santiso, 2001, 329; en Sáenz, 2005, 79). En el caso de Nicaragua tuvo lugar un debate respecto a si la transición partía desde el fin de la dictadura de los Somoza por la Revolución Nicaragüense (1979) o, reconociendo rasgos autoritarios en el FSLN, desde el momento en que los sandinistas entregan el gobierno a la Unión Nacional Opositora –UNO- presidido por Violeta Chamorro (1990). Otros criterios para valorar avances en materia de democracia incluyen áreas prioritarias como la territorialidad, el sistema legal, las burocracias estatales, la eficacia y credibilidad del Estado y el desarrollo de la ciudadanía (O’Donnell, 2004, 41; en Sáenz, 2005, 82). En Centroamérica es característica la pérdida del control territorial por parte del Estado frente a distintas formas de crimen organizado (González, 1998, 47; en Sáenz, 2005, 82). De acuerdo a diversos autores, las democracias “incompletas” de Centroamérica se caracterizaban además por sistemas de justicia que adolecen de autonomía política y financiera, lo cual incide en una insuficiente cobertura geográfica de sus servicios (procesos judiciales lentos, sobrepoblación carcelaria, limitados mecanismos de control de la corrupción, etc.); limitaciones en la profesionalización de la burocracia estatal (coexisten cierta profesionalización de la burocracia técnica intermedia junto con persistentes prácticas de clientelismo y erratismo que condicionan políticamente el acceso a los cargos públicos en niveles superiores y bajos); capacidades y credibilidad estatal para el desarrollo del gasto en política social están fuertemente restringidas por una base tributaria baja y el desarrollo de la ciudadanía está fuertemente limitado por constantes como la pobreza, el analfabetismo, la exclusión, cobertura y calidad educativa deficientes, una marcada tendencia hacia la informalización del empleo -sin acceso a cobertura de seguridad social- e insuficiente acceso a la información a través de medios de comunicación (Sáenz, 2005, 41, 47 y 82-84).

⁹ Durante las dos últimas décadas del siglo XX y la primera década del siglo XXI en Centroamérica estuvieron vigentes las mismas estrategias que fueron aplicadas desde el paradigma económico neoliberal al resto de Latinoamérica. De acuerdo al balance de la CEPAL (2013) sobre lo ocurrido durante esos años en la economía latinoamericana, cuyo sugerente subtítulo es “tres décadas de crecimiento desigual e inestable”, Latinoamérica mantuvo “un comportamiento marcado por la crisis de endeudamiento de los años ochenta; por el crecimiento inestable y el ajuste estructural sometido a choques externos y desequilibrios internos de los años noventa; y por el crecimiento variable” (CEPAL, 2013; en Caldentey, 2015, 184). Bajo la influencia del modelo neoliberal, el alcance de los ejes del modelo de desarrollo subyacente en los procesos de transición democrática que propició Esquipulas en Centroamérica se agotaron sin haber conseguido “romper con la predominancia de lo privado sobre lo público, de lo individual sobre lo colectivo” (Caldentey, 2015, 180). El PNUD afirmaba por su parte que “la otra gran tarea pendiente para Centroamérica es superar la desigualdad” (PNUD, 2003, 30; en Sáenz, 2005, 83).

alcance masivo. Ambos fenómenos provocaron profundas transformaciones en las distintas dimensiones clave que de acuerdo a Bauman articulan el cambio hacia el paradigma de la *modernidad líquida*.

Un síntoma fundamental del advenimiento de la *modernidad líquida* fue el cambio en la percepción de la relación *espacio-tiempo*, es decir, la independencia del tiempo respecto a las dimensiones del espacio –tierra y mar-, resultante de la creación de medios de transporte cada vez más veloces (Bauman, 2004, 127). Estos avances tecnológicos contribuyeron a generar condiciones más favorables para la movilidad migratoria¹⁰, un fenómeno que ha cobrado cifras sin precedentes y a cuya base suele encontrarse motivaciones de mejores condiciones laborales, de estudio o de seguridad (OIM, 2018, 13). A diferencia del patrón principal de la migración en Latinoamérica y el Caribe, particularmente de México y los países del Triángulo Norte, que fluye hacia Estados Unidos como principal destino, la población migrante nicaragüense emigra hacia Costa Rica (OIM, 2018, 76). Y pese a la irrupción masiva de las nuevas tecnologías y el Internet, que contribuyeron a “relativizar” el espacio al posibilitar la comunicación virtual no presencial en “tiempo real” entre personas separadas por enormes distancias, su penetración en dicho país es una de las más modestas de la región centroamericana¹¹.

¹⁰ De acuerdo al Informe Mundial de Migraciones 2018 el total estimado de personas que vivían en un país distinto al de su nacimiento en 2015 era de 244 millones (3.3 por ciento de la población mundial), casi 100 millones más que en 1990 y más de tres veces el número estimado en 1970 (OIM, 2018, 15). La característica principal de la migración en Latinoamérica y el Caribe es que fluye hacia los países más al norte del continente, siendo Estados Unidos el principal destino para los migrantes provenientes de México y de los países centroamericanos del llamado Triángulo norte (Guatemala, El Salvador, Honduras) (OIM, 2018, 76). Los efectos de la migración en los países de origen han tenido diferentes impactos, pero en el caso de países como El Salvador -cuya población migrante se estima en un tercio de su población total- el modelo de desarrollo económico implementado por las élites del sector financiero se sostiene en los servicios y, principalmente, en “la exportación de personas”: “hoy la economía salvadoreña se sostiene gracias al flujo de remesas familiares” (Segovia, 2002; en Sáenz, 2005, 85).

¹¹ Centroamérica se ha mantenido a la zaga de impacto de la revolución tecnológica provocada por la irrupción masiva de nuevas tecnologías como los ordenadores personales y el Internet. En 2013, la región se ubicaba entre los niveles más bajos de acceso a un ordenador en el hogar y en cuanto a la accesibilidad al Internet respecto al resto de Latinoamérica (OEI, 2013, 106-107). Pese a tales rezagos, estos datos son elocuentes respecto a la incorporación del istmo centroamericano al movimiento de la revolución tecnológico-digital, pese a condicionamientos signados por variables como el rango de edad, el nivel educativo y el socioeconómico: los jóvenes entre 16 y 30 años así como las personas con un mayor nivel educativo y un mayor nivel socioeconómico tenían un mayor acceso y una mayor frecuencia de uso de las nuevas tecnologías, del correo electrónico y de Internet (110-111). El porcentaje promedio de uso diario de un computador en Latinoamérica es casi del 50%. Con excepción de Costa Rica, el resto de países centroamericanos reportan un porcentaje de usuarios con una frecuencia de uso diario menor a la media (OEI, 2013, 99). Nicaragua es el país latinoamericano con menor porcentaje de usuarios conectados diariamente a internet (5%), muy por debajo de Argentina, que ostenta el mayor porcentaje en Latinoamérica (39%) y menos de la mitad del porcentaje de Costa Rica, el país con el mayor porcentaje en Centroamérica (29%) (OEI, 2013, 107).

En un “ecosistema” caracterizado por condiciones de continua “fluidez” y cambio” como el de la *modernidad líquida* la noción de identidad, tanto a nivel individual como colectivo, se vuelve igualmente “móvil” (Ferguson en Bauman, 2004, 93)¹² y la noción de *comunidad* asociada al Estado-nación, así como el poder arraigado territorialmente, emblemáticos de la *modernidad sólida* fueron sucedidos por empresas globales con intereses y lealtades dispersos y cambiantes en diversos territorios (Bauman, 2004, 203); tanto el capital como la gente viaja continuamente a través de fronteras porosas (64). Se trata de un modo de organización que contiene “un elemento de desorganización deliberadamente construido” que apunta finalmente al debilitamiento de los vínculos sociales -“cuanto menos sólida y fluida, mejor”- (164).

Pero, ¿hay indicios de que el mundo al que hace referencia el discurso metafórico de *Memorias del agua* sea (o al menos pueda ser) el de una Nicaragua inmersa en la *modernidad líquida* característico del cambio de época que marcó el tránsito del siglo XX al XXI?

La manera en la que Ruiz Udiel resume el contexto nicaragüense de fines del siglo XX, al hacer un balance de la generación literaria que precedió a la suya, reviste interés en este punto. En su artículo *Joven poesía nicaragüense* (2010), el autor de *Memorias del agua* expone que la identidad del nicaragüense que antes había reivindicado los ideales revolucionarios entró en crisis en los años noventa, como resultado del neoliberalismo y el agotamiento de las bondades, los excesos y los ideales de la revolución sandinista que llegó a costarle la presidencia de la república al régimen del FSLN. Las humanidades perdieron fuerza, muchos proyectos sociales y culturales cerraron, las universidades privadas florecieron y se adaptaron a los nuevos cambios y exigencias del mercado, las artes perdieron su protagonismo y las instituciones públicas se privatizaron. En dicho artículo, en el cual el joven poeta perfilaba las diferencias entre la generación “exteriorista” afín a la revolución sandinista y la suya, a la que denominó –por oposición– “interiorista”, Ruiz Udiel señalaba que fue en esos años que el debate sobre la poesía comprometida “murió” en Nicaragua:

Lo más trágico no fue perder el habla, sino dejar de buscarla a través de la comunicación con el otro, su “opuesto”. Frente a la palabra rota y el diálogo incompleto, los escritores de los ochenta son casi imperceptibles, y la soberbia de unos (los que perdieron) y la de otros (los que ganaron las elecciones en los noventa) generó una amplia brecha (...). En esta etapa de las economías abiertas, el nicaragüense adquirió otra forma individual y olvidó el valor de la solidaridad; los escritores y poetas buscaron su propia sobrevivencia y dejaron de ser, sólo dirigidos por el mal entendimiento, por la falta de palabras, e intentándose encontrar en lo que queda de ellos, su interior, su abismo y laberinto donde ya el hilo para

¹² En la *modernidad líquida* “todo es efímero y transitorio, cambiante e incierto”, apunta Bauman (2004, 68), quien también recoge similares expresiones de Ferguson respecto a la *posmodernidad*: “las distinciones se vuelven fluidas, los límites se disuelven y todo parece su opuesto” (Ferguson en Bauman, 2004, 93).

regresar al origen no existe. Determinados en seguir, pero indeterminados en encontrarse, el encuentro con sí mismos ha ocurrido por la vía de la interioridad, donde residen otras voces, las álgidas cenizas de algo desconocido (Ruiz Udiel, 2010).

Y resulta de igual relevancia notar algunas similitudes entre los términos –e incluso palabras– empleados por Ruiz Udiel para expresar estas ideas sobre la realidad social nicaragüense en este artículo de carácter argumentativo y aquellas mediante las cuales el poeta crea el mundo ficticio-lírico de su último poemario. Por ejemplo, en el poema *El jade y yo*, Ruiz Udiel alude también a la pérdida del “punto de origen” al describir la sensación de pérdida de noción del paso del tiempo, del espacio y del propio yo durante el viaje al fondo de un pozo: el punto de origen y el hilo de su rastro como guía para el retorno se han borrado, lo cual obliga a una travesía en penumbras:

Hablaba para mí; me convencía del punto de llegada
pero ¿quién quedó en el de partida?
¿Habrà desaparecido aquel punto en su origen?

Voluntad de mí, sin ser hundido
en este pozo, túnel de quien espera encontrar su ruta.

El punto ya no estaba,
mi vida era ahora una línea continua,
cual alfiler de lluvia horizontal, dardo de agua.
(Ruiz Udiel, 2010, 92-93).

Igualmente resulto curioso notar que en el poema que cierra la segunda parte del poemario, titulada *ÚLTIMO INFIERNO*, las palabras del narrador-viajero toman un giro excepcional dentro del tono onírico-lírico predominante a lo largo de la obra, al adquirir tintes de diatriba política. La voz lírica reivindica su derecho de marcharse de esa ciudad enferma e infernal, mediante un reclamo que bien podría hacerse frente a las condiciones de pobreza e inequidad derivadas de la implementación del modelo neoliberal en la Nicaragua posrevolución sandinista:

No, señores, es demasiado.
No nos basta un mendrugo de pan.
No es posible conjeturar virtudes que no existen.
Seguiremos caminando, solos,
porque preferimos ser el pecho expuesto
que seguir como sonámbulos
con los brazos extendidos,
esperando que el frío metal de una moneda
caiga como hostia de acero
sobre nuestras manos.
[XI (CAMINAR SOBRE LA HIERBA), 72]

En el mismo artículo *Joven poesía nicaragüense* (2010) Ruiz Udiel declara que “ser en su diversidad” sería el sello “transgresor” de esta “escritura a ciegas” que, como un “espejo de la poesía joven”, resulta necesaria al poeta para reafirmar “quiénes somos y qué queremos”, en la que sólo logrando “imaginar al otro” se alcanza su comprensión¹³.

Llegaremos en algún momento a invocar las palabras que darán luz a este siglo donde el hombre se ha separado del mundo. A los poetas nos corresponde, en medio de la desesperanza, encender el pabilo, llevar lucerna en mano, ver hacia delante y hacia los costados sin ignorar la huella que nos precede (Ruiz Udiel, 2010).

Encontramos palabras muy similares a las que Ruiz Udiel emplea para indicar la responsabilidad de los poetas de su tiempo/generación en el párrafo arriba citado en su poema *El jade y yo*. En dicho poema, el hablante lírico refiere su descenso al pozo: “con mi lucerna / bajé para ver el fango”; y más adelante, respecto a su ascenso de regreso observa: “No soy más la geometría con lucerna en mano”. Pero es en su *Ars Poética* donde se advierte una cercanía de sentido aún mayor. Además de constituir el manifiesto poético de Ruiz Udiel, este poema contiene –a la luz del análisis aquí propuesto– en un solo enunciado metafórico fundamental, que constituye el poema completo, la razón –raíz– del discurso poético del poemario entero *Memorias del agua*:

En una ciudad en cuyo centro
carece de luz un faro,
a la poesía le corresponde
imaginar el mar.
(*Ars Poética*, 43).

En un mundo oscuro, afirma Ruiz Udiel tanto mediante un discurso argumentativo como mediante uno poético, es a la poesía y a los poetas a quienes les corresponde hacer la luz. Pero no se trata de la luz de la razón moderna; más que de un sentido real y concreto, se trata de recuperar la potencia creadora, capaz no solo de imaginarse en tanto luz sino de imaginar lo que ilumina.

¹³ De la poesía de denuncia social y política de los sesenta, marcada por la represión militar del régimen de Somoza, al “exteriorismo” y la radicalización de los planteamientos éticos y poéticos que acompañaron la revolución guiada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en los setenta, pasando luego por las “normas para escribir poesía” dictadas como un canon desde el Ministerio de Cultura de la Nicaragua sandinista en los ochenta, se llegó en los noventa a un estado de incapacidad -negación- de diálogo sobre el fracaso histórico y a un «debate intenso sobre lo que se conoció como “la muerte de la metáfora”», defendida entre otros por Gioconda Belli y respecto a quien el joven poeta reconoce una “deuda”: un espíritu de contradicción capaz de celebrar que “el ser se construye en las diferencias” (Ruiz Udiel, 2010).

A partir de esta breve comparación entre las posturas expresadas por el joven poeta en ambos textos permite plantear que hay conexiones entre ambos mundos: el “mundo real”, extraliterario, y el “mundo lírico/ficticio” que crea en *Memorias del agua*; y que, por tanto, existen correspondencias entre ambos a un nivel referencial. Sin embargo, la aprehensión de un sentido “más completo” de tal enunciado requiere de la consideración de un segundo aspecto: el carácter dialéctico de la referencia.

Maneras de ser o estar en el agua

Habiendo ya establecido algunas coordenadas posibles para considerar la dimensión de referencia de *Memorias del agua* respecto a la realidad social característica de la *modernidad líquida* de fines del siglo XXI, tanto a nivel global como en Nicaragua de manera particular, quedarían por dilucidar las posibilidades de referencia al locutor, señaladas por Ricœur en su quinta bina.

Y, retomando al igual que el filósofo y antropólogo francés la noción de *mood* o “estado del alma” propuesta por Northrop Frye, procede preguntar: ¿cuál es entonces el *mood* o “estado del alma” que estructura *Memorias del agua* en tanto obra poética y en tanto discurso metafórico? ¿Cuál es la “manera de estar en el mundo” que propone?

A la luz del análisis desarrollado hasta aquí cabría considerarlo como un *mood* fluido, dialéctico, correlativo a la naturaleza común de los mundos que tanto el poeta como la voz lírica habitan, con la que han de fluir y a cuya fluidez han de adaptarse.

Un mundo *líquido* y *mood* fluido constituirían pues las condiciones de referencialidad literal del poemario. Si consideramos esto a modo de hipótesis preliminar para fines de este ejercicio hermenéutico exploratorio, que la referencia literal a la que alude *Memorias del agua* se encuentra el mundo extraliterario de la *modernidad líquida* así como en el *mood* fluido necesario para adaptarse al mismo, apremia responder a la siguiente pregunta: ¿cuál sería entonces la referencia desdoblada que haría falta desplegar/develar sobre las “ruinas” de esta referencia literal?

Para este fin resulta útil no solo pasar revista a las relaciones analógicas y referentes derivados de cada enunciado metafórico previamente considerado por separado (ver Anexo 4) sino sobre todo “extrapolar” o “ampliar” dicha fórmula analógica al poemario *Memorias del agua* a nivel de obra global. La relectura del poema *Ars Poética* resulta particularmente relevante a

este respecto, no solo porque se trata de un solo enunciado que constituye el poema completo, sino porque -como hemos apuntado ya- sintetiza la premisa fundamental del poemario completo. Citamos de nuevo:

En una ciudad en cuyo centro
carece de luz un faro,
a la poesía le corresponde
imaginar el mar.
(*Ars Poética*, 43).

Al releer dicho poema, teniendo en cuenta esta vez las distintas lecturas y consideraciones hasta aquí avanzadas, ¿acaso no podría “releerse” dicho enunciado-poema, ampliando su consideración a un nivel de sentido y referencia, de mundo intra-literario y extra-literario, en sentido analógico de “ecuación ampliada”, como: “El mar/agua es a la *modernidad líquida*, lo que la luz/lucerna a la *modernidad sólida* (enraizada en la tierra)?” ¿Cuál sería, en tal caso, la referencia literal sobre cuyas ruinas se levantaría la referencia desdoblada? ¿Cuál sería el elemento que falta, la solución al enigma?

Puesto que el *ARS POÉTICA* es un manifiesto poético, y busca plantear una particular noción sobre la Poesía, al considerar a esta como el elemento faltante en la “ecuación”, cabría interpretar que la Poesía ha de ser a la *modernidad líquida* lo que la Razón a la *modernidad sólida*: no sólo un símbolo, sino la “medida” de las cosas. Pero la “medida” de la *modernidad líquida*, parece proponer *Memorias del agua*, ya no ha de ser el compás, sino el péndulo, símbolo e instrumento oscilante:

Pocas veces había descubierto su geometría.
Para llegar a ésta comprendí, tarde,
el puñado de polvo que se disgrega con su fuerza,
la medida del péndulo y su naturaleza invariable.
(*El Jaspe y yo*, 93)

Para estar en un mundo acuático, de fronteras porosas, tanto en sentido tangible (territorios) como intangible (conocimiento, identidades, comunicaciones, espacio, tiempo), con liderazgos (políticos, económicos, etc.) y comunidades transfronterizas en movimiento incesante, hay que aprender a “estar” en el agua, e incluso a fluir/ser (como) agua. Pero, a fin de no “estancarse” – equivalente del “petrificarse” en la *modernidad sólida*- esta manera de *ser y estar en el agua* ha de reconocer dos rasgos inherentes a su naturaleza. En primer lugar, el potencial de luz y oscuridad, de vida y muerte, inherente a su naturaleza dual y siempre cambiante. En segundo, la

“vocación de otredad” latente en todo lo existente, por lo que ha de ser capaz de *ser y estar en el agua* tanto como de valerse de los recursos de la tierra y de la luz, no solo para dialogar con ellos sino al punto de “mutar” en ellos, de ser ellos, y de “hibridizarse” con ellos.

El “viaje” de *Memorias del agua* sería, pues, un sueño, cuyo despertar nos haría reconocernos como parte de la naturaleza dual y dialéctica que anima la "patria universal" del cosmos. Parte de una “corriente” en la que sus distintos elementos intercambian atributos e incluso se transmutan unos en otros en una dinámica incesante de oposición-reconciliación; y cuyo *mood* –estado del alma- subyacente cambia una y otra vez de rostro – “soy lucerna, marea, escalera, ola” (*El jaspe y yo*, 95)- hasta sintetizar sus opuestos –“ahí estaba la piedra transparente” (*El jaspe y yo*, 92)-, e incluso hasta ser el espejo en el que se mira la propia imagen en el punto donde la vida se quiebra. Una bitácora cuyo acto de “rememoración” sería la única manera de evitar convertirse en agua estancada frente a la cual no quede sino contemplarse y dolerse de la propia muerte: “Llo-ver es la imagen doble de sí, del yo en el filo de la vida, es verse a uno mismo en la tristeza del agua” (*Lluvia*, 101).

Porque si el agua no solo es la corriente que lleva todos los nombres y lo existente, sino también el ser mismo de lo que en ella habita; y la poesía misma, el reflejo del agua en el agua misma, el agua parecería decir: Yo, Poesía, sueño de agua, ser cósmico que canta mientras observa su propio reflejo en el devenir del tiempo y el espacio, he de imaginar las maneras de ser y estar en el agua, de dialogar con el agua, de ser el faro de mi propia liquidez, como debió hacer la luz en sus tiempos de oscuridad.

1.2 *Al otro lado del mar* de la dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos

El análisis que se desarrolla a continuación explora una selección de escenas del libreto dramático de Jorgelina Cerritos *Al otro lado del mar*, conformada por aquellas que –de manera más explícita- incorporan alusiones simbólicas y metafóricas al agua, a través de cuatro niveles de lectura: fenomenológico, simbólico, metafórico y hermenéutico (para identificar la selección de escenas y puntos principales de los tres primeros niveles de lectura, ver Anexo 5).

1.2.1 El antagonismo del agua. Lectura Fenomenológica

Descripción del fenómeno – Síntesis perceptiva

Al otro lado del mar tiene lugar en una playa desértica, una especie de “limbo espacio-temporal” en el que convergen un hombre que busca nacer y una mujer que se ha pasado la vida entera esperando algo que ha de llegar desde el *otro lado* del mar. Ambos, en el fondo, buscan definir su identidad.

El conflicto entre ambos surge a causa de sus respectivos objetivos al llegar a esa playa. La mujer, quien posteriormente se identifica como Dorotea, es una funcionaria de la alcaldía a quien han enviado a poner una oficina en la playa para levantar un censo. El hombre, cuyo nombre –más bien, la falta del mismo- se vuelve parte central del enfrentamiento entre ambos, ha llegado ahí luego de remar y quedar a la deriva porque necesita una partida de nacimiento. *Al otro lado* le espera Perro, al cual no le permitieron sacar de la perrera por falta de un documento en el que apareciera su nombre, apellido, domicilio y edad. Ella, enviada al último lugar donde querría estar –una playa sin peces “donde nadie viene y donde nada pasa”, p.138-, necesita cumplir con su trabajo para poder volver a su casa; pero en ese lugar no hay más personas que ese hombre llegado del mar que le pide algo que no le puede dar: una partida de nacimiento que nunca ha existido. Sin embargo, la diferencia fundamental que alimenta el conflicto entre ambos es la de su respectiva y opuesta naturaleza: ella es una mujer de tierra, de ciudad, guiada por las convenciones de la vida en sociedad; él, es un hombre de agua, que vive de la pesca, navega y canta en alta mar, ni siquiera tiene un nombre, mucho menos familia o documento de identidad. Visiones de mundo tan contrapuestas crean un sin número de equívocos de comunicación que incrementa sin cesar la tensión entre ambos.

Hay una sola cuestión en la que ambos personajes están de acuerdo: lo “absurdo” de que a la alcaldía se le haya ocurrido poner una oficina en una playa:

Pescador:
Yo no tengo la culpa que a la alcaldía se le ocurra venir a poner... “su oficina”, disculpe usted, en un lugar tan...

La mujer:
¿Tan?

Pescador:
...absurdo

(...)

La mujer:
¡Quién habla de absurdidad!

Pescador:
¿De qué?

La mujer:
De absurdidad. Dícese de ser absurdo.

Pescador:
Yo no tengo nada de absurdo

La mujer:
¿Y todavía le parece que no?

Pescador:
Si lo dice por...

(Mañana del Segundo día, 113-114)

Dorotea:
Habiendo montañas, valles, cantones, barrancas, no, encima de todo a mí me tuvo que tocar la playa. Y por eso me molesta usted, me molesta su presencia porque estoy en el peor lugar, aguantándome desde que vine para no salir corriendo y usted tan fresco, por un lado, no me deja trabajar, concentrarme, estar lista por si alguien llega, y por otro, me está pidiendo algo en lo que yo no puedo ayudar. Por más que me diga lo que quiere yo no lo puedo ayudar. No le puedo ayudar con esa partida que no existe en ninguna parte, ¿de dónde quiere que la saque?

(Medio día del Cuarto día, 139-140)

La situaciones inverosímiles que enfrentan a los personajes -una oficina de la alcaldía instalada a orillas del mar en una playa desierta, la imposibilidad de resolver la inexistencia legal de un individuo por la vía formal-, que los mismos personajes califican como “absurdas”, contribuyen a generar una atmósfera que contraviene la lógica racional de funcionamiento del mundo en el que transcurre la

historia. A ello suma el trastoque de la continuidad temporal de la progresión de hechos, en la que, por ejemplo, la discusión sobre la “absurdidad” de la situación arriba citada ocurre en la escena de apertura del drama, aunque en la línea cronológica del relato tal discusión ocurre en verdad al día siguiente del encuentro inicial de los dos personajes.

El conflicto se intensifica cuando el hombre, ante la negativa de la funcionaria de la alcaldía a darle la partida de nacimiento que necesita por no tener nombre ni apellido, luego de un período de ensimismamiento, se autonombra Pescador del Mar:

La mujer:
Nadie en esta tierra se llama Pescador Del Mar. No me haga perder el tiempo

Pescador:
Pues antes nadie se llamaba Pescador Del Mar pero ahora hay alguien que se llama Pescador Del Mar y ese alguien soy yo.

(...)

La mujer:
Y quién le puso ese nombre tan...

Pescador:
¿Tan?

La mujer:
Absurdo (Él no contesta) ¿Quién?... ¿Su papá que era pescador del mar también?...
¿Su mamá, en memoria de su papá!... Su abuela, su abuelo, ¿quién señor del mar?
¿De dónde le viene un apellido de tanto abolengo? ¿De nadie!

Pescador:
De mí

La mujer:
Pase el siguiente...

Pescador:
Del mar

La mujer:
El siguiente por favor.

Pescador:
De la vida

(Mañana del segundo día, 118-119)

Pero bajo las diferencias que los separan, subyacen semejanzas que tardan en descubrir: ambos están solos, no aciertan a decir quiénes son y están en busca de un “otro significativo” que llene su soledad y además les permita definir su identidad. Pescador ha tenido tres intentos fallidos de “echar raíces” en tierra por no poder comprobar su “Nombre, apellido, domicilio, edad”: antes dejó su amigo el negro y a su sirena, con la que estuvo a punto de casarse, llorando en la playa, y ahora a un perro que le amenazó con lanzarse al mar si tardaba mucho en llegar por él a la perrera.

Pescador:

Yo soy yo aunque tenga 20 ó 30 ó 40 años. Así me llame Pedro, o Árbol o Estrella, yo no dejaría de ser yo...

(Cualquier momento del día Quinto, 156)

Pescador:

No lo entiendo... Yo soy yo y era yo quien la amaba... Después remé hasta donde me alcanzaron el enojo y las lágrimas. Cuando me cansé estaba allá donde el sol se pone y cuando atraqué para desentumir los huesos, encontré a Perro. El resto usted ya lo sabe. Nos vimos con los mismos ojos con que vi a mi amigo el negro y a mi sirena. Con esos ojos que dicen que hace mucho que nos andábamos buscando. Lo vi y le prometí volver y él me amenazó que si no volvía se lanzaba al mar a buscarme...

(Cualquier momento del día Quinto, 157)

A medida que el hombre es capaz de autonombrarse –incluso de reconocerse más allá de cualquier nombre-, la mujer cae en la cuenta de que a pesar de no haber tenido un nombre él sí ha tenido una historia, algo de lo que ella carece a pesar de haber tenido siempre “Nombre, apellido, domicilio, edad”:

Dorotea:

Mi nombre es Dorotea y no sé quién soy...

(...)

...mi apellido se lo llevó el tiempo, no sé si en un bus polvoriento con un recuento a cuestas o si le salieron aletas y se perdió en el mar.

(...)

Tengo un nombre, apellido, domicilio y edad pero nadie los repite conmigo, ni Lluvia, ni Mar, los hijos perdidos del olvido... Esta es la hora de la tarde en que la vida parece acabarse de verdad.

(Cualquier momento del día Quinto, 159)

Además, Dorotea comprende que haberse aferrado a una espera autoimpuesta de quien soñaba sería el padre de sus hijos había terminado por dejar en suspenso la llegada de los hijos que soñó tener. En un momento de ensimismamiento, Dorotea pide perdón a los hijos que no llegó a tener por no vencer “el miedo y el pudor” para hacerlos nacer:

Dorotea:

Yo lo esperé, lo esperé de verdad. Ese fue el problema, lo esperé demasiado tiempo quizás. Un día, de repente, llegó un hombre por tierra.

(...)

Yo no sabía ni de estrellas ni de mares, sólo sabía que él había llegado por tierra, no por mar.

(...)

Ahora pienso que quizás el miedo y el pudor impidieron que ustedes nacieran.

(...)

Lluvia, Mar, perdónenme. Es que yo siempre pensé que ustedes vendrían por el mar. Que el padre de mis hijos volvería por el mar...

(Cualquier momento del día Quinto, 152)

El anhelo de Dorotea por los hijos que no llegó a tener le permite conectarse de algún modo con el anhelo que Pescador siente por tener a Perro, y aunque ella se niega a contarle de su vida a Pescador él sabe que ella también anhela algo que “se ha pasado la vida esperando” llegue desde el otro lado del mar (Cerritos, 2012, 166).

En la última etapa del conflicto que inicialmente los oponía, se llegan a la resolución de las tensiones de la “absurdidez” por vía de la invención. Pescador Del Mar, además de inventarse su nombre y apellido, se inventa a una madre: Dorotea; y Dorotea, acaba por ceder e inventarse junto con la partida de nacimiento de Pescador su propia maternidad.

Pescador:

...No sé quiénes fueron mis padres ni por qué me abandonaron pero estoy seguro que soy yo quien tiene un amigo negro en un muelle pequeño, quien ama una sirena que llora en una playa y quien le prometió a Perro que volvería en mi barca para traerlo. Sé que yo soy yo y que estoy aquí, ahora, en este lugar y en este momento (*hacia el horizonte*) y por eso te digo, Perro, que Yo, Pescador, Pescador del Mar nació un (*repite la fecha del día*) Miércoles 8 de abril de 2009, en este rincón del mundo donde nadie viene y donde nada pasa, al lado de Dorotea, mujer mayor de edad que me acompañó en mi nacimiento y que por lo tanto es mi mamá.

(Cualquier momento del día Quinto, 157-158)

Dorotea:

¡El siguiente! ¡El siguiente, por favor! Es tu turno Pescador, Pescador del Mar. Pescador del Mar, libro 9-A, folio 404, niño varón quien nació en Muelle Escondido,

un lugar donde parecía que nadie venía y nada pasaba. Nació un día (repite la misma fecha pero sin mencionar el año) Miércoles 8 de abril de un año cualquiera de Nuestro Señor en el rincón más perdido del mundo donde mandan las mareas, los vientos y las estrellas. Habiendo dado sus datos la señora Dorotea Del Mar, quien manifiesta ser madre y partera... (Silencio) Guárdala, Pescador, te va a servir.

Pescador:

(Al horizonte) ¡Perro, Perro... ahora regreso y te llevo a casa!... ¡No te lances al mar, no te lances... quédate... espérame!...

(Sexto día, 163-164)

Esos “gestos poéticos” de voluntad creadora de aquello que no existe pero que tanto Pescador como Dorotea necesitan para existir de verdad no resultan posibles hasta que ambos se encuentran. No podrían inventarse uno al otro por separado, solo sumando gestos de tenderse la mano a través de su común soledad. Él llega del otro lado del mar para encontrarla –no como el amor que ella se quedó esperando volviera por mar, sino como hijo en busca de su madre-, tal como hará Perro para encontrarle a él. Dorotea acepta otro modo de ser madre, distinto a su sueño previo de engendrar con el amor de su juventud hijos “normales”: se vuelve madre y partera de un desconocido que llegó del *otro lado del mar*. Y así, tanto Pescador como para Dorotea, al ayudar al otro a alcanzar su ilusión, alcanzan la propia.

En un *no-lugar* como el mundo desértico de esa playa sin peces “donde nadie viene y nada pasa”, y donde el tiempo se trastoca, lo acuático no es sino una posibilidad alterna, una especie de “puente” con el *otro lado*. Así, la *intuición primordial* que parece animar *Al otro lado del mar* es la de que el encuentro del propio ser –la propia identidad- solo es posible a través del encuentro con otro. En ese *otro lado*, reverso del propio, radica la respuesta al conflicto que nos separa de lo que queremos/podemos llegar a ser.

1.2.2 Muerte y resurrección a través del agua – Lectura Simbólica

En cierto sentido *Al otro lado del mar* constituye un viaje, no en el sentido de un desplazamiento físico entre puntos distantes, si no en un sentido simbólico de transformación. Ésta se opera en dos personajes que, retenidos en el mismo lugar, tras su encuentro y conflicto inicial, acaban influyendo decisivamente uno en el otro. Sus percepciones cambian a lo largo de un trayecto en

el que algo de ellos ha de morir, pues sólo *al otro lado* del “llamado de la muerte” del agua es posible renacer.

La “reversibilidad” del sentido del agua

La cualidad dual del agua en *Al otro lado del mar* se advierte por ejemplo a través de las percepciones contrapuestas que ambos personajes –Pescador, hombre del agua, y Dorotea, mujer de la tierra- tienen del mismo mar que está frente a sus ojos: mientras que Pescador está ansioso por darse un chapuzón en una playa que le gusta porque “el agua está limpia” (Mañana del Segundo día, 113), Dorotea no tiene la más mínima intención de bañarse en ese que ve como un “sucio mar” de “agua podrida” (Medio día del Cuarto día, 138). Si bien Pescador reconoce que en el mar de esa playa no hay peces (115), para él dicho mar está “vivo”: habla, pues él lo “oye”:

Pescador:

...El mar. Llevo años oyéndolo. Nunca aburre. Uno acaba por comprenderlo pero nunca aburre. Nunca. Pssss... ahhhh... Pssss... Ahhhh... el mar... ¿lo oye? Ahhhh... Gran cosa es el mar, ¿no le parece? ¿No? Óigalo, óigalo. Habla. Pssss... Ahhhh... Me habla. Óigalo bien, al menos a mí me habla. Y me llama. Pssscador.... Del Maaaarrrrr... Del Maaaarrrrr... Se da cuenta, Me llama. ¿A usted no le habla? ¿No? ¿Cuál es su nombre? ¡De verdad, usted no se ha presentado todavía! ¿Cuál es su nombre?... (*Ella no contesta*) Bueno, da igual, quizás usted no lo oye porque no le gusta y por eso no la llama. Porque a usted no la llama, ¿verdad?

(Tarde del Tercer día, 131-132)

En cambio, para Dorotea, además de un agua “sucia” se trata de un agua “silenciosa”, que ella nunca ha escuchado. En su caso, la naturaleza del agua parece haberse “invertido”. Asociada a los “fantasmas de la sed”, absorbe las sombras y se torna en un agua “muerta” e “inmóvil”, “una tumba cotidiana” que evoca lo que, cada día, muere en ella (Bachelard, 2003, 88): sus sueños de regreso del amor de su juventud y los hijos que habrían procreado juntos.

Tal como ha planteado Bachelard, desde la perspectiva de la fenomenología de la imaginación, el “espejo de las aguas” cumple la función psicológica de satisfacer la necesidad de autocontemplación e impulso narcisista del individuo (2003, 39-40). De tal manera, la respectiva percepción del agua del mar estaría “reflejando” algo del estado “autopercebido” de cada uno de los personajes en distintos momentos de la obra. En el caso de Dorotea, su percepción inicial se “revierte” hacia el final de la historia, tras tomar conciencia y decisiones que de forma similar

“revierten” el destino de ambos. Al final, ella se da un chapuzón junto con el hombre llegado del mar a quien hizo su hijo al inventar su partida de nacimiento. Esta suma de elementos subraya la naturaleza subjetiva y cambiante de la percepción de la realidad, del entorno y de los otros, y con ello su potencial de movimiento.

Para la imaginación material, dice Bachelard, tanto el agua “pura” (limpia) como la “impura” (sucia) expresan una voluntad de transformación. Son pensadas como sustancias pero también como “fuerzas” subyacentes en la materia –pureza o impureza- que se irradian o se absorben desde su centro (2003, 218). La naturaleza del agua “inmóvil” –muerta, sucia y silenciosa- que percibe Dorotea inicialmente, evocación del estancamiento de sus sueños tanto como una invitación a morir, va transformándose en la medida que Dorotea lo hace. Deja de ver un mar en el que no quiere mojarse y el agua va permeando gradualmente, como un hálito de vida, sus anhelos. Así, el agua se “cuela” en los momentos de ensimismamiento en el que la mujer “habla” a sus hipotéticas hijas, a quienes llega a nombrar como “Lluvia” y “Mar” (Tarde del Cuarto día, 148). Lo que antes rechazaba como “sucio” y “podrido” es ahora lo que “insufla aliento de vida” a sus ilusiones, al punto “cobrar vida” finalmente al admitirse madre legal del hombre llegado del mar que se autonombró Pescador Del Mar. No sólo el agua “viva” y “limpia” absorbe el agua “muerta”, en la percepción subjetiva de Dorotea, sino además, “permea” la tierra, la dimensión concreta de sus acciones como funcionaria de una oficina de alcaldía en una playa desierta.

Variaciones sobre el complejo de Caronte y el complejo de Ofelia

Si como dice Gastón Bachelard, para el inconsciente marcado por el agua “el viaje es una muerte”, “todos los ríos van a dar al Río de los muertos” y todas las almas deben subir a la barca de Caronte” (2003, 117-119), el viaje de Pescador en su barca podría verse como una variante del complejo de Caronte: una sucesión de muertes en tierra (diversos puertos) que le hacen navegar a través del mar –destino de todos los ríos- hasta encontrar un lugar dónde nacer. Es decir, un viaje en sentido inverso, no en dirección a la muerte, sino –a través de la muerte- hacia la vida.

Antes de encontrarse con Dorotea, Pescador ha vivido tres “muertes”, tres intentos fallidos de “echar raíces”, de vincularse o arraigarse en tierra: cuando conoció a su amigo el negro, cuando estuvo a punto de casarse con su sirena y cuando encontró a Perro en la perrera.

Los tres intentos fracasaron por no poder acreditar su “Nombre, apellido, domicilio, edad”, y cada vez debió “abortar” sus planes y marcharse remando en su barca (Cualquier momento del día Quinto, 153-157). En este cuarto encuentro, su viaje termina con su nacimiento.

En *Al otro lado del mar* también hay algunos elementos que remiten a una variante del complejo de Ofelia, símbolo del suicidio femenino en el Hamlet de Shakespeare (Bachelard, 2003, 126), con un “llamado trágico” del agua en tanto “verdadera materia de la muerte muy femenina” (126-127). El agua, en tanto símbolo profundo, orgánico, de la mujer que “sólo sabe llorar sus penas” y cuyos ojos se “ahogan en lágrimas...” (128) resulta aplicable a la “sirena” con la que Pescador estuvo a punto de casarse, a quien dejó “llorando en la arena” (Cualquier momento del día Quinto, 156), pero sobre todo a Dorotea, quien se lamenta sus penas de amores perdidos e hijos postergados largamente, sin lágrimas pero en cada uno de los momentos en que “se pierde” en el tiempo (145, 147, 159) o en sus pensamientos” (148, 151).

Tanto en el caso del viaje de Pescador como en el del lamento de Dorotea, se trata de “muertes simbólicas” en las aguas, de las cuales renacen a una vida nueva tras el “bautismo simbólico” del chapuzón que toman juntos en la escena final. Pero lo que resulta más interesante es considerar, ya no sólo la posibilidad de un complejo combinado en el que confluyen símbolos asociados a cada complejo, sino una dialéctica entre los mismos, considerados a partir de que cada uno de esos complejos estaría “describiendo” o “representando” a cada uno de los personajes que enfrentan el desafío de resolver su conflicto existencial y de identidad. Dorotea se resiste al agua en la que ha de morir y Pescador navega en su barca hasta que encuentra un punto donde nacer. Para ambos, enfrentar su destino de muerte en las aguas es la única vía –el único “puente”- que ha de llevarles al *otro lado*, a su “otro” lado, a su “otro” yo, al que tiene nombre en el caso de Pescador, a la que tiene un hijo en el caso de Dorotea. La llegada de Perro a la playa en la escena final (167) se convierte en otro símbolo de ello: un héroe épico que regresa a casa por mar (del griego “nostos”); como Pescador, la utopía de un hijo inexistente que llega a casa por vía de la voluntad creadora.

La dialéctica de los complejos de Caronte y Ofelia estarían expresando lo que Bachelard ha considerado como la “sintaxis de un devenir de las cosas”: “una triple sintaxis de la vida, de la muerte y del agua” asociada a una noción de destino humano. (2003, 25), basada en el potencial evocador de un agua contemplada al mismo tiempo en sus reflejos y en su profundidad (85). No un devenir a nivel cósmico de todo lo existente, pero sí “existencial” en términos de la dimensión

humana, sino a nivel individual sino interpersonal y social, es decir, de las posibilidades de la “conexión” y el diálogo en la comunicación humana.

La diversidad de cualidades y sentidos del agua que configuran “una dinámica continua de convergencia y divergencia de sentidos” así como la dimensión de *reversibilidad* de dichos sentidos al interior de su materia, (Bachelard, 2003, 84) genera una “potencia bivalente” que posibilita “una fecundidad continua basada en la reunión de contrarios” (170). En *Al otro lado del mar*, el choque de elementos de naturaleza contraria –Pescador, agua; Dorotea, tierra-, la dualidad de la naturaleza del agua evidenciada en las percepciones contrapuestas de ambos personajes sobre el mismo mar; así como la dialéctica de los complejos de Caronte y de Ofelia –el viaje de Pescador en su barca en busca de un puerto dónde nacer, y el lamento de Dorotea que termina por “permear” su mundo con un hijo-, describen la transformación de dos seres por el encuentro con el otro. Las diferencias iniciales por las visiones contrapuestas de los reflejos percibidos de la superficie del agua “activan” las aguas de un conflicto que se va profundizando hasta llegar a la semejanza que en el fondo los une: su anhelo de un “otro” que ponga fin a su soledad y le dé identidad. Caronte y Ofelia, dos caminos de muerte; Pescador y Dorotea, dos caminos de muerte que –tras “revertir” el sentido de su trayecto- terminan en (una nueva) vida. En el agua mueren y del agua nacen, resolviendo sus diferencias –antes irreconciliables- por la vía de la invención y la complementariedad: para que él pueda tener a Perro, ella le hace su hijo. En adelante, Dorotea tendrá un hijo; y Pescador, tendrá, además de un hijo (Perro), un amigo (el negro), una esposa (su sirena), y una madre (Dorotea).

1.2.3 La dialéctica tierra – agua. Lectura Metafórica

La exploración de enunciados metafóricos en el libreto dramático *Al otro lado del mar* permite identificar un pequeño número de ellos asociados al agua. Seis enunciados en total, cinco de los cuales se concentran en dos de las ocho escenas que conforman la obra (ver Anexo 6). Curiosamente, dichos enunciados expresan una tensión metafórica que contrapone símbolos asociados al agua y a la tierra en una serie de variaciones en base a un motivo común –o *lietmotiv*-: un tipo de relación dialéctica específica, la de una oposición análoga cuyas expresiones –en la escena final- terminan por converger.

El primero de estos enunciados se encuentra en la cuarta escena, cuya acotación remite al medio día del Cuarto día. Se trata de una escena que correspondería al punto medio del desarrollo de la historia, un momento en el que, pese a sus diferencias, los personajes empiezan a encontrar puntos de acercamiento. Pescador le ha contado ya a Dorotea que la razón por la que necesita de una partida de nacimiento es poder regresar a la perrera y cumplir la promesa que le hizo a Perro de volver por él: "...empecé a navegar, a navegar donde fuera, al primer lugar que me encontrara en el camino para nacer ahí, para existir y poder regresar por mi perro..." (Medio día del Cuarto día, 143). A la luz de la "noción matemática de analogía" (Ricœur, 2001, 355), y en función de identificar los términos a partir de los cuales pensar el enigma inherente a una expresión metafórica, cabría releer dicho enunciado de la siguiente forma: "Navegar es al mar como nacer a la tierra". E incluso como "navegar es al hombre de mar como nacer al hombre de tierra".

¿A qué estarían haciendo referencia tales enunciados? ¿En qué sentido navegar puede *ser como* nacer? Considerando que Pescador dice que navega para "encontrar en el camino" un lugar dónde nacer, bien podría interpretarse que "(para un hombre de mar, como Pescador) navegar es el camino para nacer". Abonaría a dicha interpretación el recordar que el agua es un símbolo maternal (Jung, 225; en Bachelard, 2003, 114), por lo que el agua del mar en este caso vendría a ser como el líquido amniótico del cual ha de salir el embrión en el momento del parto. Nacer y navegar tendrían en común ser un proceso de llegada a un nuevo punto de partida/de inicio de vida, pero en contextos/lugares/espacios/ elementos de naturaleza diferente (tierra o agua).

Otros dos enunciados metafóricos que expresan una dialéctica de oposición análoga forman parte de la sexta escena, la cual transcurre en "cualquier momento del día Quinto" según su respectiva acotación indica. Este es el momento en el que el conflicto entre los personajes "gira" en sentido inverso, es decir, se "revierte".

Previamente, mientras que Pescador Del Mar ha recurrido a los gestos "absurdos" como navegar a la deriva hasta encontrar dónde nacer (Medio día del Cuarto día, 143) o autodenominarse de una manera que nadie se ha llamado nunca (Mañana del Primer día, 127) a fin de cumplir con los datos requeridos para poder sacar la partida de nacimiento que necesita, Dorotea –quien tiene años esperando a un amor que dijo volvería por el mar y a los hijos que con él esperaba engendrar- ha comenzado a empatizar con la necesidad que siente él de hacer lo que sea necesario con tal de tener a Perro y a entrever la "posibilidad" de sacarle su anhelada partida

(Medio día del Cuarto día, 134-135)¹⁴. Pese a lamentar que Pescador no sea “normal”, Dorotea parece haber aceptado en algún grado su condición al “mover” un poco su punto de vista e interesarse en Perro, con lo cual logran tener, por primera vez, un verdadero diálogo: Pescador describe a Perro sobre todo por su carácter de “solo”, una dimensión que Dorotea entiende y con cual es capaz de empatizar (Tarde del cuarto día, 143-144). Y así como Dorotea ha llegado al punto de concebir/admitir la posibilidad de que “Pescador” no sólo sea un nombre sino uno bonito, el agua también ha llegado a “permea” los nombres con los que –durante uno de sus momentos de ensimismamiento- dice a sus hijas no nacidas desearía bautizarlas: Lluvia y Mar (Tarde del Cuarto día, 148).

El quinto día, tras haber logrado establecer comunicación y puntos de encuentro a pesar de sus diferencias, Pescador le cuenta a Dorotea su historia completa: su encuentro con la barca así como los tres intentos fallidos por tener un amigo, una esposa y un perro en algún puerto (puntos de arraigo a la tierra) que explican la desesperada necesidad que tiene de una partida de nacimiento para cumplir la promesa que le hizo a Perro de volver por él y sacarlo de la perrera (Quinto día, 153-157). Luego de “noches, semanas, meses, años” de viajar en su barca, explica Pescador, había acabado convertido en “un pedazo de mar”, un extraño en la tierra (151):

Pescador:

Después de unos días la tierra me daba una sensación extraña. Me faltaba el aire, la brisa, el agua, la sal, el vaivén de las olas y el movimiento. La tierra me ahogaba. Sí, me ahogaba. Entonces corría a la barca y me alejaba, remaba y remaba hasta encontrar la paz...

(Quinto día, 151)

En términos de “ecuación analógica”, cabría leer dicho enunciado de la siguiente manera: “El aire asfixia en tierra a los seres de agua *como* el agua ahoga a los seres de tierra”. El elemento faltante en dicha relación, el referente al que aludiría la analogía sería, de manera específica, la naturaleza del aire que se requiere para respirar según la convergencia o divergencia esencial entre un ser y el mundo en el que ha de vivir: agua o tierra.

¹⁴ La discusión sobre el sentido de “si pudiera” es otro de los nudos del conflicto que pone en evidencia la visión contrapuesta que tienen los personajes sobre una misma cosa. Dorotea, mujer de “tierra”, argumenta sus razonamientos desde la perspectiva formal de la Gramática Real Española: “modo condicional”, implica un “futuro hipotético, no compromiso”. Pescador, hombre de “agua”, habla desde la gramática popular: “querer es poder”; por tanto ella en realidad “no quiere” darle la partida, ni darse un chapuzón ni quiere nada -nada que la haga “mojarse” más allá del metro cuadrado de su visión habitual de mundo- (medio día del Cuarto día, 134-137).

El segundo enunciado metafórico de este tipo en la sexta escena es expresado en términos muy similares a propósito del momento en que Pescador relata a Dorotea su primer intento de “quedarse” en tierra. Había llegado a un muelle en el que un hombre “grande, corpulento, negro”, de “pies grandotes” y “ojos pequeños”, a quien “le pagaban por llevar bultos a las tiendas y a las posadas”, le había mirado y sonreído como si hubieran sido viejos conocidos. “El negro” le había dicho que le conseguiría trabajo cargando bultos con él, que podía alquilar un cuarto en el caserón donde él vivía e incluso ir con él a la escuela nocturna (153-154), y a aquel hombre de mar le había gustado la idea: “...la tierra no me estaba mareando y yo pensé que era hora de darle un descanso a mi barca” (154). Al considerar dicho enunciado desde la lógica analógica, cabría releerlo de la siguiente manera: “Lo estático de la tierra marea a los seres del mar *como* marea el vaivén de las olas a los seres de tierra”. O bien, de una forma aún más reducida: “El movimiento es al mar lo que/*como* la inmovilidad a la tierra”. En este segundo caso, el referente sería la naturaleza del equilibrio necesario para dirigir o parar el propio movimiento según la convergencia o divergencia esencial entre un ser y el mundo en el que ha de vivir: agua-movimiento o tierra-estático.

El cuarto enunciado metafórico que se inscribe dentro de una dialéctica de oposición análoga se encuentra en la penúltima escena, la séptima, que tiene lugar el Sexto día. Un poco antes de que el conflicto alcance su punto más alto y su consecuente resolución, Dorotea le anuncia a Pescador que se marchará de la playa al día siguiente. Éste, azorado, le pregunta a dónde irá y ella le responde que no tiene otro lugar adonde ir sino a su casa. Pescador objeta que ahí no la espera nadie; luego añade que pensó que iba a quedarse. Ella, comprensiva, le responde: “Es mi casa... ahí están mis mares y mis estrellas” (163). La “fórmula analógica” permitiría replantear dicho enunciado de la siguiente manera: “Tu barca y tú corresponden al mar *como* yo y mi casa a la tierra”; o bien, de esta otra: “El mar *es* a tu barca *como* mi casa a la tierra”. Una proposición de este tipo estaría haciendo referencia a la necesidad inherente a la naturaleza de un ser de que el mundo en el que ha de existir sea de una naturaleza afín a la suya pues, de lo contrario, su existencia no sería viable en dicho mundo. En tal sentido, la relación de analogía estaría planteada en términos de que dos elementos de naturaleza opuesta como el agua y la tierra tienen en común ser el mundo —el “hogar”— de seres de naturaleza afín a cada una: el agua, para los seres de agua, y la tierra, para los seres de tierra.

La similitud de términos en los que estos tres últimos enunciados han sido planteados permitiría proponer una relación analógica que los englobe conjuntamente, la cual cabría considerar bajo una “ecuación analógica” como la siguiente: “La tierra es a los seres de agua como el agua a los seres de tierra”. Un planteamiento de este tipo estaría planteando un enigma imposible de resolver: ¿cómo sobrevivir a un contexto adverso a la propia naturaleza? En este punto del desarrollo del conflicto, la imposibilidad de contrariar semejante “verdad” ha sido constatada reiteradamente por la historia de Pescador, con lo cual bien valdría como premisa suya su aseveración en lugar de su variante en forma de pregunta: “Es imposible sobrevivir en contexto adverso a la propia naturaleza”. Sin embargo, la dialéctica de oposición análoga en relación a las naturalezas y contextos contrapuestos encuentra posibilidad de solución más adelante. Estos dos enunciados, expresados en este punto del drama, parecería que apuntan a sembrar y remarcar el enigma.

Dos enunciados metafóricos más constituyen también casos representativos de una dialéctica de oposiciones análogas pero con una variante; en ellos la oposición encuentra “puntos de articulación”, bien por convergencia o por complementariedad. El primero de ellos se encuentra en la sexta escena, que se desarrolla en el Quinto día. Corresponde al momento más “oscuro” o “bajo” en la trayectoria de transformación de Dorotea, cuando es capaz de reconocer que aunque tenga “Nombre, Apellido, domicilio, edad” ella en verdad no sabe quién es:

Dorotea:

Mi nombre es Dorotea y no sé quién soy... Mi edad he preferido olvidarla y mi apellido se lo llevó el tiempo, no sé si en un bus polvoriento con un recuento a cuestas o si le salieron aletas y se perdió en el mar.

(Quinto día, 159)

En términos de lógica analógica, el enunciado “mi apellido se lo llevó el tiempo, no sé si en un bus polvoriento con un recuento a cuestas o si le salieron aletas y se perdió en el mar” podría reformularse así: “Un bus polvoriento *es* al tiempo *como* un pez que se pierde en el mar”; o bien de esta otra manera: “Lo que se pierde en el tiempo es como lo que se pierde en el mar”. En tal sentido, se estaría haciendo referencia al carácter esquivo o engañoso de lo que fue o ha dejado de ser, planteando una tensión derivada de cómo los recuerdos de todo aquello que fue “se pierden” en la memoria al caer en el olvido. En esa línea, se plantea una ampliación de sentido al sugerir que “el mar *es como* el olvido”. El punto de convergencia aquí radica en que un bus polvoriento que se pierde en el tiempo y un pez que se pierde en el mar tienen en común un

“destino de extravío” en contextos de naturaleza opuesta: el tiempo y el mar. Y ambos convergen además en la naturaleza mutable que comparten el movimiento del mar y el carácter dinámico de la tensión memoria-olvido.

La séptima escena, que transcurre en el Sexto día, contiene el sexto y último enunciado metafórico identificado. Se encuentra dentro del parlamento de Dorotea que da lugar al clímax del drama:

Dorotea:

¡El siguiente! ¡El siguiente, por favor! Es tu turno Pescador, Pescador del Mar. Pescador del Mar, libro 9-A, folio 404, niño varón quien nació en Muelle Escondido, un lugar donde parecía que nadie venía y nada pasaba. Nació un día (repite la misma fecha pero sin mencionar el año) Miércoles 8 de abril de un año cualquiera de Nuestro Señor en el rincón más perdido del mundo donde mandan las mareas, los vientos y las estrellas. Habiendo dado sus datos la señora Dorotea Del Mar, quien manifiesta ser madre y partera... (Silencio) Guárdala, Pescador, te va a servir.

(Sexto día, 163)

Este último ejemplo está conformado por una serie de tres oraciones que, en nuestra opinión, constituyen el enunciado de sentido completo. En un primer nivel cabe identificarlas como aquellas que identifican los datos requeridos en una partida de nacimiento: en la primera, se proveen el nombre, número de libro y folio, sexo y lugar de nacimiento; en el segundo la fecha y lugar de nacimiento; y en el tercero, el nombre de la madre. Sin embargo, el hecho de que “los datos” sean ficticios –“inventados” por Pescador y Dorotea- entrañan un carácter poético en la medida que configuran un sentido metafórico derivado de una relación analógica que supone un enigma que finalmente aquí se resuelve. La “ecuación analógica” nos permite ver los términos comparados: “Pescador Del Mar es un hijo como Dorotea Del Mar es una madre”, es decir, nombres “inventados”, para poder existir y tener una identidad “real”. Si bien “en la superficie” cabría suponer que se hace referencia a las “señas de identidad” de tipo formal o legal, como un nombre y apellido propio, cabe discernir un sentido más profundo: el de una identidad existencial derivada de una “conexión” afectiva interpersonal con otro. Es en este sentido más profundo que Pescador *es como* Dorotea y Dorotea *es como* Pescador, seres humanos que en su soledad buscan a “otro” que les ayude a “ser” de manera completa. En tal sentido, en este caso cabe proponer que la relación dialéctica de oposición análoga en este caso se resuelve por complementariedad, y la analogía de fondo sería: “uno *es como* otro”, una dinámica de complementariedad *reversible* a la vez que complementaria entre seres de naturaleza opuesta.

A partir del reducido número de enunciados metafóricos identificados resulta difícil plantear que *Al otro lado del mar* configure un discurso metafórico articulado en torno al agua como metáfora raíz, entendido éste como una “red compleja de enunciados” que configura la *red metafórica* articulada y ampliada que constituye lo que Ricœur denominó *metáfora continuada* (2001, 321). Afirmarlo requeriría haber llevado a cabo una exploración similar a la que aquí se ha desarrollado respecto a los enunciados asociados al agua dirigida a identificar si existe o no una red metafórica de mayor prominencia cuya metáfora raíz esté articulada en torno al otro polo de la relación dialéctica aquí identificada: la tierra. Sin embargo, el presente análisis sí ha permitido evidenciar la existencia de un “hilo” que enlaza una serie de enunciados asociados al agua que posibilitan, al menos, sostener que existe una dimensión metafórica en la poética de *Al otro lado del mar*. Mediante diversas variaciones, dichos enunciados metafóricos reiteran la naturaleza dialéctica del encuentro de seres de naturaleza, en principio, opuesta: hay una semejanza no percibida en la diferencia, así como la posibilidad de conciliar su antagonismo -la inevitable dinámica de convergencia y divergencia entre ambos- por complementariedad, en función del reconocimiento de que en el fondo comparten tanto una esencia como un destino común.

1.2.4 El mundo *líquido* y su *redescripción*. Lectura Hermenéutica

Desde una perspectiva *hermenéutica metafórica*, en base a la cual el *sentido metafórico* de un *discurso metafórico* se construye a partir de una referencia *metafórica*, de segundo orden – *desdoblada*-, proveniente de la obra en cuanto “totalidad ordenada” (293-294), corresponde ahora plantear esta pregunta: ¿cuál sería entonces el mundo “suspendido” pero “imitado”, “proyectado” o “redescrito” en *Al otro lado del mar*?

El mundo extra-literario contemporáneo en el cual la dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos (1974), autora de *Al otro lado del mar* (2010), ha sido descrito por el sociólogo y filósofo Zygmunt Bauman mediante el término *modernidad líquida*, término que acuñó en un ensayo homónimo publicado por primera vez en el año 2000 para referirse a la etapa tardía de la modernidad -finales del siglo XX-, a la cual otros autores se han referido como *posmodernidad* (Bauman 2004, 29). Para Bauman, el giro que dio lugar a una inversión de la tradición del siglo XIX hacia un proceso de alcance global que transitó del paradigma de la “solidez” al de la “liquidez” tuvo a la base un cambio de filosofía y modos de operación de las élites del sistema

capitalista, cuyas principales transformaciones pueden aprehenderse a través de la consideración de cinco dimensiones clave: *emancipación, individualidad, trabajo, comunidad y espacio-tiempo*. Para comprender el mundo al que podría estar haciendo referencia *Al otro lado del mar*, conviene revisar la manera en que este contexto global impregnó tanto a Centroamérica como a El Salvador en el tránsito de cambio de siglo a la luz de esas cinco dimensiones clave.

En el marco global de la modernidad “líquida”, la desintegración del cuerpo social y de las entidades responsables de administrar las tareas de la modernización, así como la desilusión respecto a los grandes ideales –fuera de progreso o de transformación por vía de revolución–, dieron lugar a la *emancipación* del ser humano respecto al imperativo de su adhesión a liderazgos o instancias de control social. A nivel local, a inicios del siglo XXI, El Salvador constituía un escenario propicio para el abandono de utopías de progreso hacia una sociedad más justa, así como para distanciarse de la adhesión a liderazgos e instancias de control social o reivindicaciones en nombre del bien común.

A nivel político, ya desde el primer quinquenio del nuevo siglo, diversos analistas habían incluido a El Salvador dentro del grupo de países centroamericanos cuyos procesos de transición democrática en la posguerra no habían logrado superar las causas de la desigualdad que habían originado sus guerras civiles, a los cuales calificaban como “democracias deficientes”, “inconclusas”, “incompletas” (Sáenz, 2005, 84 y 79). Dichos estados se caracterizaban además por fuertes debilidades institucionales a diferentes niveles del sistema social¹⁵. El Salvador compartía ya desde entonces con otros países de Centroamérica una pérdida importante del *control territorial* por parte del Estado frente a distintas formas de crimen organizado (González, 1998, 47; en Sáenz, 2005, 82), un entramado institucional débil (Sáenz, 2005)¹⁶ así como la

¹⁵ Como se anotó ya previamente, se trataba de democracias cuyas autoridades habían perdido el control territorial de amplias zonas de sus países frente a distintas formas de crimen organizado; sistemas de justicia que adolecían de autonomía política y financiera, así como de insuficiente cobertura geográfica de sus servicios (procesos judiciales lentos, sobrepoblación carcelaria, limitados mecanismos de control de la corrupción, etc.); limitaciones en la profesionalización de la burocracia estatal (en la que coexistían cierta profesionalización de la burocracia técnica intermedia junto con persistentes prácticas de clientelismo y erratismo que condicionaban políticamente el acceso a los cargos públicos en niveles superiores y bajos); capacidades y credibilidad estatal para el desarrollo del gasto en política social fuertemente restringidas por una base tributaria baja y un desarrollo de la ciudadanía fuertemente limitado por constantes como la pobreza, el analfabetismo, la exclusión, cobertura y calidad educativa deficientes, una marcada tendencia hacia la informalización del empleo -sin acceso a cobertura de seguridad social- e insuficiente acceso a la información a través de medios de comunicación (Sáenz, 2005, 41, 47 y 82-84).

¹⁶ Uno de los criterios fundamentales para valorar las transiciones democráticas es el de la alternancia, entendida como al menos “dos cambios de partidos al frente del gobierno” (Santiso, 2001, 329; en Sáenz, 2005, 79). En el caso de Nicaragua tuvo lugar un debate respecto a si la transición partía desde el fin de la dictadura de los Somoza por la Revolución Nicaragüense (1979) o, reconociendo rasgos autoritarios en el FSLN, desde el momento en que los

desigualdad derivada de décadas de implementación del paradigma económico neoliberal¹⁷. Todo ello provocó que los habitantes de estos países quedaran “huérfanos” de instancias de control social y liderazgos, dando lugar a lo que cabría considerar como “condiciones de emancipación forzada”.

En tales condiciones de debilidad institucionalidad y desigualdad económica, política y social, El Salvador y toda Centroamérica debieron enfrentar los dos fenómenos clave inherentes al advenimiento del cambio de siglo: el dramático aumento de cifras del fenómeno migratorio y la revolución tecnológica-comunicacional que supuso la irrupción de las nuevas tecnologías de alcance masivo. Ambos fenómenos provocaron profundas transformaciones en las distintas dimensiones clave que de acuerdo a Bauman articulan el cambio hacia el paradigma de la *modernidad líquida*.

Un síntoma fundamental del advenimiento de la *modernidad líquida* fue el cambio en la percepción de la relación *espacio-tiempo*, es decir, la independencia del tiempo respecto a las dimensiones del espacio –tierra y mar-, resultante de la creación de medios de transporte cada vez más veloces (Bauman, 2004, 127). Estos avances tecnológicos contribuyeron a generar

sandinistas entregan el gobierno a la Unión Nacional Opositora –UNO- presidido por Violeta Chamorro (1990). Otros criterios para valorar avances en materia de democracia incluyen áreas prioritarias como la territorialidad, el sistema legal, las burocracias estatales, la eficacia y credibilidad del Estado y el desarrollo de la ciudadanía (O'Donnell, 2004, 41; en Sáenz, 2005, 82). En Centroamérica es característica la pérdida del control territorial por parte del Estado frente a distintas formas de crimen organizado (González, 1998, 47; en Sáenz, 2005, 82). De acuerdo a diversos autores, las democracias “incompletas” de Centroamérica se caracterizaban además por sistemas de justicia que adolecen de autonomía política y financiera, lo cual incide en una insuficiente cobertura geográfica de sus servicios (procesos judiciales lentos, sobrepoblación carcelaria, limitados mecanismos de control de la corrupción, etc.); limitaciones en la profesionalización de la burocracia estatal (coexisten cierta profesionalización de la burocracia técnica intermedia junto con persistentes prácticas de clientelismo y erratismo que condicionan políticamente el acceso a los cargos públicos en niveles superiores y bajos); capacidades y credibilidad estatal para el desarrollo del gasto en política social están fuertemente restringidas por una base tributaria baja y el desarrollo de la ciudadanía está fuertemente limitado por constantes como la pobreza, el analfabetismo, la exclusión, cobertura y calidad educativa deficientes, una marcada tendencia hacia la informalización del empleo -sin acceso a cobertura de seguridad social- e insuficiente acceso a la información a través de medios de comunicación (Sáenz, 2005, 41, 47 y 82-84).

¹⁷ Durante las dos últimas décadas del siglo XX y la primera década del siglo XXI en Centroamérica estuvieron vigentes las mismas estrategias que fueron aplicadas desde el paradigma económico neoliberal al resto de Latinoamérica. De acuerdo al balance de la CEPAL (2013) sobre lo ocurrido durante esos años en la economía latinoamericana, cuyo sugerente subtítulo es “tres décadas de crecimiento desigual e inestable”, Latinoamérica mantuvo “un comportamiento marcado por la crisis de endeudamiento de los años ochenta; por el crecimiento inestable y el ajuste estructural sometido a choques externos y desequilibrios internos de los años noventa; y por el crecimiento variable” (CEPAL, 2013; en Caldentey, 2015, 184). Bajo la influencia del modelo neoliberal, el alcance de los ejes del modelo de desarrollo subyacente en los procesos de transición democrática que propició Esquipulas en Centroamérica se agotaron sin haber conseguido “romper con la predominancia de lo privado sobre lo público, de lo individual sobre lo colectivo” (Caldentey, 2015, 180). El PNUD afirmaba por su parte que “la otra gran tarea pendiente para Centroamérica es superar la desigualdad” (PNUD, 2003, 30; en Sáenz, 2005, 83).

condiciones más favorables para la movilidad migratoria¹⁸, un fenómeno que ha cobrado cifras sin precedentes y a cuya base suele encontrarse motivaciones de mejores condiciones laborales, de estudio o de seguridad (OIM, 2018, 13). Los efectos de la migración en los países de origen han tenido diferentes impactos, pero en el caso de países como El Salvador -cuya población migrante se estima en un tercio de su población total- el modelo de desarrollo económico implementado por las élites del sector financiero se sostiene en los servicios y, principalmente, en “la exportación de personas”: “hoy la economía salvadoreña se sostiene gracias al flujo de remesas familiares” (Segovia, 2002; en Sáenz, 2005, 85). Por otro lado, la irrupción masiva de las nuevas tecnologías y el Internet contribuyeron a “relativizar” el espacio al posibilitar la comunicación virtual no presencial en “tiempo real” entre personas separadas por enormes distancias¹⁹.

En un “ecosistema” caracterizado por condiciones de continua “fluidez” y cambio” como el de la *modernidad líquida* la noción de identidad, tanto a nivel individual como colectivo, se vuelve igualmente “móvil” (Ferguson en Bauman, 2004, 93)²⁰ y la noción de *comunidad* asociada al Estado-nación, así como el poder arraigado territorialmente, emblemáticos de la *modernidad sólida* fueron sucedidos por empresas globales con intereses y lealtades dispersos y

¹⁸ De acuerdo al Informe Mundial de Migraciones 2018 el total estimado de personas que vivían en un país distinto al de su nacimiento en 2015 era de 244 millones (3.3 por ciento de la población mundial), casi 100 millones más que en 1990 y más de tres veces el número estimado en 1970 (OIM, 2018, 15). La característica principal de la migración en Latinoamérica y el Caribe es que fluye hacia los países más al norte del continente, siendo Estados Unidos el principal destino para los migrantes provenientes de México y de los países centroamericanos del llamado Triángulo norte (Guatemala, El Salvador, Honduras) (OIM, 2018, 76). Los efectos de la migración en los países de origen han tenido diferentes impactos, pero en el caso de países como El Salvador -cuya población migrante se estima en un tercio de su población total- el modelo de desarrollo económico implementado por las élites del sector financiero se sostiene en los servicios y, principalmente, en “la exportación de personas”: “hoy la economía salvadoreña se sostiene gracias al flujo de remesas familiares” (Segovia, 2002; en Sáenz, 2005, 85).

¹⁹ En cuanto al impacto de la revolución tecnológica provocada por la irrupción masiva de nuevas tecnologías como los ordenadores personales y el Internet, Centroamérica también se ha mantenido a la zaga. En 2013, la región se ubicaba entre los niveles más bajos de acceso a un ordenador en el hogar y en cuanto a la accesibilidad al Internet respecto al resto de Latinoamérica (OEI, 2013, 106-107). Pese a tales rezagos, estos datos son elocuentes respecto a la incorporación del istmo centroamericano al movimiento de la revolución tecnológico-digital, pese a condicionamientos signados por variables como el rango de edad, el nivel educativo y el socioeconómico: los jóvenes entre 16 y 30 años así como las personas con un mayor nivel educativo y un mayor nivel socioeconómico tenían un mayor acceso y una mayor frecuencia de uso de las nuevas tecnologías, del correo electrónico y de Internet (110-111). El porcentaje promedio de uso diario de un computador en Latinoamérica es casi del 50%. Con excepción de Costa Rica, el resto de países centroamericanos reportan un porcentaje de usuarios con una frecuencia de uso diario menor a la media (OEI, 2013, 99). El Salvador es uno de los países latinoamericanos con menor porcentaje de usuarios conectados diariamente a internet (11%), muy por debajo de Argentina, que ostenta el mayor porcentaje en Latinoamérica (39%) y menos de la mitad del porcentaje de Costa Rica, el país con el mayor porcentaje en Centroamérica (29%) (OEI, 2013, 107).

²⁰ En la *modernidad líquida* “todo es efímero y transitorio, cambiante e incierto”, apunta Bauman (2004, 68), quien también recoge similares expresiones de Ferguson respecto a la *posmodernidad*: “las distinciones se vuelven fluidas, los límites se disuelven y todo parece su opuesto” (Ferguson en Bauman, 2004, 93).

cambiantes en diversos territorios (Bauman, 2004, 203); tanto el capital como la gente viaja continuamente a través de fronteras porosas (64). Se trata de un modo de organización que contiene “un elemento de desorganización deliberadamente construido” que apunta finalmente al debilitamiento de los vínculos sociales -“cuanto menos sólida y fluida, mejor”- (164).

Pero, ¿qué indicios hay de que el mundo al que hace referencia el “hilo” de enunciados metafóricos de *Al otro lado del mar* sea (o al menos pueda ser) el de un El Salvador inmerso en la *modernidad líquida* característica del cambio de época que marcó el tránsito del siglo XX al XXI?

Jorgelina Cerritos ha expresado que la dramaturgia que a ella le interesa pensar y hacer aborda problemas contemporáneos como la memoria histórica, la migración, o “el hombre y la mujer que necesitamos llegar a ser”:

...me alejo de la risa fácil, y me alejo del teatro comercial, y me alejo de los teatros llenos. Yo lo que necesito, y mi dramaturgia lo que necesita es un público para dialogar. Si dialogamos a través de la risa o a través de la lágrima, no importa, lo que quiero es un teatro que podamos cohabitar, un teatro que podamos transitar desde el espectador y desde la necesidad nuestra para crear.
(Cerritos, 2012, 82).

En estas declaraciones, Cerritos reconoce la búsqueda de *identidad* como una de las cuestiones fundamentales de la contemporaneidad, al tiempo que privilegia el diálogo en escena como una vía posible para encontrar ese hombre y mujer “que necesitamos llegar a ser”. Esto es justamente lo que ocurre en *Al otro lado del mar*, *Dorotea* y *Pescador* “llegan a ser” a través del encuentro y diálogo con el otro.

La dramaturgia salvadoreña se ha referido en términos similares al vacío de identidad y discurso propio de carácter regional, tanto a nivel latinoamericano como centroamericano:

"Centroamérica no tiene derecho a ser referente de nada, siempre nos tenemos que parecer a otros", lamentó en entrevista con Viva. "Latinoamérica tuvo un tiempo en los setentas y los ochentas, en los que creó su propio discurso en contraposición de lo que venía de Europa. Encontramos en el trato la forma de denunciar, protestar, cuestionar todo lo que estaba sucediendo". (Díaz, 2017).

En tal sentido, Cerritos asume la importancia de llenar ese vacío de “referencia” desde la creación teatral generada desde el continente. *Al otro lado del mar* habría contribuido a ello luego de que el premio de Casa de las Américas le otorgara visibilidad internacional. Por eso ella ha calificado al Premio Casa de las Américas como una “acta de graduación”, no solo a nivel individual sino nacional, una acreditación de que “estamos pensando y practicando dramaturgia

hoy” (Casa de las Américas, 2012, 81). Además de que el libreto dramático fue publicado en su país de origen, ha sido llevado a escena no sólo en El Salvador, sino además en otros tres países de Centroamérica (Guatemala, Panamá y Costa Rica) así como en una coproducción de Cuba y República Dominicana (Díaz, 2017).

La dramaturga salvadoreña también ha aludido a la condición doble o triplemente “marginal” del *trabajo* artístico hecho por una dramaturga latinoamericana en el mundo neoliberal globalizado:

...el arte en todos los países es una acción marginal. Estaba leyendo en la Revista *Conjunto* un texto que dice: nosotros no somos comerciales, y al no ser comerciales no somos necesarios en una sociedad globalizada mundialmente, donde lo necesario es lo utilitario. En ese sentido, no somos necesarios, no somos útiles, por lo cual, somos marginales. Escribir teatro es de por sí marginal. Escribir teatro para la mujer es doblemente marginal, porque estamos tratando de ser una voz que se escucha. Y hablar de teatro, más mujer, más Latinoamérica, creo que es indiscutiblemente que es un hecho necesario y forzoso, no es gratuito, todavía estamos en el momento de pelearnos por ese espacio. De ahí mi compromiso con mi dramaturgia. De ahí el compromiso con mi país y lo extendiendo un poco más, sin querer ser ni la salvadora ni la redentora de la literatura dramática de Centroamérica, pero es que somos una región y nos tenemos que ver como una región.
(Cerritos, 2012, 82).

De esta serie de condiciones y compromisos que Cerritos asume como punto de partida para su labor creadora cabe deducir que los temas y problemas que le interesa abordar en ella se corresponden con las dimensiones clave que Bauman ha señalado como características de la *modernidad líquida*. En *Al otro lado del mar* están presentes con un énfasis particular las cuestiones sobre la *identidad* –Pescador busca un documento de identidad “legal” y Dorotea no sabe quién es a pesar de tener el suyo-; sobre la *comunidad*, en el sentido de una expresión mínima integrada por dos personas que terminan superando sus conflictos en aras del bien común; e, inclusive, sobre la dimensión cambiante del *espacio-tiempo*, a la cual Cerritos no alude de manera explícita en la lista de sus preocupaciones, pero que en esta obra cobra forma a partir de ese *no-lugar* al que antes hemos denominado “limbo” espacio-temporal, donde el tiempo no transcurre de forma lineal y, a juzgar por el escritorio de la alcaldía en la playa, no parece haber una frontera clara entre el mar y la tierra. Por todo ello, consideramos que tanto los enunciados metafóricos en particular como el texto global de *Al otro lado del mar* hay elementos que encuentran referentes específicos en el mundo de la *modernidad líquida*.

Ahora bien si, como se ha apuntado antes, el sentido de un enunciado metafórico se construye sobre las “ruinas” de su sentido literal, y adquiere su referencia sobre las “ruinas” de su referencia literal (Ricœur, 2001, 293), ¿cuál sería la referencia metafórica que cabría desplegar a partir de las “ruinas” del mundo de la *modernidad líquida*?

A partir de los planteamientos de Aristóteles en su *Poética*, Ricœur ha planteado que la *mímesis* -más que una mera copia de la realidad- es su “redescripción”, y que tal redescripción constituye la “referencia metafórica” del enunciado metafórico. El referente, a su vez, estaría constituido por la acción humana que, “por curso de motivación”, presenta una afinidad con la estructura de la narración (323). A la luz de ello, se deducen las siguientes interrogantes: ¿en qué son semejantes la acción humana del mundo de la *modernidad líquida* y la trama de *Al otro lado del mar*? ¿De qué manera “redescribe” *Al otro lado del mar* el mundo de la *modernidad líquida* que constituiría su referencia literal?

El drama “absurdo” escrito por Jorgelina Cerritos, tal y como ya se ha apuntado, “imita” la “absurdidad” de acciones humanas como las dificultades para comunicarse o entenderse cuando se parte de visiones de mundo contrapuestas y prejuicios rígidos, así como el irracional y deshumanizado formalismo de una burocracia institucional que no sirve al bien común. Ese sería el esquema de funcionamiento de mundo de la *modernidad sólida*, que simbolizaría Dorotea, como mujer que tiene los pies “en la tierra” al inicio de la historia. Por otro lado, Pescador Del Mar, hombre sin nombre llegado del mar, tal cual aparece en las primeras escenas, simbolizaría el antagonismo de los valores de la “solidez”: la frescura, flexibilidad y movimiento asociados al agua. La “redescripción” de los síntomas neurálgicos del “estado de alma” (*mood*) característico de la *modernidad líquida* contemporánea que la obra estructura viene dado porque el estado de “solidez” inicial, simbolizado por Dorotea, se “mueve” por efecto de la llegada de Pescador, que simboliza el agua. Es decir, se “redescribe” un estado de “transición” de solidez a liquidez, de *modernidad sólida* a *modernidad líquida*.

La *emancipación* de la protagonista, Dorotea, pasa por múltiples “vectores”: ha de emanciparse de los argumentos inflexibles de la razón, herencia fundamental de la Ilustración europea occidental; de las expectativas heredadas del patriarcado sobre el amor romántico y la maternidad; e incluso de un trabajo ejercido en condiciones “absurdas”. Pero, en su condición de funcionaria de una institución de Estado, dicha liberación implica no sólo desconocer los liderazgos e instancias de control social señalados por Bauman (2004, 34), sino todo lo que ha

“estructurado” su visión de mundo hasta entonces: “La ley, la lógica, la vida, las reglas, las instituciones...” (Medio día del Cuarto día, 141).

La búsqueda de *identidad*, en tanto “proyecto inacabado”, característico en la *modernidad líquida*, es una cuestión central en *Al otro lado del mar*: Esta búsqueda, que inicialmente los dos personajes del drama libran por cuenta individual -Pescador busca un documento de identidad “legal” y Dorotea no sabe quién es pese a tener el suyo-, les pone en conflicto debido a las perspectivas contrapuestas de mundo que cada uno tiene, y lo que desde cada una de ellas conviene hacer frente al problema de la partida de nacimiento de Pescador. Por eso, frente a un dilema que no son capaces de resolver por separado, y en el cual subyace una necesidad común que inicialmente desconocen, la solución sólo llega a través del diálogo con el “otro”. Esa mínima y simbólica expresión de *comunidad*, concebida en términos de arraigo a la tierra durante la *modernidad sólida* y que en tiempos de *modernidad líquida* muta hacia nuevos tipos de arraigo, por ejemplo de tipo “imaginario”, es la que -por vía de la complementariedad con el otro en función del bien común- posibilita encontrar la propia identidad a cada uno.

Todo ello ocurre en un escenario que constituye ese *no-lugar* al que antes hemos denominado “limbo” *espacio-temporal*, cuyo planteamiento pone en cuestión las convenciones de un tiempo lineal y consecuente y a su vez ironiza sobre las condiciones del espacio “real” (¿a quién se le ocurriría poner una oficina de la alcaldía en una playa?). De hecho, conviene notar la naturaleza “fronteriza” y mutable de la playa, tanto respecto del agua de las olas que “alteran” su espacio con ir y venir sobre su superficie, siempre siendo re-humedecida, como respecto a la tierra firme, sólida y seca. Situar la búsqueda de identidad, tanto a nivel individual como comunitario, en un entorno semejante, en medio de coordenadas de tiempo y espacio tan “inestables”, también parece remitir a las condiciones cambiantes de la transición de la *modernidad sólida* a la *modernidad líquida*, así como a la diversidad de fronteras “porosas” que constituyen el actual laberinto de la existencia humana contemporánea.

En términos de recapitulación, si desde el punto de vista fenomenológico la *intuición primordial* que anima *Al otro lado del mar* es la de que el encuentro del propio ser –la propia identidad- solo es posible a través del encuentro con otro; si a nivel simbólico la subjetividad en la percepción de la naturaleza dual del agua está a la base de conflictos provocados por visiones de mundo contrapuestas, “activados” por “reflejos” de la superficie que distraen de las semejanzas de fondo pero cuyo carácter dinámico permite “revertir” la dirección del trayecto del

agua; si la dimensión metafórica revelada por el “hilo” de *enunciados metafóricos* identificados reitera una relación dialéctica de oposición análoga que tiende a converger en un punto de complementariedad *reversible* entre tierra y agua, ¿de qué manera cabría entender el sentido metafórico y la referencia metafórica identificada en *Al otro lado del mar*?

Proponemos que la extrapolación de la relación analógica a nivel global identifique sus cuatro términos a partir de dos criterios. Primero, partiendo de lo hasta acá expuesto sobre el carácter simbólico que adquieren los personajes en virtud de su “representatividad” de cada uno de los polos opuestos de la dinámica dialéctica evidenciada en los enunciados metafóricos –tierra y agua-, en base a los cuales se estructura la obra, Dorotea y Pescador constituirían los dos primeros términos de la “ecuación”. En segundo lugar, se ha planteado además que la *referencia metafórica* se construye sobre las ruinas de una referencia literal, es decir, del mundo al que una obra hace referencia; por tanto, toda vez que se ha evidenciado tanto referencias a la *modernidad sólida* como a la *modernidad líquida*, estos deberían ser los dos términos que completen la ecuación analógica. De este modo, la fórmula analógica ampliada y la respuesta al enigma que plantea podrían formularse en los siguientes términos: “Pescador es a Dorotea lo que la *modernidad líquida* a la *modernidad sólida*: su reverso y complemento”.

Es decir, si la respuesta de la razón moderna parte de la noción de una verdad, y la *modernidad líquida* se desmarca de cualquier aseveración de la misma, el mundo al que apunta la referencia metafórica –el mundo posible y habitable, deseable- reconoce la naturaleza dual y dialéctica, cambiante y reversible, en el devenir de todo lo existente. El conflicto entre Pescador y Dorotea deja de ser interpersonal para volverse social e histórico. Es una metáfora: de conflictos irreconciliables entre miembros de una misma “familia” o de un mismo país; pero también de los que surgen entre quienes luchan por sobrevivir a entornos adversos a su naturaleza, o como los que ahora experimentan los seres cuya visión de mundo fue forjada en el mundo de la *modernidad sólida* y ahora se quedan rezagados frente al ritmo acelerado de cambio que supone el advenimiento de nuevos tipos de privilegio y elitismo asociados a la *modernidad líquida*. Sobrevivir en un entorno cambiante de fronteras porosas requiere de aprender a convivir con las diferencias, de “flexibilizar” no sólo las posturas “rígidas” heredadas sino también “ajustar” la percepción y el punto de vista sobre el carácter “fluido” del devenir social, para rescatar su carácter vivo y en movimiento.

Ajustar el lente de la percepción metafórica del mundo implica reconocer que todo “es y no es”, que la percepción de la realidad es una construcción subjetiva que depende del punto de vista, y que esta es cambiante; que en toda oposición subyace la posibilidad de convergencia y complementariedad, como correlato siempre latente y “reactivable”. Todo tiene un reverso, parece decir *Al otro lado del mar*, todo se mueve y todo cambia. Y es solo cruzando hacia ese *otro lado* que se encuentra la propia identidad.

2. El agua como metáfora de la modernidad líquida en Centroamérica. Lectura Hermenéutica Comparada entre *Memorias del agua* y *Al otro lado del mar*

2.1 Convergencias intra-textuales

La comparación de dos textos pertenecientes a dos géneros literarios distintos podría parecer en principio una empresa aventurada, cuando no impropia por inviable. Sin embargo, la exploración de semejanzas y/o diferencias puede plantearse a partir de criterios que sean comunes a dos textos en concreto. Ese es el caso del poemario *Memorias del agua*, escrito por el poeta nicaragüense Francisco Ruiz Udiel, y del libreto dramático *Al otro lado del mar*, de la dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos. Ambos textos, escritos durante la primera década del siglo XXI en países centroamericanos, otorgan un lugar relevante al agua dentro del entramado estructural que da sentido a cada obra. Esta coincidente prominencia del agua está a la base del interés por explorar hasta qué punto las obras seleccionadas constituyen discursos metafóricos articulados en torno a dicho elemento y hasta qué punto ambos comparten lecturas coincidentes sobre condiciones de contexto comunes a los dos países en que se han originado.

El presente estudio, desarrollado a partir del análisis de cada uno de estos textos en diferentes niveles de lectura –fenomenológico, simbólico, metafórico y hermenéutico- ha permitido evidenciar coincidencias entre *Memorias del agua* y *Al otro lado del mar* en todos esos niveles (ver anexo 7).

En términos de descripción fenomenológica, se consideraron sobre todo dos aspectos: la atmósfera evocada y la *intuición primordial* que “hilvana” las asociaciones imaginarias que suscita la experiencia de lectura del texto (Rodríguez, 2006). Respecto al primero, mientras que en *Memorias del agua* (Ruiz Udiel, 2011) predomina una atmósfera onírica, en *Al otro lado del*

mar (Cerritos, 2012) se impone una de “absurdidad” –empleando el término que los mismos personajes atribuyen a las situaciones que viven-. En el poemario se nos hace partícipes del “viaje del agua”, un trayecto circular que inicia como un sueño, se torna en pesadilla y termina en un despertar que es la muerte, pues devuelve al agua –personaje, narrador y mundo a través del cual se viaja- a su estado originario. En el libreto dramático, las situaciones inverosímiles que enfrentan a los personajes -una oficina de la alcaldía instalada a orillas del mar, en una playa desierta, así como la imposibilidad de resolver la inexistencia legal de un individuo por la vía formal-, configuran una atmósfera que contraviene la lógica racional de funcionamiento del mundo, a la cual abona el que la continuidad temporal se trastoque y que las fronteras de espacio tierra-mar sean porosas. Dichas tensiones acaban resolviéndose por vía de la invención: Pescador Del Mar, además de inventarse su nombre y apellido, se inventa a una madre: Dorotea; y Dorotea, acaba por ceder e inventarse junto con la partida de nacimiento de Pescador su propia maternidad. Se trata, pues, de coordenadas “no realistas” de funcionamiento de los respectivos universos intra-literarios que se distancian mediante la ficción –poética o dramática- de los temas que los trasvasan.

Al considerar la *intuición primordial* que los anima, ambos textos convergen aún más, ya no en términos formales sino de las cuestiones de fondo que abordan. Las experiencias del viaje descrito en *Memorias del agua* se articulan en torno a la revelación de la existencia como un estado de fluidez permanente, en la que distintos “rostros” de la misma naturaleza esencial comparten e intercambian atributos –transmutándose incluso entre unos y otros- a través de un incesante movimiento de ir y venir entre uno y otro momento del ser “agua”. En *Al otro lado del mar* el encuentro del propio ser –la propia identidad- solo es posible a través del encuentro con otro; lo acuático aparece, pues, como símbolo de posibilidad de lo “alterno”, una especie de “puente” con el *otro lado*. En tal sentido, ambas obras coinciden en la condición fluida y cambiante tanto del ser como de la existencia. El poemario lo plantea a nivel cósmico, de la existencia entera y de todo lo que conforma el universo; el drama, a escala interpersonal y social.

La lectura a nivel simbólico se concentró en tres aspectos planteados por Gastón Bachelard en su ensayo sobre la fenomenología de la imaginación *El agua y los sueños*: la naturaleza del agua, los complejos de cultura y la dialéctica del agua. Respecto al primero, en *Memorias del agua* destaca el carácter frecuentemente dual del agua, distintivo especialmente en la tercera parte del poemario, así como su “estado de tránsito”, en el cual la gama de estados de

su naturaleza a menudo aparece “mezclado” o en proceso de transmutación de uno en otro: de durmientes o muertas a vivas, de silentes sonoras, de estancadas a fluidas. En *Al otro lado del mar* la dualidad de la naturaleza del agua se evidencia en el carácter subjetivo de las percepciones contrapuestas de ambos personajes sobre el mismo mar frente a sus ojos: mientras que Pescador - hombre del agua- percibe agua “limpia” y un mar “vivo” que le habla, pues él lo “oye” (Cerritos, 2012, 131-132); a Dorotea - mujer de la tierra- le desagrada ese que ve como un “sucio mar” de “agua podrida” y silenciosa que ella nunca ha escuchado (135). Pero de acuerdo a Bachelard (2003, 218), tanto el agua “pura” (limpia) como la “impura” (sucia) expresan una voluntad de transformación: al final el agua “viva” y “limpia” –representada por la perspectiva de Pescador- no sólo absorbe el agua “muerta” e “inmóvil”–representada en la percepción de Dorotea-, sino además, “permea” la tierra, es decir, la dimensión concreta de sus acciones, cuando ella se distancia de las normativas que se supone debe seguir una funcionaria de alcaldía, así esté en una playa desierta.

Los complejos de cultura –motivos que tienden a un deseo universal (Bachelard, 2003, 71)- aparecen en ambos textos de forma combinada. En *Memorias del agua* (Ruiz Udiel, 2011) hay una confluencia de símbolos asociados a los tres complejos: la partida en barca de alguien cuya sombra apenas se distingue en *El corazón de los remos* (14), evocación del barquero Caronte; referencias a la propia muerte en las aguas, en *Encontré el poema* (24), y *Lluvia* (99-101), evocación del suicidio de Ofelia; y el verso que cierra el poemario entero, evocación del anhelo narcisista por el propio reflejo en las aguas *Lluvia* (101). Esta triple combinación –vida-muerte-agua-, sumada a diversas referencias a lo largo del texto a la cualidad efímera del tiempo (*Lluvia*, 99-101) y el espacio (*La Estatua y la arena*, 74), elevan la dualidad del reflejo en las aguas a una dimensión cósmica en tanto correlato de la fluidez y el permanente estado de cambio en el devenir de todo lo existente. En *Al otro lado del mar* (Cerritos, 2012), la dialéctica entre variaciones de los complejos de Caronte y de Ofelia describen la transformación de dos seres por el encuentro con el otro. Pescador atraviesa un viaje en sentido inverso al de la barca de Caronte, cuyo destino es el infierno: una sucesión de muertes en tierra (diversos puertos) que le hacen navegar a través del mar –destino de todos los ríos- hasta encontrar un lugar dónde nacer (2012, 153-157); por otro lado, surgen evocaciones de Ofelias que sólo saben “llorar sus penas” y cuyos ojos se “ahogan en lágrimas” tanto en la “sirena” a quien Pescador dejó “llorando en la arena” (156) como en Dorotea, quien lamenta sin lágrimas su amor perdido e hijos no nacidos (145, 147,

148, 151, 159). Así, tanto el poemario como el drama desarrollan la naturaleza dual y fluida del agua como fuerza que anima el movimiento de convergencia y divergencia a la base de la transformación de los seres y del estado de cosas en un momento dado.

La dialéctica del agua se evidencia, pues, en la potencia “bivalente” que ambos textos ponen en juego; divergencias entre polos de naturaleza opuesta que luego encuentran semejanzas o puntos de convergencia: el anhelo de un reverso, del “otro”, que complete la propia naturaleza, tanto en el caso del agua como de la tierra; el agua como “patria universal” y destino de un viaje en el que muerte y nacimiento surgen por igual del movimiento de las aguas; seres que viendo en ellas su propio reflejo terminan por encontrar en su fondo la propia muerte, apenas un estadio en el incesante viaje de transformación de la materia. La “triple sintaxis” que supone la asociación vida-muerte-agua descrita por Bachelard (2003, 25, 45-46) queda asociada en *Memorias del agua* a un devenir a nivel cósmico de todo lo existente; mientras que en *Al otro lado del mar* –si bien no adquiere dimensiones cósmicas- es vinculada a la dimensión “existencial” de la humanidad, a nivel individual pero también interpersonal y social, es decir, de las posibilidades de la “conexión” y el diálogo en la comunicación humana.

La lectura del nivel metafórico comprendió esencialmente dos aspectos: la exploración de los elementos constitutivos del *discurso metafórico* –entendidos a partir de la teoría de la metáfora de Paul Ricœur en la que plantea el concepto de una *metáfora continuada* conformada por una metáfora raíz y una red de enunciados metafóricos asociados a ella (Ricœur, 2001, 321)- así como la identificación de la relación dialéctica que exprese la *tensión metafórica* asociada al discurso identificable.

A partir del desarrollo de la presente investigación, cabe plantear que *Memorias del agua* constituye un discurso metafórico y que el agua constituye la metáfora raíz que lo hilvana –tanto mediante una red de símbolos como mediante la red de enunciados metafóricos asociados al agua-. Dicho poemario evidencia una *dialéctica agua – tierra*, en la que el devenir constituye una “corriente” en la que tanto los elementos que conforman el agua como los de tierra intercambian atributos e incluso se transmutan unos en otros, se oponen y reconcilian alternativamente. La fluidez de las aguas, en oposición a la “solidez” e “inmovilidad” de la tierra, alude a un estado de cambio permanente en el devenir de todo lo existente, en donde se pierde la frontera entre inicio y fin, ser y reflejo, uno y lo otro, vida y muerte, un estado de tránsito permanente en el cual

reconocernos como parte de la naturaleza dual y dialéctica que anima la "patria universal" del cosmos.

Por otra parte, a partir de la exploración del reducido número de enunciados metafóricos asociados al agua en *Al otro lado del mar*, no es posible plantear que dicha obra configure un discurso metafórico articulado en torno al agua como metáfora raíz; sin embargo, el presente análisis sí ha permitido evidenciar la existencia de un “hilo” que enlaza una serie de enunciados metafóricos asociados al agua que posibilitan, al menos, sostener que existe una dimensión metafórica asociada al agua en la poética de este frama. Desde un punto de vista “inverso”, el de una *dialéctica tierra – agua*, en la que el agua acaba por “permea” la tierra que es el elemento predominante en la playa desierta donde transcurre la acción, diversas variaciones de los enunciados metafóricos identificados reiteran la naturaleza dialéctica del encuentro de seres de naturaleza, en principio, opuesta: hay una semejanza no percibida en la diferencia, y también existe la posibilidad de conciliar su antagonismo por complementariedad, es decir, a partir del reconocimiento de que en el fondo los elementos opuestos comparten tanto una esencia como un destino común.

2.2 Convergencias textos-contexto

Una primera aproximación del nivel hermenéutico se llevó a cabo de manera separada para cada texto a fin de determinar si había relación entre los mundos intra-literario y extra-literario en el cual surgió cada obra. El primero, entendido a partir de nociones como las de *mood* y *mímesis* en el marco de la teoría de la metáfora de Paul Ricœur, y el segundo de acuerdo a las manifestaciones que las dimensiones clave de la *modernidad líquida* propuestas por Zygmunt Bauman tuvieron en cada país de procedencia. La presente investigación encontró que existe correspondencia a nivel referencial entre el mundo extra-literario caracterizado por manifestaciones de la *modernidad líquida* en cada país de origen y los mundos intra-literarios tanto de *Memorias del Agua* como *Al otro lado del Mar*.

Ambas obras se enfocan particularmente en búsquedas asociadas a las dimensiones de *identidad*, en cuanto “proyecto inacabado” que “ha perdido el punto de origen”, y de *comunidad*, en la que tanto el vacío de referentes como el conflicto de identidad encuentra solución a través del (diálogo con) el otro. La dimensión de *espacio-tiempo* aparece también en las dos obras. En el

poemario, como el tiempo circular de un trayecto cuyo destino es también su origen (la muerte); en el drama, como un “limbo espacio-temporal” donde el tiempo se trastoca y las fronteras del espacio real son “inestables” (la playa es un espacio fronterizo y cambiante entre el mar y la tierra). En ambos textos la *emancipación* aparece asociada a la dimensión del *trabajo*. Así ocurre con el súbito cambio del tono onírico-lírico que predomina en *Memorias del agua* por uno más propio de la diatriba política en el poema XI (CAMINAR SOBRE LA HIERBA) (72), el cual comparte similitudes de tono y contenido con una crítica similar expresada por el autor en un artículo respecto al creciente afán de sobrevivencia individualista entre los poetas de la Nicaragua posrevolucionaria y neoliberal (Ruiz Udiel, 2010). En *Al otro lado del mar*, la dimensión de *emancipación* se advierte desde el tono irónico y desafiante de un drama que parte del “absurdo” de tener que atender o pedir atención en una oficina de la alcaldía en una playa al margen de todo, “donde no llega nadie ni pasa nada” en el libreto dramático (Cerritos, 2012, 138, 158, 163). Tanto el carácter “absurdo” de la realidad como la calidad de “marginal” del trabajo artístico en general y de dramaturgógico en particular han sido reconocidos por la autora como característicos de las condiciones casi “surrealistas” de países centroamericanos cuyas sociedades privilegian el valor utilitario (Casa de las Américas, 2012, 82).

En segundo término, la lectura hermenéutica se enfoca en la redescipción del mundo extraliterario que se lleva a cabo en ambos textos, a través de la *mímesis*, en el drama, y del *mood* en el poemario. *Memorias del agua* estructura una suerte de *mímesis* lírica, un *mood* -estado del alma- fluido, dialéctico, correlativo a la naturaleza común de los mundos que tanto el poeta como la voz lírica habitan, con la que han de fluir y a cuya fluidez han de adaptarse. Ese estado del alma “fluido” remite a una manera de “ser y estar” en un mundo líquido como el de la *modernidad líquida*. *Al otro lado del mar*, por su parte, “imita” –de *mímesis*- la “absurdidad” de ciertas acciones humanas, como las dificultades para comunicarse o entenderse cuando se parte de visiones de mundo contrapuestas y prejuicios rígidos, así como el irracional y deshumanizado formalismo de una burocracia institucional que no sirve al bien común. La “redescipción” que la obra estructura viene dada porque el estado de “solidez” inicial, simbolizado por Dorotea, se “mueve” por efecto de la llegada de Pescador, que simboliza el agua. Es decir, se “redescribe” un estado de “transición” de solidez a liquidez, de *modernidad sólida* a *modernidad líquida*.

A partir de todos estos indicios, el tercer aspecto considerado a nivel hermenéutico en cada obra fue la naturaleza de la dialéctica que a un nivel más amplio se pone de manifiesto a partir de la relación analógica que permite deducir tanto el sentido metafórico del discurso global como su referencia metafórica. A este nivel, la relación analógica global en *Memorias del agua* se establece en términos del poema *Ars Poética* (43): “El mar/agua es a la *modernidad líquida*, lo que la lucerna/luz a la *modernidad sólida* (enraizada en la tierra)”, su referente metafórico sería la Poesía, en tanto “péndulo” apto para “medir” todas las cosas en una dialéctica de transmutación incesante. En *Al otro lado del mar*, a falta de un enunciado metafórico específico que condense el “núcleo poético” replicado a nivel global, se propuso extrapolar los cuatro términos de una relación análoga ampliada e hipotética a partir de la relación dialéctica de oposición análoga reiterada en los diversos enunciados identificados: los dos primeros, Dorotea y Pescador, derivados del carácter simbólico que adquieren los personajes en virtud de su “representatividad” de cada uno de los polos opuestos de la dinámica dialéctica tierra-agua; y los otros dos términos a partir de los mundos respecto a los que se ha evidenciado correspondencias a nivel referencial (que también constituyen una dinámica dialéctica propia), la *modernidad sólida* y la *modernidad líquida*. Por tanto, la relación análoga a nivel global así como la respuesta -referente- que el enigma plantea sería: “Pescador es a Dorotea lo que la *modernidad líquida* a la *modernidad sólida*: su reverso y complemento”. Esta “analogía ampliada hipotética” estaría planteando una dinámica dialéctica de convergencia y divergencia “paralela” en la cual los opuestos pueden conciliarse por complementariedad.

A la luz de la exploración hasta aquí desarrollada, las coincidencias respecto a los cuatro niveles de lectura mediante los cuales se ha desarrollado el análisis de *Memorias del agua* y de *Al otro lado del mar* permiten afirmar la presencia de numerosos indicios de que ambos textos constituyen tanto una relectura crítica como una redescipción tanto del estado del alma como del mundo de la *modernidad líquida*. Más precisamente, de una serie de aspectos fundamentales que caracterizan estado de transición de la *modernidad sólida* a la *modernidad líquida*. La atmósfera y la *intuición primordial* en el nivel fenomenológico; la naturaleza del agua y la dinámica dialéctica de dicho elemento expresada en la presencia combinada de complejos de cultura a nivel simbólico; las redes de enunciados metafóricos en las que el agua constituye un elemento articulador prominente, sea en términos “protagónicos” o “antagónicos”, en una dialéctica de convergencia y divergencia agua-tierra o tierra-agua; la correspondencia de elementos intra-

textuales con diversos aspectos relacionados a las dimensiones clave que configuran el mundo extra-literario de la *modernidad líquida*; todos estos elementos reiteran la cualidad dual, móvil, fluida de la dialéctica del devenir y la existencia. Aun cuando *Memorias del agua* lo plantea incluso a nivel cósmico y *Al otro lado del mar* a nivel interpersonal-social, ambos textos que el punto de vista y la sensibilidad del cambio de siglo XX al XXI se “ha movido” al *otro lado* del péndulo: de la tierra al agua, de la *modernidad sólida* a la *modernidad líquida*. Y, al mismo tiempo, parecieran advertir sobre la importancia de mantener activa la potencia “bivalente” de la dialéctica del agua en el “diálogo” con el otro, o lo otro, pues si bien la dualidad es inherente a la naturaleza del agua, es decir, que ella misma entraña la potencia de movimiento, también en ella reside el riesgo de llegar a “estancarse” en un estado “inmóvil” semejante al de la tierra.

En tal sentido, cabe afirmar que tanto en el poemario *Memorias del agua* como en la obra dramática *Al otro lado del Mar* el agua tiene un valor metafórico que remite a la transición de la *modernidad sólida* a la *modernidad líquida*, y que su reconocimiento como tales permite identificar antecedentes de la transformación de sensibilidad concomitante al cambio de paradigma de la modernidad que ha marcado el tránsito del siglo XX al siglo XXI a nivel global en la literatura hecha en Centroamérica.

Conclusiones y Recomendaciones

Conclusiones

1. A la luz del ejercicio exploratorio aquí esbozado, cabe proponer que *Memorias del agua* constituye un discurso metafórico y que el agua constituye la metáfora raíz que lo hilvana –tanto mediante una red de símbolos como mediante la red de enunciados metafóricos asociados al agua-. Sin embargo, los límites del presente estudio exploratorio no permiten afirmar lo mismo respecto *Al otro lado del mar*, pues para ello se requeriría haber verificado además si existe o no una red metafórica de mayor prominencia cuya metáfora raíz esté articulada en torno al otro polo de la relación dialéctica aquí identificada: la tierra. Sin embargo, el presente análisis sí ha permitido evidenciar la existencia de un “hilo” que enlaza una serie de enunciados asociados al agua que posibilitan, al menos, sostener que existe una dimensión metafórica en la poética de *Al otro lado del mar*.
2. La prominencia del agua dentro del entramado estructural que comparten las dos obras literarias seleccionadas para el presente estudio fue el punto de partida que permitió explorar, de forma individual y comparada, estas dos obras pertenecientes a distintos géneros literarios a través de diferentes niveles de lectura –fenomenológico, simbólico, metafórico y hermenéutico- y evidenciar numerosas coincidencias adicionales en todos estos niveles. Tales indicios permiten afirmar que la dimensión metafórica asociada al agua presente en ambos textos articula no sólo una relectura crítica sino también una redescrición tanto del estado “fluido” del alma como de las condiciones móviles e inestables del mundo líquido que caracterizan la época contemporánea de la *modernidad líquida*. Y, más precisamente, de una serie de aspectos fundamentales que caracterizan el estado de transición de la *modernidad sólida* a la *modernidad líquida*.
3. Cabe reconocer en ambas obras dos de los antecedentes tempranos que, mediante la asignación de un valor metafórico al elemento del agua como característico del estado del alma y del mundo contemporáneo, dan cuenta de la transformación de la sensibilidad concomitante al cambio de paradigma de la modernidad que ha marcado el tránsito del siglo XX al siglo XXI a nivel global dentro de la literatura hecha en Centroamérica.

Recomendaciones

Futuros estudios que retomen la perspectiva interdisciplinar de los estudios culturales *situados en* Centroamérica sobre la literatura generada en la región podrían explorar alguna de las líneas de investigación siguientes para profundizar en los hallazgos del presente estudio exploratorio:

1. Analizar de forma exhaustiva la red metafórica completa articulada en torno al agua como metáfora raíz en el poemario *Memorias del agua*, a partir de lo cual podría confirmarse con mayor contundencia la conclusión del presente estudio preliminar respecto a que éste constituye un discurso metafórico.
2. Explorar mediante una metodología similar a la desarrollada en el presente estudio, u otra diseñada para tal fin, la posibilidad de que exista una red metafórica de mayor prominencia asociada al elemento tierra en *Al otro lado del mar*, a fin de verificar si la dimensión metafórica asociada al agua está supeditada a una metáfora raíz distinta en el discurso global de dicho drama.
3. Empezar estudios exploratorios sobre el agua como elemento articulador de un discurso metafórico asociado a la transición entre modernidad sólida y modernidad líquida en otras obras literarias.
4. Explorar obras contemporáneas de distintos géneros, literarios y no literarios, que compartan la presencia del agua como un elemento prominente de su estructura a fin de identificar hasta qué punto sus similitudes y diferencias remiten a un discurso metafórico y a una relectura de contexto compartida. El principal desafío al abordar obras de géneros diferentes será el de identificar los límites de las dimensiones en que puedan ser comparables.

Referencias y Bibliografía

Referencias

Aubry, K. (2001). Configuración paradigmática y sintagmática en *Muerte por Agua* de Julieta Campos (Tesis de maestría). Universidad Veracruzana, Veracruz, México. Recuperado de: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/38512/aubryortegon.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Bachelard, G. (2003). *El Agua y los Sueños – Ensayo sobre la Imaginación de la Materia*. (I. Vitale, trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2004). *Modernidad Líquida*. (M. Rosemberg; J. Arrambide trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Begué, M. (2013). La metáfora viva de Paul Ricœur comentada. *Teoliteraria*, 3 (5), 48-86. doi: 10.19143/2236-9937.2013v5n5p48-86.

Beverley, J. (2004). Dos caminos para los estudios culturales centroamericanos (y algunas notas sobre el latinoamericanismo) después de “9/11”. *Istmo* (8). Recuperado de: <http://istmo.denison.edu/n08/articulos/caminos.html>

Caldentey, P. (2015). Desarrollo Económico en Centroamérica: Vigencia y Revisión de los Acuerdos de Esquipulas. *Icade*, Revista cuatrimestral de las Facultades de Derecho y Ciencias Económicas y Empresariales, (96). Universidad Pontificia Comillas, España. Recuperado de: <https://revistas.upcomillas.es/index.php/revistaicade/article/viewFile/6608/6414>

Camacho, J. *Aproximaciones críticas al estudio de la metáfora en la poesía costarricense*. Universidad de Costa Rica. Recuperado de: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4334/4502>

Casa de las Américas. (2012). Pensar y practicar la dramaturgia – Hablan los miembros del jurado del Premio Casa de las Américas 2012. *Conjunto*, (165). Recuperado de:
<http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/165/mesapensar.pdf>

Cerritos, J. (2012). *Al otro lado del mar y otras voces*. San Salvador: Universidad Pedagógica de El Salvador.

Cruz, P. (2010). *Jorgelina Cerritos gana premio de teatro*. La Prensa Gráfica. Recuperado de:
<http://www.laprensagrafica.com/fama/cultura/89624-jorgelina-cerritos-gana-premio-de-teatro.html>

De Certau, M. (2004). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

DeLugan, R. (2013). Reimaginando la pertenencia a la nación en El Salvador de posguerra. *El Faro*. Recuperado de:
<http://www.elfaro.net/es/201311/academico/13898/Reimaginando-la-pertenencia-a-la-naci%C3%B3n-en-El-Salvador-de-posguerra.htm#sthash.mFtw4Iip.dpuf>

Díaz, S. (2018). “Precariedad estética”, metáfora y reciclaje en el teatro de Buenos Aires. *Mitologías hoy*, (17), 211-224. doi: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.522>

Díaz, N. (1 de junio de 2017). “Dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos: 'Una parte muy poética se cuela en mi teatro'”. Entrevista con Jorgelina Cerritos. *La Nación*. Recuperado de:
<https://www.nacion.com/viva/cultura/dramaturga-salvadorena-jorgelina-cerritos-una-parte-muy-poetica-se-cuela-en-mi-teatro/7HRCRMV4J5C73J6SDPZP3KKHTE/story/>

Eco, Umberto. (2000). *Cómo se hace una tesis*. México: Editorial Gedisa Mexicana S. A. de C. V.

Falleció el escritor nicaragüense Francisco Ruiz Udiel. (24 de enero de 2011). *Letralia* (245). Recuperado de:
<https://letralia.com/245/0101ruizudiel.htm>

Gadamer, H. (2006). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.

Hall, S. (2014). Estudios culturales: dos paradigmas. En Restrepo, E.; Vich, V.; y Walsh, C. (Ed.), *Sin garantías trayectorias y problemáticas en estudios Culturales*, 51-72. Colombia: Universidad de Cauca. Recuperado de:
<https://www.scribd.com/document/269918317/Stuart-Hall-Estudios-Culturales-Dos-Paradigmas>

Hernández Sampieri, R; Fernández, C; y Baptista, P. (1991). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw Hill Interamericana de México, S.A. de C.V.

Jorgelina Cerritos. (Sin fecha). En *EcuRed*. Recuperado de:
https://www.ecured.cu/Jorgelina_Cerritos#cite_note-Iconoclastas-1

Jorgelina Cerritos. (Sin fecha). En *Wikipedia*. Recuperado de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Jorgelina_Cerritos

Lázaro, W. (2001). *Investigación Cualitativa*. UCA. Diplomado en técnicas estadísticas. Departamento de Matemática.

Lyotard, J. (1989). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Mackenbach, W. (2004). Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas? *Istmo*, (8). Recuperado de:
http://istmo.denison.edu/n08/articulos/pos_ismos.html

Mackenbach, W. (2018). Intervención durante la presentación del libro *Literatura y compromiso político. Prácticas político-culturales y estéticas de la revolución*, Tomo IV de la serie “Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas”. Min 16:20-18:31. Recuperado de:
<https://www.facebook.com/LaBiblioUCA/videos/288134495166948/UzpfSTExMDg2MjU1NDk6MTAyMTY3OTM5NTAyNTY5NDE/>

Maturo, G. (2007). Fenomenología y hermenéutica: desde la transmodernidad latinoamericana. En *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 12(37). Recuperado de: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162007000200003

Mendoza, C. (2007). El tigre como lo exótico: Un estudio sobre la metáfora del tigre en *Songs of Innocence and of Experience* de William Blake y *El Oro de los Tigres* de Jorge Luis Borges. *Cartaphilus*, (1), 80-87. Recuperado de: <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/74>

Meza, J. (2012). Tras la geometría del sueño mítico y sus metáforas en el poemario *La Geometría del Agua* de Fernando Dennis (Tesis de pregrado). Universidad de Cartagena, Cartagena, Colombia. Recuperado de: <http://repositorio.unicartagena.edu.co:8080/jspui/bitstream/11227/5019/1/Tesis%20de%20grado%20Jessica%20Meza%20Barrios%20La%20geometria%20del%20agua.pdf>

Mondragón, A. (2014) *El fabuloso mundo de Francisco Ruiz Udiel*. [Entrada del Grupo de Google LA TIERRA: UNA SOLA NACIÓN]. Recuperado de: https://groups.google.com/forum/#!topic/una-sola-nacion/BUk_VFYzFF4

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI). (2013). Encuesta Latinoamericana de hábitos y prácticas culturales (en línea). Recuperado de: www.oei.es/xxivcie/encuestalatinamericana2013.pdf

Organización Mundial de Migraciones (OIM). (2018). Informe de Migración Mundial. Recuperado de: http://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2018_en.pdf?language=es

Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. PNUD. (2013). *Informe sobre Desarrollo Humano El Salvador 2013. Imaginar un nuevo país. Hacerlo posible. Diagnóstico y propuesta*. La Libertad: PNUD. Recuperado de: http://www.sv.undp.org/content/dam/el_salvador/docs/povred/UNDP_SV_IDHES-2013.pdf

Ramírez, S. (2011). La palabra que se deja ir, en memoria de Francisco Ruiz Udiel. *Carátula*, (39). Recuperado de:

<http://www.caratula.net/ediciones/39/hojaderuta-sramirez-fruizudiel.php>

Ricœur, P. (1997). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. Epílogo. En *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*. Aranzueque, G. (ed.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Cuaderno Gris., Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura. Recuperado de:

https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/225/22298_Ep%20adlogo.%20narratividad%20fenomenolog%20ada%20y%20hermen%20utica.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ricœur, P. (2001). *La Metáfora Viva*. Madrid: Editorial Trotta.

Rivera, E. (2016). *El sujeto lírico en la poesía centroamericana: Luis Chaves, Alfonso Fajardo y Rubén Izaguirre* (Tesis de posgrado). Universidad de El Salvador, San Salvador, El Salvador.

Rodríguez, A. (17 de mayo de 2010). “He inventado una nueva verdad con las palabras”. Entrevista con Francisco Ruiz Udiel. *Letralia* (232). Recuperado de:

<http://www.letralia.com/232/entrevistas01.htm>

Rodríguez, M. (2006). Hacia una comprensión fenomenológica del discurso literario. *Enunciación*, 11, 73 - 82. Recuperado de:

<https://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/enunc/article/view/471/725>

Ruiz, A. (2017). *Análisis Pragmalingüístico y Pragmático Literario de Al otro lado del mar, de Jorgelina Cerritos* (Tesis de pregrado). Universidad de El Salvador, San Salvador, El Salvador.

Ruiz Udiel, F. (s.f.). Francisco Ruiz Udiel. [Biografía, mensaje de blog]. Bitácora de Francisco Ruiz Udiel. Recuperado de:

<http://ruizudiel.blogspot.com/>

Ruiz Udiel, F. (2010). Joven poesía nicaragüense. [Biografía, mensaje de blog]. *Bitácora de Francisco Ruiz Udiel*. Recuperado de:
<http://ruizudiel.blogspot.com/2010/07/joven-poesia-nicaraguense.html>

Ruiz Udiel, F. (2011). *Memorias del agua*. Managua: Foro Nicaragüense de Cultura.

Ruiz Olabuénaga, J. I. (1999). *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Sáenz, R. (2005). Democracias de posguerra en Centroamérica: reflexiones sobre Guatemala, El Salvador y Nicaragua. *Encuentros - Revista Centroamericana de Ciencias Sociales*, 3(2), 71-87. Recuperado de:
https://www.academia.edu/5852766/Democracias_de_posguerra_en_Centroam%C3%A9rica_reflexiones_sobre_Guatemala_El_Salvador_y_Nicaragua

Secretaría de Cultura de El Salvador. (2017). El Teatro Nacional invita al estreno de obra teatral de Jorgelina Cerritos. En *Centenario del Teatro Nacional de El Salvador*. San Salvador: SECULTURA. Recuperado de:
<http://centenarioteatronacional.cultura.gob.sv/tag/estreno/>

Soto, A. (2005). Poesía y hermenéutica simbólica. En *Anuario de Investigación UAM-X México*, 336-353. Recuperado de:
<https://www.scribd.com/document/253417841/Poesia-y-Hermeneutica-Simbolica>

Thomas, E. (1993). Teatro, símbolo y comunión: la poética de Rodolfo Usigli. *Revista Chilena de Humanidades*, (14), 121-129. Recuperado de:
<https://revistas.uchile.cl/index.php/RCDH/article/download/39586/41174>

Thomas, E. (1997). Metáforas de la identidad en el teatro hispanoamericano contemporáneo. *Revista Chilena de Literatura*, (50), 39-50. Recuperado de:
<https://www.jstor.org/stable/40356871>

Tornero, A. (2004). La metáfora en el enfoque hermenéutico de los Estudios Literarios: Caso Hispanoamérica. *Actas XV Congreso AIH* (Vol. III). Asociación Internacional de Hispanistas. Monterrey; México. Recuperado de:

https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_048.pdf

Tossi, M. “Precariedad estética”, metáfora y reciclaje en el teatro de Buenos Aires. *Revista Lindes*, (3), 1-9. Recuperado de:

<https://docplayer.es/81439540-Figuraciones-del-exilio-en-la-dramaturgia-patagonica-contemporanea-el-caso-la-oscuridad-de-j-c-moises.html>

Bibliografía adicional

Aubry, K. (2001). *Configuración paradigmática y sintagmática en Muerte por Agua de Julieta Campos* (Tesis de maestría). Universidad Veracruzana, Veracruz, México. Recuperado de: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/38512/aubryortegon.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Barrera, A. (2017). *Alternativas del humanismo y la modernidad: una mirada desde la literatura centroamericana contemporánea* (Tesis de Maestría). Universidad de El Salvador, San Salvador, El Salvador.

Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, CERLALC - UNESCO. (2015). El libro en cifras. Boletín estadístico del libro en Iberoamérica, Vol. 8 (en línea). Bogotá: CERLALC-UNESCO. Recuperado de:

http://cerlalc.org/wp-content/uploads/publicaciones/olb/PUBLICACIONES_OLB_%20El-libro-en-cifras-8_v1_011215.pdf

Cossío, M. (2008). *Transculturación y Literatura en el Caribe: Análisis de una Fábula Afrocubana* (Tesis de Doctorado). Universidad Iberoamericana. México, D. F. Recuperado de:

<http://ri.iberomx/bitstream/handle/iberomx/585/015039s.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Gómez, F. *El Lenguaje Literario. Teoría y Práctica*. 1994. Madrid: Editorial EDA.

González, X. y Amaya, G. (2017). *Alegoría y memoria en la novela negra centroamericana* (Tesis de Maestría). Universidad de El Salvador, San Salvador, El Salvador.

Husserl, E. (1935). La crisis de la humanidad europea y la filosofía. Conferencia impartida en el Círculo Cultural de Viena. Disponible en: <http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/Husserl%20-%20La%20crisis%20de%20la%20Humanidad%20Europea%20y%20la%20filosofia.pdf>

Mackenbach, W. (2004). Después de los pos-ismos: ¿desde qué categorías pensamos las literaturas centroamericanas contemporáneas? *Istmo*, (8). Recuperado de: http://istmo.denison.edu/n08/articulos/pos_ismos.html

Maturo, G. (2012). La hermenéutica fenomenológica desde América. En *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 17 (56), 95 - 99. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4231315.pdf>

Ramírez, S. (2017). Cómo acabar con el archipiélago literario en América Latina. *W Magazín* (en línea). Recuperado de: <http://wmagazin.com/propuestas-para-acabar-con-el-archipelago-literario-en-america-latina/>

Ricœur, P. (1997). *Hermenéutica y Semiótica. Horizontes del relato: lecturas y conversaciones con Paul Ricœur*. Aranzueque, G. (ed.). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Cuaderno Gris., Anàlisi. *Quaderns de Comunicació i Cultura*. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=435130>

San Martín, J. (2003). Epojé y ensimismamiento. El comienzo de la Filosofía. *Essays in Celebration of the Founding of the Organization of Phenomenological Organizations*. Organization of Phenomenological Organizations. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/37238962/SanMartin-EPOJE-Y-ENSIMISMAMIENTO-Articulo>

Tornero, A. (2006). Hermenéutica y Estudios Literarios. *Inventio* 4, 57-66. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2540914>

Tornero, A. (2007). Ideas que hacen carne: aproximación fenomenológica a El Llano en llamas. En *Juan Rulfo: Perspectivas Críticas. Ensayos inéditos* (181-204). En Pol Popovic y Fidel Chávez (Coord.). México: Siglo XXI Editores – Instituto Tecnológico de Estudios Superiores, Campus Monterrey. Recuperado de:

https://books.google.com.sv/books?id=WM_7M41BC7cC&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

Valverde, S. Paul Ricoeur: Hermenéutica y simbolismo. En *Revista de Filosofía* XLI (104), 51-59, Julio-Diciembre 2(0). San José: Universidad de Costa Rica. Recuperado de:

www.inif.ucr.ac.cr/.../Paul%20Ricoeur%20Hermeneutica%20y%20Simbolismos.pdf

Wallner, A. (2002). Transiciones democráticas / transiciones literarias. Sobre la novela centroamericana de posguerra. En *Istmo* (4). Recuperado de:

<http://istmo.denison.edu/n04/articulos/transiciones.html>

Zimmerman, M. (2004). Estudios culturales centroamericanos en el nuevo [des]orden mundial. En *Istmo* (8). Introducción general. Recuperado de:

<http://istmo.denison.edu/n08/articulos/intro.html>

Anexos

Anexo A. Matrices de análisis sobre el poemario *Memorias del agua*

Selección del poemario *Memorias del agua* de Francisco Ruiz Udiel ²¹

Título poema	Párrafos Introducción	Texto poema	Símbolo	Enunciados metafóricos	Descripción del fenómeno
SIGNOS DEL AGUA					
El corazón de los remos		<p>1ª p. sing I-1-> 4 No navegué en la isla / ni vi caballos erguirse / sobre la arena / como sucedió días después. II-1->2 Solo vi tu sombra / sobre aquella <i>barca</i> con olor a <u>muelle</u>. / La tarde cubrió de púrpura / el corazón de los <i>remos</i>. III-1->6 Dicen que es preferible / no alzar la mirada / cuando los hombres parten, / pero los <i>pesca</i>dores aquel día / vieron cómo la música / cubrió de óleo tus hombros. IV-1->4 Desde entonces / -durante la <i>lluvia</i>- / se escuchan ecos de tu nombre / entre las bocas de las ranas. V-1->4 No esperan que vuelvas; / sin embargo, los <i>pesca</i>dores / – más pobres que nunca- / hunden sus <i>redes en el agua</i>.</p>	<p>Agua - <i>barca</i> - <i>remos</i> - <i>pesca</i>dores - <i>lluvia</i> - <i>redes en el agua</i></p> <p>Ciudad/Tierra - <u>muelle</u></p> <p>Otros - sombra - púrpura</p>	<p>- vi tu sombra sobre aquella <i>barca</i> con olor a <u>muelle</u> - La tarde cubrió de púrpura el corazón de los <i>remos</i> - los <i>pesca</i>dores vieron cómo la música cubrió de óleo tus hombros - durante la <i>lluvia</i> se escuchan ecos de tu nombre - los <i>pesca</i>dores –más pobres que nunca- hunden sus <i>redes en el agua</i>.</p>	<p>- Llamada al viaje: ver partir. I-1 (Está) en una <u>isla</u> II-3/4 Atisbó la sombra de quien se marchaba sobre una <i>barca</i> que todavía olía a muelle / La tarde cubrió de púrpura el corazón del que remaba y partía, así como de quien/es le veía/n partir. (La “llamada” de la imaginación/ viaje imaginante). III-4->6 Los <i>pesca</i>dores vieron cómo una sinfonía de colores envolvía como una capa al que se iba. IV-1->4 (Desde entonces) cuando llueve entre el canto de las ranas resuenan ecos del nombre de quien partió. V-1->2 No se espera que viajante vuelva. V-3->5 Aún así, los <i>pesca</i>dores, los “más pobres”/sedientos (¿destinatarios?), hunden sus <i>redes en el agua</i>.</p>
Deja la puerta abierta		<p>2ª p. sing -> 1ª p. sing I-1->5 Deja la puerta abierta, / que tus palabras entren como un arco tejido por cipreses, / un poco más livianas / que la ineludible vida. / Lejos está el <u>puerto</u> / donde los <i>barcos</i> de ébano / reposan con tristeza. / Poco me importa llegar a ellos, / pues largo es el abrazo con la noche / y corta la esperanza con la tierra. / Dondequiera que vaya / el <i>mar</i> me arroja a cualquier parte, / otro amanecer donde la imaginación / ya no puede convertir el lodo / en vasijas para almacenar recuerdos. II-1->2 Me canso de despertar, / la luz me hiere cuando ver no quiero. III-1 El viaje a Ítaca nada me ofrece. IV-1->4 Si hubiera al menos un poco de vino / para embriagar los días que nos quedan, / embriagar los días que nos quedan, / que nos quedan.</p>	<p>Agua - <i>barcos</i> (de ébano) - <i>mar</i></p> <p>Ciudad/Tierra - <u>puerto</u></p>	<p>- Lejos está el <u>puerto</u> donde los <i>barcos</i> de ébano reposan con tristeza - Dondequiera que vaya el <i>mar</i> me arroja a cualquier parte</p>	<p>I-6->8 Lejos está el <u>puerto</u> donde los <i>barcos</i> de ébano reposan con tristeza (territorio utópico/del sueño) III-1 El viaje a Ítaca nada me ofrece (el territorio del sueño/leyenda/mito no dura ni deja ya nada al despertar -conciencia utilitaria del día-). I-9->11 Poco me importa llegar a ellos, pues largo es el abrazo con la noche y corta la esperanza con la tierra (¿Para qué ir ahí, al territorio del sueño, si siempre termino por despertar?) I-12->16 “El <i>mar</i> me arroja a cualquier parte”... (siempre otro) amanecer donde la imaginación ya no puede convertir el lodo en “vasijas para almacenar recuerdos” (al despertar no queda nada de ese otro mundo, lo ha olvidado). II-1->2 Me canso de despertar, la luz me hiere cuando ver no quiero (Sin memoria el sueño se olvida, como si no se hubiera tenido, por eso se cansa de tanto despertar -siempre un nuevo inicio-; y la luz del día no solo no le ilumina sino que le hiere porque no quiere ver (despertar). Memorias del agua invoca, desde su primer poema, un viaje onírico (¿cósmico, milenario?), cuyos primeros versos invitan (¿advierten?) dejar la Razón fuera (en el umbral)].</p>
Encontré el poema		<p>2ª p. sing I-1->5 Encontré el poema / que anduve buscando; / es como un rostro que lava su imagen en un <i>aguacero</i>. / En la <i>lluvia</i> va tu nombre arrastrando el mío / y mi voz tropieza en un grito que lo engulle ciego.</p>	<p>Agua - <i>aguacero</i> - <i>lluvia</i> - <i>agua</i> - <i>corriente</i> (2)</p>	<p>- (El poema es como) un rostro que lava su imagen en un <i>aguacero</i>.</p>	<p>I-1->2 El poeta encontró el poema que (ansiosamente) buscaba I-3 El poema es como un rostro que lava su imagen en un <i>aguacero</i>. (No el rostro bañándose bajo el aguacero sino su imagen: ¿su doble, su reflejo, en el espejo del agua, no estancada sino fluyente...?)</p>

²¹ Matriz de elaboración propia. Selección de los poemas que contienen enunciados metafóricos asociados al agua a cargo de la investigadora, Ruth Grégori. Se marcan en negrilla y cursivas los nombres asociados al agua, se subrayan los asociados a la tierra.

		<p>II-1->3 Lo encontré en la muerte que está en los dos, / en el <i>agua</i> que nos lleva a todas partes / y en las <u>pedras</u> que nos surcan la herida.</p> <p>III-1->4 Luego me pregunto en qué lugar de esta <i>corriente</i>/alcanzará fin nuestro efímero eco, / si la <i>corriente</i> es uno mismo que se arroja ya sin vida, / leve, en el corazón seco de las hojas.</p> <p>IV-1->3 Pero el <i>agua</i> no responde / y el poema se vuelve a perder, oscuro, / como un sueño asediado por amargos <i>peces</i>.</p>	<p>- <i>sueño</i> - <i>peces</i></p> <p>Ciudad/Tierra - <u>pedras</u></p> <p>Otros - hojas</p>	<p>- En la <i>lluvia</i> va tu nombre arrastrando el mío.</p> <p>- (encontré el poema) en el <i>agua</i> que nos lleva a todas partes y en las <u>pedras</u> que nos surcan la herida.</p> <p>- (Me pregunto) si la <i>corriente</i> es uno mismo que se arroja ya sin vida, leve, en el <u>corazón seco</u> de las hojas.</p> <p>- Pero el <i>agua</i> no responde / y el poema se vuelve a perder, oscuro, / como un <i>sueño</i> asediado por amargos <i>peces</i>.</p>	<p>I-4 Nombres siendo arrastrados (¿barridos, borrados?) por la <i>corriente/lluvia</i>... Nombres –palabras-, no las personas... No juntos, sino uno al otro... [¿La lluvia ahoga (el sonido de) los nombres?]</p> <p>II-1->2 Lo encontré en “la muerte” que está en ambos y en el <i>agua</i> que lleva “a todas partes” (¿agua esencia de todo, en todos?). [Y cuando los engulló (a los nombres), murieron, fluyeron con el agua/se volvieron agua...?].</p> <p>III-1->2 “¿...en qué lugar de esta <i>corriente</i> alcanzará fin nuestro efímero eco?” (¿habrá un lugar –al fin- o tiempo donde alcanzar un final...?)</p> <p>III-3->4 <i>Corriente</i> = uno mismo (¿uno en lo UNO?). ¿Si “la corriente es uno mismo” y termina (vida) en la tierra...? ¿No son <i>agua</i> y <u>tierra</u> UNO mismo...?</p> <p>IV-1->2 Pero el <i>agua</i> no responde y el poema se vuelve a perder como un <i>sueño</i> asediado por amargos <i>peces</i>” (¿una pesadilla...?) [¿Es de esta pesadilla de la que tiene que despertar?][¿La “presión” de los peces es para quedarse dentro del sueño-poema o para salir de él y despertar...?]</p>
El ebanista (*)		<p>Iª p. sing</p> <p>I-1->3 Llevó su rostro a la madera / como si las tablas fueran mudas para el universo / y sólo con él hablaran.</p> <p>II-1->5 Una mañana lo vi, casi por instinto, medir / -para crear una ventana de oro- / aquel espacio con su cinta. / Ven los felinos el vacío cuando nosotros nada vemos / y cuando la muerte en cada esquina habita.</p> <p>III-1->3 <i>Mi patria está allí donde llueve</i>, dijo, / mientras mojaba poco a poco aquellos agujeros negros / que desde el madero su pesar veían.</p> <p>IV-1->9 Cual hombre que se aleja / cuando están a punto de <i>llorar</i> los perros, / caminó por aquella sala el ebanista / y allí –en el momento en que los héroes se arrodillan y clavan su dolor en el vino inmenso- bajó su rostro por vez última, / y acariciando aquel madero / como el lomo de un viejo animal que en abandono nos deja, / cerró de un golpe la mirada con su sierra.</p>	<p>Agua - <i>patria</i> (donde llueve) - <i>llanto</i></p> <p>Otros - <u>madero</u> - agujeros negros</p>	<p>- <i>Mi patria está allí donde llueve</i>, dijo, mientras mojaba aquellos agujeros negros que desde el madero su pesar veían.</p> <p>- cuando están a punto de <i>llorar</i> los perros...</p>	<p>* No relación directa con viaje-agua, pero referencia al <i>agua-patria</i>: “<i>Mi patria está allí donde llueve</i>” ¿“<u>donde llueve</u>” significa donde hay memoria...?</p> <p>[<i>Lloraba</i> (por su patria, donde llueve) mientras el vacío /cruz era su único testigo]</p>
Casa de Jengibre – Versión libre de Hansel y Gretel		<p>Iª p. sing</p> <p>I-1->4 Antes de emprender el viaje / tomé el único trozo de <u>pan</u> sobrante de la cesta de mimbre, / duro <u>pan</u> de olvido que arrojé en <u>migajas</u> / para iluminar el sendero.</p> <p>II-1->5 Más allá, en la espesura, / donde hay ramas que languidecen, / niebla esparcida del bostezo en las bocas de los árboles, / lancé algunos <u>mendrugos</u> cual luciérnagas desterradas / hacia cualquier parte.</p> <p>III-1->5 Y ya perdido, definitivamente perdido con mi <u>corazón</u> / de <u>leñador</u> que transita en la <i>humedad</i> del bosque, / decidí dormir un poco / para soñar que el diablo me ofrecía piedras, / y así, convertirlas en algún bocado.</p> <p>IV-1->4 Pero el <i>sueño</i> es tarde que apacigua al <u>trigo</u>, / y cuando desperté, la ausencia recorría, / como el <i>agua</i>, / aquel <u>camino</u> que un día conoció el <u>pan</u>.</p>	<p>Agua - <i>humedad</i> - <i>sueño</i> - <i>agua</i></p> <p>Ciudad/Tierra</p> <p>- <u>pan</u> - <u>trigo</u> - <u>corazón</u> - <u>migajas</u> - <u>mendrugos</u></p> <p>Otros * BOSQUE</p>	<p>- Definitivamente perdido con mi <u>corazón de leñador</u> que transita en la <i>humedad</i> del bosque.</p> <p>- El <i>sueño</i> es tarde que apacigua al <u>trigo</u>.</p> <p>- La ausencia recorría, como el <i>agua</i>, aquel <u>camino</u> que un día conoció el <u>pan</u>.</p>	<p>Versión libre de Hansel & Gretel (¿pesadilla?)</p> <p>I-1->4 Al emprender el viaje tomé el único trozo de <u>pan –pan de olvido-</u> que arrojé en <u>migajas</u> para iluminar el sendero. (¿Por qué y cómo –en qué circunstancias- el olvido puede “iluminar” el camino...?)</p> <p>II-4 <u>Mendrugos</u> cual luciérnagas... [¿Olvido formado de fragmentos de memoria que iluminarán el regreso...?]</p> <p>III-1->2 Definitivamente perdido con mi <u>corazón de leñador</u> que transita en la <i>humedad</i> del bosque. (Las migajas de olvido no sirvieron para hallar el camino de regreso... Decidí dormir, para soñar, confiado en su corazón humedecido de bosque).</p> <p>III-3->5 Durmió y <i>soñó</i> que el diablo le ofrecía <u>piedras</u> y (¿las/se?) convertían en bocado (¿<u>pan</u> -> <u>piedras</u> para hacer más pan/migas de olvido...?)</p> <p>IV-2->4 (Pero) cuando despertó, “la ausencia” recorría – como el <i>agua</i>- “aquel camino que un día conoció el</p>

		V-1->4 Tras de mí no queda nada: / sólo un aleteo de sombras / y el ruido de pájaros insomnes que, hambrientos, / van borrando mis huellas.	- sendero / camino /huellas - ramas - árboles - leñador - piedras - espesura - bosque		pan". (seguía igualmente perdido, las migas de pan "ausentes" volaron). V-1->4 Tras de él no quedan sino pájaros que van borrando sus huellas. [¿BOSQUE = transición/puente ciudad-agua!]
Black & White		3ª p. sing -> 2ª p. sing -> 3ª p. sing I-1->5 No es poeta/ pero mira/ un <u>aguacero</u> con <u>ventana</u> . / Sonríe, habla poco. II-1->3 Despierta de la vida, / del silencio, dijiste, / como un manojo de llaves. III-1->7 Si ella supiera/adónde van nuestras vidas.../Pero el <u>mar</u> es hondo: / debe haber una puerta / que no sea tan estrecha, / para que no duela tanto, / para que no duela tanto.	<u>Agua</u> - <u>aguacero</u> - <u>mar</u> <u>Ciudad/Tierra</u> - <u>ventana</u>	- (mirar un)/mira un <u>aguacero</u> con <u>ventana</u>	I-1>3 "No es poeta/pero mira/un <u>aguacero</u> con <u>ventana</u> ". [marco apenas una circunstancia secundaria y anexa al verdadero suceso/acontecer esencial. Lo que importa es el fondo (esencia más allá, en lo profundo)]. ¿Ella (3ª persona)? III-1->3 Pero el <u>mar</u> es hondo (¿mar = misterio?) [¿es una metáfora?] III-4->7 ¿Una puerta, no tan estrecha, para que no duela tanto...? ¿Una puerta para despertar (a la muerte), volver del -¿al?- sueño...?
Los pájaros		3ª p. sing / Impersonal Sus pasos, dulces gotas de <u>lluvia</u> sobre el <u>tejado</u> .	<u>Agua</u> - <u>lluvia</u> <u>Otros</u> - <u>pasos</u>	(Sus <u>pasos</u>) dulces gotas de <u>lluvia</u>	¿Relacionado con poema EL CONJURO ("bandada de pájaros que nunca vuela")? - Cualidad húmeda de los pasos de las aves, destinadas/cuya naturaleza es volar.
Soledad marina		1ª p. sing Hoy desperté profundamente triste del <u>sueño</u> de un <u>pez</u> .	<u>Agua</u> - <u>sueño</u> - <u>pez</u>	(desperté) del <u>sueño</u> de un <u>pez</u>	Despertó "del sueño de un pez" => soñó que era pez. Despertó "profundamente triste". Según el título, experimentó la "soledad marina"... ¿Soledad "cósmica"...? ¿Bajo el agua...? ¿No es que el agua es la sustancia esencial donde se reúne TODO en UNO...? ¿Por qué pues, sintió tal enorme tristeza y soledad...? ¿Por qué ese pez estaba/se sentía SOLO, pese a estar rodeado de TODO, siendo parte de lo UNO...?
Ars Poética		3ª p. sing / Impersonal En una <u>ciudad</u> en cuyo centro carece de <u>luz</u> un <u>faro</u> , a la poesía le corresponde imaginar el <u>mar</u> .	<u>Agua</u> - <u>mar</u> <u>Ciudad/Tierra</u> - <u>ciudad</u> - <u>faro</u> - <u>luz</u>	- En una <u>ciudad</u> en cuyo centro carece de <u>luz</u> un <u>faro</u> , (ciudad ennegrecida / de ciegos / sin luz) - A la poesía le corresponde imaginar el <u>mar</u> (mar imaginario)	I-1->2 <u>Una ciudad circular</u> , a oscuras, en cuyo centro se eleva un gigantesca torre con un ojo ciego... I-3->4 ¿Para qué un faro en donde no hay mar...? ¿O el mar sigue ahí pero no se mira/no lo pueden ver. Sin embargo el poeta dice que hay que imaginarlo; por tanto, el mar no está ahí. ¿Por qué a alguien se le ocurrió hacer un faro si no hay mar...? [No es que el faro o la ciudad estén "ciegos" sino que es una ciudad de ciegos (¿de memoria?). El mar está ahí, pero no pueden verlo/recordarlo. La poesía no debe imaginar o crear el mar, sino que debe hacer a los ciegos imaginarlo/verlo/recordarlo, recrearlo con palabras que lo evocan por el resto de sentidos...] [EL MAR ES LA POESÍA => poetizar la realidad para hacerla imaginable para los hambrientos/ciegos/sin memoria que no pueden ver más allá de ella.]
ÚLTIMO INFIERNO					[Los párrafos narrados iniciales no suponen una separación del resto del cuerpo del poema: ¿son fragmentos de un relato que puede hilarse más allá del cambio de POV entre poemas...?]
II (EL CONJURO)	<i>Decidí alejarme de la ciudad. Pensé que lo mejor era recurrir a otros métodos para sanarme. Con el deseo de aminorar mi sufrimiento, busqué entonces al más</i>	1ª persona singular I-1->8 Lo que nos detiene en este mundo / es una bandada de pájaros que nunca vuela. / No leas más. Aquí empieza el conjuro: regresa a casa, / enciértrate en tu cuarto por treinta días / bajo el ímpetu de soportarlo todo, / cubre de arcilla las paredes, también	<u>Agua</u> - <u>agua</u> - <u>sal</u> <u>Ciudad/Tierra</u> - <u>ciudad</u>	- Enjuágate los ojos, preferiblemente con <u>agua</u> y <u>sal</u> , para que la almidonada <u>luz</u> no te ciegue.	Intro - Aislarse de la ciudad para buscar la cura por cuenta propia... I- ¿Encerrarte en tu cuarto, es dormir o despertar...? ¿Pasados los 30 días, los pájaros vuelan (por efecto del conjuro, más allá de la memoria, x fe en la fantasía) o se desvanecen al dejar de soñar?

	<i>anciano de la población para que me ayudara. El anciano sacó de entre las cosas que cargaba el siguiente conjuro.</i>	tu cuerpo / y por favor, no abras la puerta: / tu familia podría morir de espanto. II-1->3 En esos días ni la poesía será capaz / de herirle la mano al viento, / de torturarle a golpes: no la invoques. III-4->6 Durante ese tiempo enjuágate los ojos, / preferiblemente con agua y sal , / para que la almidonada luz no te ciegue. / No se te ocurra bajo ningún pretexto abrir los ojos, / crearán que te has vuelto loco. No importa, / la locura_-baladí mortal- devana a los más finos espíritus. IV-1->5 Una vez que pasen los treinta días / regresa a este mismo punto, / vuelve a leer solo las dos primeras líneas: / lo que nos detiene en este mundo / es una bandada de pájaros que nunca vuela, / que nunca vuela. / Detente ahí, nota cómo los rostros / que un día soñaste han desaparecido / o se aniquilaron cuando una mañana, sin querer; / dejaste de soñarlos. V-1->8 Convencido entonces de que la vida sufrirá de intentos / grítale al primer transeúnte que pase; / agárralo del cuello, desvéndalo, / insúltalo hasta no aguantar más, / hasta que, débil, tus piernas no puedan sostenerte; / luego maldice también al autor / que algún día escribí esto. VI-1->3 Mírate y repite esta frase treinta veces: / ¿Dónde está la bandada de pájaros que nunca vuela, / que nunca vuela?"	Otros - luz		III-4->6 - Enjuégate los ojos, preferiblemente con agua y sal , para que la almidonada <u>luz</u> no te ciegue. (¿no para limpiar, sino para sufrir el dolor de los intentos para -en verdad- ver -no por la luz sino a través del agua salada, transparente, viva-...?) IV-1->5 (vuelve a leer) Lo que nos detiene en este mundo / es una bandada de pájaros que nunca vuela (seres contranatura)... (nota cómo) los rostros que un día soñaste han desaparecido cuando... una mañana ...dejaste de soñarlos. (roto el hechizo que ata los pájaros, su pasado/ayer se desvance abriendo paso a...)
V (EL REENCUENTRO)	<i>No en vano me detuve a leer aquellos versos. Me pregunté si en realidad la roca tuvo vida propia. Mientras pensaba esto, observé que caminaba hacia mí una mujer con un perro a su lado. Cuando ella se acercó nos reconocimos, agotados, sorprendidos como un puño de arena sobre nuestras manos. Intentamos hablar, mas no pudimos. Entonces -como esa voz que nunca llegabamos la mirada.</i>	1ª persona singular (Narración) -> 1ª person plural (versos) I-1->9 Escondemos en el suelo / la caída leve del hastío, / cuando torpemente / con sus alas sobre nuestros / hombros el silencio cae, / rota divinidad que atraviesa / con su blanco mutismo, / una herida en la mejilla / de tierra doliente. II-1->5 Pero siempre llega el ruido de las hojas: / la sutil lluvia que nos vuelve <u>estatuas</u> , / el tiempo ebrio de sí mismo/ que dulcemente sobre nuestros cuerpos / se dobla como rama.	Agua - lluvia Ciudad/Tierra - <u>estatuas</u>	- La sutil lluvia que nos vuelve <u>estatuas</u>	¿Por qué "reencuentro" y no "encuentro", si esta mujer aparece por primera vez...? ¿Podría ser (representación de) un "otro" menos particular...? I-3->6 El hastío cae como una divinidad rota que atraviesa una herida de la tierra doliente (encubrimos con hastío/d disgusto y silencio el dolor en carne viva de la tierra/el nuestro). II-1->2 "la sutil lluvia que nos vuelve <u>estatuas</u> " (Es la lluvia la que "insufla" vida a la infértil tierra y nos da forma). II-3->5 "el tiempo... se dobla como rama". (El tiempo "se dobla" como en los relojes de las escenas oníricas de Dalí. ¿Por qué doblan sobre nuestros cuerpos...?)
VII (LA SOLEDAD)	<i>Luego vino ella interrogando con sus gestos, con su miedo que también fue mío. Claramente podíamos vislumbrar la nostalgia anunciada, la pérdida que algún día explotará en <u>La Plaza</u> que dejamos atrás. Pero atrás no encontraremos nada. Atrás sólo dejamos esa enfermedad que nos divide, que nos va domesticando casi a fuerza mal lograda,</i>	1ª p. sing (Narración)-> 2ª p. sing -> 2ª p. sing. (versos) I-1->4 No me preguntes / si la soledad / se detendrá bajo la lluvia / con un paraguas en la mano. II-1->5 No me preguntes / si volveremos a ver / la infértil sombra de la gente, / si nos volveremos estadísticos de muertos: / simples aniquiladores de cifras. III-1->12 No me preguntes / si temo a los vagones sin luz / o si alguna tarde / la ciudad llena de escombros / se derrumbará sobre nosotros. / No me preguntes / si iremos sentados / junto a la ventanilla / jugando una moneda / que espía / más allá, / no sé dónde.	Agua - lluvia - paraguas Ciudad/Tierra - La Plaza Otros - luz	(No preguntes si) la soledad se detendrá bajo la lluvia con paraguas en mano.	¿Esta mujer es una roca infértil de su pasado... con la cual se padece la enfermedad de la separación/ alejamiento. Y, con vendajes, ¿insisten en encontrarse...? ¿Se niegan (ella primero, porque se acerca) a sucumbir a la enfermedad..., a no poder decidir sobre el destino de sus vidas...? I-1->4 <u>En una ciudad enferma de aislamiento, donde siempre llueve</u> , ¿consideraría la Soledad usar un paraguas y detenerse bajo la lluvia... a esperar... algo/alguien...? Pregunta retórica/irónica. Absurdo: no quieres saber la respuesta. II-1->3 infértil sombra de la gente= ¿roca sin lluvia?, sombras = el "otro" lado/lo "otro")... III-1->12 (¿Derrumbe...!, ¿de estructuras?... jugando una moneda = ¿si nuestro futuro/destino será producto del azar...?)

		<p>árbol seguía con los hombros caídos / mascullando un lenguaje de <i>lluvia</i>, / algo precipitándose en una esfinge de cera.</p> <p>V-1->5 La prueba infalible se desvanecía / sobre los techos rojos, / el cielo empezaba a mostrar su herida / sobre aquel dolor que en transición / agotaba sus últimas gotas.</p> <p>VI-1->6-> Minuciosamente el diámetro de los pinos, / la estructura olvidada de los arcos, / y la tortuosa miseria de las luces / inventan un motivo / para postergar el sinuoso cansancio.</p> <p>VII-1->6 Nadie lo sabe, pero llegó el momento de decirlo: / nosotros vimos a un hombre agonizar / por una mujer que no merecía un peldaño. / Sin embargo, él seguía subiendo, / sorprendiéndose de aquellos / cráneos pulverizados en el fuego.</p> <p>VIII-1->5 ¿Cómo demonios voy a salir / de este infierno?, decía, / y nosotros también gritábamos lo mismo, / pero cargábamos otros nombres en la penumbra.</p> <p>VIII No, señores, es demasiado. No nos basta un mendrugo de pan. No es posible conjeturar virtudes que no existen. Seguiremos caminando, solos, porque preferimos ser el pecho expuesto que seguir como sonámbulos con los brazos extendidos, esperando que el frío metal de una moneda caiga como hostia de acero sobre nuestras manos.</p>		<p>- El árbol seguía con los hombros caídos mascullando un lenguaje de <i>lluvia</i></p> <p>- El cielo empezaba a mostrar su herida / sobre aquel dolor que en transición / agotaba sus últimas gotas.</p>	<p>exhausta de cortar/rasgar con sus púas... ¿cuál engaño, el del tiempo que no detiene su marcha...?)</p> <p>IV-1->3 (Con el tiempo) supieron que "...los trozos de oro caerían desde los árboles / para cubrir el suelo" (¿El árbol de la vida dará frutos de oro, y en abundancia...?, ¿el sueño se impuso en ellos?)</p> <p>IV-1->8 "Déjame una montaña / que no señale al abismo, dijiste, / pero el árbol seguía con los hombros caídos / mascullando un lenguaje de <i>lluvia</i>, / algo precipitándose en una esfinge de cera" (Montaña y árbol de hombros caídos señalan en direcciones opuestas: arriba/cielo, abajo/infierno... ¿un árbol mascullando un lenguaje de lluvia... acaso una plegaria para invocarla...? ¿El último verso alude a lo que habría estado mascullando el árbol...? ¿Algo sobre lo que tendrían en común hablar el tiempo y la esfinge...?)</p> <p>V-1 "el cielo empezaba a mostrar su herida sobre aquel dolor que en transición agotaba sus últimas gotas." (¿Qué manera de decir que está tiñéndose el cielo de ocaso: "el cielo empezaba a mostrar su herida")</p> <p>VI-2-> "...la estructura olvidada de los arcos" / "el diámetro de los pinos" / "la tortuosa miseria de las luces" / "inventan un motivo / para postergar el sinuoso cansancio" (¿El arco cipreses del umbral de la casa/inicio de sueño-viaje se desvanece...? ¿"postergar" el "cansancio" = estirar el tiempo, postergar el final del viaje...?)</p> <p>VII-1-> "¿Cómo demonios voy a salir / de este infierno?", gritaban –el hombre y ellos. (Ellos cargando otros nombres en la penumbra)</p> <p>VIII Manifiesto final: deja/n la ciudad, para ser "pecho expuesto" en lugar de sonámbulos con los brazos extendidos –zombies- hambrientos en venta... ¿Tan radical como para morir en la renuncia a la ciudad...? [Viaje de renuncia y emancipación (reniega de la ciudad de la eterna lluvia, de ciudad enferma de soledad y aislamiento...)]. Deja la ciudad para ir a buscar... ¿el mar...? No el agua, como la lluvia, sino la corriente como el mar...?]</p>
DESPERTAR DEL AGUA					
Escritura sobre el agua *		<p>1ª persona del singular</p> <p>Escribo el nombre / de los peces sobre el agua / y el agua se llena de colores. / Escribo signos sobre el agua / y el agua se torna púrpura / cual melodía que se expande / para que los peces vuelvan a soñar. /</p> <p>Escribo tu nombre / intento escribir tu nombre / pero el agua revuelve mis dedos / en un vértigo de peces que se ahogan.</p>	<p>Agua</p> <p>- peces (3)</p> <p>- agua (5)</p> <p>Mix</p> <p>- nombre/s (3)</p> <p>- colores</p> <p>- púrpura</p> <p>- melodía</p> <p>Otros</p> <p>- soñar</p>	<p>- Escribir sobre el agua:</p> <p>. nombre peces -> agua (se torna) de colores</p> <p>. signos -> agua (se torna) púrpura, cual melodía que se expande pq peces vuelvan a soñar</p> <p>- Intento escribir tu nombre pero el agua revuelve mis dedos en un vértigo de peces que se ahogan</p>	<p>I-1->3 Escritura como acto mágico: como si al nombrarlos (a los peces) los creara –como puntos de colores- sobre el agua = crea imágenes</p> <p>I-4->7 Escritura como acto mágico = crea sonidos cuya onda hace sono (a los peces).</p> <p>I-8->11 (Pero al intentar escribir) el nombre del "otro" ¿(de quién)? el agua enreda sus dedos, ahí falla el acto mágico/ encantamiento y los peces mueren (¿el "intento" de escritura/de vida muere?).</p> <p>[¿Cuál es la diferencia entre el nombre de los peces y el "tuyo"/del "otro"?]</p>

Las piedras		<p>1ª persona del singular</p> <p>Y si encuentro mi voz en las piedras, / y si descubro que todo este tiempo / el animal construyó su acertijo / dentro del mismo <u>hueco</u>. / Si encuentro mi voz, me pregunto, / será en las piedras que reconozca / mi propia ruina. / Si encuentro mi voz en las piedras / sé lo que espero; lo bueno es que sé lo que espero. / Te pediré me arrojes junto al <u>río</u>, / no habrá más hierba que cubra la caída. / Si encuentro mi voz, / si de verdad encuentro mi voz, / levántame y observa: / en tus <u>manos</u> me tornaré <u>agua</u>.</p>	<p>Agua - <u>río</u> - <u>agua</u></p> <p>Ciudad/Tierra - <u>manos</u></p> <p>Otros - voz (5)</p>	<p>- Te pediré me arrojes junto al <u>río</u>. - Si de verdad encuentro mi voz, levántame y observa: en tus <u>manos</u> me tornaré <u>agua</u>.</p>	<p>Este es un poema síntesis de los elementos. I-1 (Ser arrojado al río y tornarse agua) y "encontrar su voz", => encontrar-se = ser UNO con el agua... ["¿Imaginar el mar => tornarse agua...?"] I-5->7 Reconocer en las piedras la propia ruina. (¿Piedras = estructuras -caducas-, bases/referentes caídos?). I-10 Pide ser arrojado junto al río. I-11 ¿No puede ser cubierto/yacer bajo la hierba/tierra? I-12->15 (Levántame de las piedras) Mi voz = agua, mi voz/yo = agua [¿De las rocas surge la fuente! Aunque la piedra no sea = a yo]</p>
Árbol de espinas		<p>3ª p. sing/impersonal/omnisciente ¿Conecta o no c/viaje-agua?</p> <p>Un <u>árbol</u> cubrió de espinas la <u>arena</u>. Los <u>pescadores</u> pasaron afligidos junto al <u>árbol</u>. Uno de ellos, el más humilde, cubrió con sus <u>huellas</u> la <u>arena</u>. El otro limpió de espinas al <u>árbol</u>, y el último aún se pregunta por qué razón <u>lloraba</u> aquel <u>árbol</u>.</p>	<p>Agua - <u>pescadores</u> - <u>llanto</u></p> <p>Ciudad/Tierra - <u>árbol</u> (4) - <u>arena</u> (2) - <u>huellas</u></p> <p>Mix - espinas (2)</p>	<p>- <u>Árbol</u> cubrió de espinas la <u>arena</u></p> <p>- <u>Pescadores</u>: . uno cubrió con sus huellas la <u>arena</u> . uno limpió de espinas al <u>árbol</u> . uno se pregunta por qué <u>lloraba</u> el <u>árbol</u></p>	<p>Texto que aglutina diversos términos de diversos campos semánticos (arena/ tierra/ciudad; pescadores y lloraba = agua; árbol/raíz/fijeza...)? Pero... ¿de qué está hablando...?</p> <p>I-1 Árbol lloró espinas en la arena. (¿Podría ser el árbol de vida que salieron a buscar en un poema anterior...?). I-4->5 (¿Modesto o carente de nobleza?: ¿procuró cubrir/esconder las espinas o puso "pies en polvorosa"...?) I-6 ¿El "práctico", quiso "limpiar" el desastre...? I-7->8 ¿El "piadoso", "empático", capaz de "sentir con el otro", así no sea humano...?</p>
Entre una montaña y otra		<p>1ª persona del singular</p> <p>Entre una <u>montaña</u> y otra / me queda únicamente la niebla con su sabor a <u>lluvia</u>: / la mano en la raíz cortada.</p> <p>Me queda el <u>mar</u> revuelto en <u>dunas</u> / que no es el mismo <u>mar</u> / sino otro que en <u>horizonte</u> me piensa.</p> <p>La orilla me queda, y el letargo de un ritual de arena / cuya historia es incapaz de sostener su ruina: / la palabra envuelta en la <u>tempestad</u> del ruido, / el puño sembrado bajo tierra.</p> <p>Me queda un muro sellado: / la oscuridad en la cueva, la hoja que regresa al árbol / y el <u>agua</u> que derrama su grito/ hasta tornarse <u>pedra</u>.</p>	<p>Agua - <u>lluvia</u> - <u>mar</u> (2) - <u>horizonte</u> - <u>tempestad</u> - <u>agua</u></p> <p>Ciudad/Tierra - <u>montaña</u> - <u>dunas</u> - <u>pedra</u></p> <p>Mix - palabra</p> <p>Otros - ruido - niebla</p>	<p>(Entre una <u>montaña</u> y otra) me queda: - la niebla con su sabor a <u>lluvia</u>. - el <u>mar</u> revuelto en <u>dunas</u> / que no es el mismo <u>mar</u> / sino otro que en <u>horizonte</u> me piensa. - La palabra envuelta en la <u>tempestad</u> del ruido. - El <u>agua</u> que derrama su grito hasta tornarse <u>pedra</u>. (Agua -grita hasta q- se torna <u>pedra</u>).</p>	<p>(QUEDA: niebla (con sabor a lluvia) -> mar (revuelto en dunas) -> orilla (y ritual de arena) -> un muro (y una cueva ¿útero?) -> <u>Agua</u> que se torna <u>pedra</u>. Más que poema-síntesis, momento/estado de transición/INVERSIÓN). I-1->3 Entre dos montañas un valle, y en medio niebla ¿recuerdo o promesa de lluvia?, ¿raíz cortada = nada a qué aferrarse...? II-1->3 El <u>mar</u>, como un <u>desierto</u>/en medio de un desierto (Es un mar metafórico = ¿una conciencia superior/suprema/cósmica/suprahumana/ ¿surreal?, que desde el horizonte -opuesto- me piensa). III-1->4 El mar solo existe junto a la arena. Reniega de la historia como fuente de verdad o progreso futuro, también caduca .: Todo se desvanece, como granos de arena / La palabra-Poesía, frente al revoltijo y ruido del mundo, sustituirá a la raíz bajo la tierra... IV-1->4 ¿La arena se endureció-unió-amalgamó hasta formar un muro, se solidificó?, ¿se vuelve al útero? La poesía metamorfosea y rehace el tiempo: el presente se vuelve atrás, el tiempo se deshace-desanda. El agua (con sufrimiento, ¿de renacer?) se torna <u>pedra</u>, la arena en agua. (Lo) UNO se vuelve/es como (lo) OTRO => ¿al final son (como si fueran) lo mismo? (Pero, ¿ser humano sigue siendo = ?</p>
Una tarde la lluvia		<p>1ª persona del singular</p> <p>Una tarde la <u>lluvia</u> / vació su angustia sobre las <u>pedras</u>: / la eternidad prolongó mi <u>sed</u>.</p> <p>Fui creciendo poco a poco hasta ver mi perfil grabado / en el interior de Zamzam: / al caer la tarde grité hacia la nada / y la</p>	<p>Agua - <u>lluvia</u> - <u>sed</u> (3) - <u>río</u> - <u>mar</u> - ¿salado?</p>	<p>- Una tarde la <u>lluvia</u> vació su angustia sobre las <u>pedras</u>: la eternidad prolongó mi <u>sed</u>.</p>	<p>I-1->3 "La <u>lluvia</u> vació su angustia sobre las <u>pedras</u>". (Llovió angustia sobre bloques de -fragmentos de-arena. Fue como si siempre hubiese tenido sed eterna). II-3->4 Iba a medio trayecto -del viaje de un día- cuando grité hacia la nada, cuyo eco era una voz de barro => la nada también está hecha de la materia que estamos hecho los seres vivos, y el resto del universo... NADA también incluida en lo UNO... III-1 La voz de barro del eco fue plantada a la orilla de</p>

		<p>nada me regresó su voz de barro.</p> <p>Yo planté la voz a la orilla del pozo, / y cuando alguien preguntó por los días, / apresurado viré el rostro: / sobre la <u>arena</u> se dibujó un nombre que repetía otros nombres.</p> <p>En uno de esos nombres reconocí el mío. / La <i>sed</i> volvió bajo un <i>río</i>, / la tarde ya no era tarde y bajo el umbral cerré mis ojos / para invocar el sagrado gesto de los muros, / la batalla perdida en el Illiún, / más una voz al fondo dijo: / ¡Aguardemos que llegue el acontecimiento de la muerte!</p> <p>Tras decir esto me arrojé al pozo: / amarillo y negro en el abismo que es la hierba, / hierba interminable de puño cerrado, / hierba oscura salada, / hierba sin destino, / sin nada más que sombra ahogada en silencio. / Y volví a tener <i>sed</i>, / <i>sed</i> de espacio / quedando enterrado para siempre / en esta eternidad que me prohíbe / volver al <i>mar</i> y a la <u>arena</u>.</p> <p>Sólo hay una forma de cubrir la hierba: / ¡arrojad <u>pedras</u> al pozo hasta llenar mi pecho!</p>	<p>Ciudad/Tierra - <u>pedras</u> (2) - <u>arena</u></p> <p>Mix - tarde (4)</p> <p>Otros - ¿eternidad? (2) - ¿espacio? - voz (3) - muerte</p>	<p>- La <i>sed</i> volvió bajo un <i>río</i> y una voz al fondo dijo: ¡Aguardemos que llegue la muerte!</p> <p>- Y volví a tener <i>sed</i>, <i>sed</i> de espacio quedando enterrado para siempre en esta eternidad que me prohíbe volver al <i>mar</i> y a la <u>arena</u>.</p>	<p>un pozo/ hueco en cuyo fondo cósmico –tanto en un cuerpo humano como en el de la tierra- yace el universo... (Evoca poema “La estatua y la arena”). III-2->4 ¿Pozo lleno de días por los que alguien llegó a preguntar (nociones de tiempo transcurrido)?, en la arena se dibujó un nombre que repetía otros nombres. IV-1->6 Entre los nombres, seres, figuras que emergían de la arena estaba el mío-yo / ¿La sed eterna –volvió-bajo el río eterno...?. ¿bajó hacia el río de todas las cosas...? / Era ya de noche pero en el umbral cerré mis ojos / para invocar el encantamiento que abre los muros –como un “ábrete Sésamo...? - / ¿qué solo los muertos cruzan...? V-1->10 “Me arrojé al pozo”. (¿Hueco cósmico?, ¿fuente de agua? / hierba-abismo / ¿hierba-<i>agua</i> estancada (sin destino, como pájaros contranatura que no vuelan)? / hierba-ahogada, silenciosa / ¿Antes de qué era la sed?, ¿de tiempo, de palabras, de contacto? / ¿Y al fondo del pozo no encontró agua que saciara su sed (de espacio)?, ¿necesitó “fluir” (ir y volver entre el <i>mar</i> y la arena)? VI-1->2 Sólo hay una forma de cubrir la hierba: ¡arrojad <u>pedras</u> al pozo hasta llenar mi pecho! ¿La hierba sin destino no puede ser cubierta/sepultada por agua -sueño- ni por arena – piedras miniatura, pero sí con piedras arrojadas al pozo-pecho? ”Apedrear”, más que llenar con piedras el hueco corporal-cósmico, ¿es destruirlo? ¿”Ahogar” la hierba para que surja el agua? [Ver “Pertencencias del hombre”, dice “arroja tu angustia sobre las piedras” -> aquí, arrojar piedras al pozo-pecho]</p>
En qué lugar		<p>1ª persona del singular</p> <p>¿En qué lugar bordará su vestido / la muchacha que soñaba / con jarrones verdes, / su amargura deshecha en la <i>escritura</i>.</p> <p>Dónde y junto a qué <u>árbol</u> amarra su sombra; / ay, animal de cada uno en la sangre del otro, / <i>gota</i> de soledad, <i>hoja</i> cetrina / que guardaba como escapulario / en sus cabellos, la historia, / los desamores <i>náufragos</i> en sus <u>ojos</u>.</p> <p>Cuál era su nombre asido a la hierba, / qué <i>sustancia disuelta</i> creció en la <i>tempestad</i> del arco.</p> <p>Cómo se hacía llamar la muchacha que caminó / junto a mí con el semblante absorto, / callando, ahora sé, la lluvia tras sus párpados.</p> <p>Cómo se hacía llamar la que se olvidó de sí, / la huella desprendida, cigarra enmudecida.</p> <p>Yo, que aprendí a guardar sus dolores, / no pude despertarla de su tiniebla, / por temor, por no saber / que era mi nombre lo que buscaba.</p> <p>Y llegué a escuchar la huida del ciervo, el vaso roto / y la llama</p>	<p>Agua - <i>escritura</i> - <i>gota</i> - <i>náufragos</i> - <u>¿Agua?</u> (sustancia disuelta) - <i>tempestad</i> - <i>lluvia</i> - <i>agua</i></p> <p>Ciudad/Tierra - <u>árbol</u> - <u>hoja</u> - <u>ojos</u> - <u>cicatriz</u></p> <p>Otros - sombra - escapulario - arco</p>	<p>- Su amargura (de la muchacha) deshecha en la <i>escritura</i>.</p> <p>- (sombra) <i>gota</i> de soledad, que guardaba como escapulario en sus cabellos, la historia, los desamores <i>náufragos</i> en sus <u>ojos</u>.</p> <p>- Qué <i>sustancia disuelta</i> creció en la <i>tempestad</i> del arco.</p> <p>- (La muchacha callaba) la <i>lluvia</i> tras sus párpados.</p> <p>- De ella solo me queda la <u>cicatriz</u> del</p>	<p>POEMA DE AMOR (romántico)</p> <p>I-1->4 ¿Dónde está la muchacha/o que soñaba diluir su amargura en el agua de la escritura...?</p> <p>II-1 Amarrar la sombra como amarra uno a su caballo – fiel- para que no se le escape. II-2 Todos de esencia animal, familia de la misma sangre. II-3 Todos y c/u, solitaria gota. II-4->6 ¿Lágrimas de amor/por los amores (náufragos) que no fueron...?</p> <p>III-1 ¿Cómo se le conocía en la tierra? III-2 Agua llovió en el arco de ciprés, el arco de ciprés fue “llovido”/”tempestado”... ¿Por qué azotó la tempestad el interior del arco de ciprés...?</p> <p>IV-1->3 No se daba cuenta cuánto dolor sufría (la lluvia tras sus párpados) la muchacha que caminó tanto tiempo a su lado</p> <p>VI-2->4 La cura para el dolor de la muchacha era él/yo, pero no lo sabía, aún caminando a su lado</p> <p>VII-1->2 ¿Murió, lo dejó...? Se fue de algún modo, irremediamente</p>

		que va quemando el paso de las flores secas. De ella solo me queda la <u>cicatriz</u> del <u>agua</u> , / la columna de cera / y un olor que adormece junto a las limonarias.		<u>agua</u> .	VIII-1 ¿La cicatriz del agua...? ¿Cómo es una cicatriz del agua?: ¿un surco vacío, como una huella? ¿o una hendidura en cuyo fondo bulle/corre/se mueve aún algo de líquido...?
Despertar del agua		2ª persona del singular -> 2ª persona del plural (Versos) <i>El agua ha sido cortada del río de este mundo.</i> Yalal ad-Din Rumi Como diáfanos cometas guiadas por el hilo / de un ovillo, que al soltarlo, deshace nuestra imagen; / así quedarán las aves suspendidas en el aire / cuando cruces <u>la plaza</u> / y tus cabellos dibujen arabescos en mis labios. Después de nuestro encuentro, / el <u>rumor</u> de la <u>catedral</u> revelará los secretos que guardamos. Otros llegarán al lugar, preguntarán por nosotros. / Allá dejaron escritos sus nombres, dirán luego, / señalando un obelisco. Los mercaderes de espejos contarán la historia: / Nosotros los vimos, / ella iba de negro, llevaba un rostro de lirios; / él fabricaba migajas de pan entre sus dedos. En este sitio de <u>la plaza</u> se eleva un hilo púrpura, / un <u>pez</u> ígneo lo entrelaza: <u>hidra</u> de la penumbra, / ¿dónde se unirán los abrazos / que hicieron falta? En este mismo lugar, / donde los <u>faros</u> esparcen su neblina / y donde las palabras rozan la aflicción del <u>agua</u> , / en este mismo lugar, / volverá a repetirse / nuestro amor.	Agua - <u>pez</u> - <u>hidra</u> - <u>agua</u> - ¿ <u>rumor</u> ? Ciudad/Tierra - <u>la plaza</u> (2) - <u>catedral</u> - <u>faros</u> Mix - palabras Otros - hilo púrpura - penumbra - neblina	- (Después de nuestro encuentro) el <u>rumor</u> de la <u>catedral</u> revelará los secretos que guardamos. - En este sitio de <u>la plaza</u> se eleva un hilo púrpura, un <u>pez</u> ígneo lo entrelaza: <u>hidra</u> de la penumbra. - (En este mismo lugar) donde los <u>faros</u> esparcen su neblina y donde las palabras rozan la aflicción del <u>agua</u> (acepta su nat/destino: va a repetir "su amor").	[¿Hay otro mundo donde el agua no ha sido cortada...?] (Cont. HISTORIA DE AMOR LA PLAZA) I-1->2 Hermosa y vívida imagen en movimiento: un ovillo que al soltarse se deshace /deshace nuestra imagen... ¡Intraducible!: se deshace el ovillo como se deshace nuestra imagen... I-3->5 Mientras el increíble acto de valentía de cruzar la plaza acontece, el tiempo se detiene, para todos, incluso las aves quedan suspendidas... Menos la amada, que avanza, y cuyo cabello escribe/dibuja figuras en los labios del amado/ le habla en movimiento sobre sus labios... (Linda imagen). II-1->2 (Después de nuestro encuentro) "el <u>rumor</u> de la <u>catedral</u> revelará los secretos que guardamos." (Bajo el edificio/estructura sagrado/a corre/fluye... ¿la memoria más íntima, en un flujo común/colectivo/comunitario?) III-1 ¿Ellos abren brecha, pero albergan residuo de esperanza de que otros seguirán su rastro...? III-2 ¿Dejar escritos sus nombres = [pretendieron "fijarlos"] inscribirse en tradición –milenaria, + antigua-, para la posteridad...?, obelisco = raíz (¿otro poema habla de esto?) IV-1 Los que solo les interesa el lucro, así sea de comercio de baratijas falsas, dirán que les vieron: dirán que eran locos /¿distorsionarán la historia? IV-4 Ver poema Hansel y Gretel y otro donde habla de migajas de pan/pan: él (¿Yo lírico/protagonista?) era el que dejaba el rastro para los q vienen detrás. V-1->3 En ¿el centro de? La Plaza se yergue una suerte de faro mítico/fantástico: hilo entrelazado por un pez de fuego del centro de la tierra –como la luz de faro, pero tenue-, entre la penumbra. (¿Quimera del amor/de la posibilidad de la memoria –de recordarlo-?). V4->5 ¿Qué relación tiene esto con lo anterior? ¿Bestia de muchos brazos/tentáculos incapaz de abrazar...? VI-1->2 (Donde) Los faros -contra natura- no alumbran/ iluminan, sino enturbian la vista/lo q se ve/la posibilidad de ver: esparcen neblina –ruido visual. VI-3 ¿Cuál es el origen de la aflicción del agua...?, ¿el inminente olvido, la soledad...? [¿Las palabras (apenas alcanzan a) rozan la infinita aflicción del agua...?] VI-4->6 No hay arrepentimiento ni duda: no solo tiene la voluntad de que vuelva a ser sino que está seguro - ¿sabe ya ha es cíclica...?- Atisbo de ánimo de esperanza.
El agua en sí		3ª persona del singular / Impersonal Al <u>agua</u> en sí, / su sustancia, no es a quien tememos. / Su <u>transparencia</u> , acaso, el otro lado, / lo que transfigura, avisa, revela / que solos no estamos. Bajo la atadura está el otro. / De qué sombra nuestra o dolor ajeno	Agua - <u>agua</u> (2) - <u>transparencia</u> (2)	- Al <u>agua</u> en sí, su sustancia, no es a quien tememos. Su <u>transparencia</u> , acaso, el otro lado, lo que transfigura, avisa,	(¿SIGNIFICADO DE EL AGUA! No espejo, que refleja nuestro reflejo, sino la barrera diluyéndose para mostrar al otro) (¿EL AGUA ES EL OTRO, LA POESÍA ERES TÚ! EL OTRO ES (COMO) EL AGUA.) [TODO ES DUALIDAD...] I-1->5 No es miedo al agua / Sino a lo que muestra/no esconde, nos confronta con el/lo "otro".

		<p>viene.</p> <p>Habría que decirle, / implorarlo, / tirarlo por las fuerzas, / que se vaya, / removerlo de su cómodo asidero, / y que sea nuestra mano como un badil / para limpiar sus cenizas álgidas.</p> <p>Escurridizo es cuando apresarlos queremos, / su imagen busca el apabullante extremo, / la trampa, ¡ah!, la trampa.</p> <p>Si nos dejáramos acercarnos un poco, / si nos dejáramos ver el rostro, no esperar, / al fondo ir, atrevernos a ir sin amago de límites, / <u>con la vida puesta en la poesía</u>, / en el <i>agua</i>, en su <i>transparencia</i>.</p>		<p>revela que solos no estamos.</p> <p>- Si nos atreviéramos: . a dejarnos ver el rostro . a ir al fondo sin amago de límites con la vida puesta en la poesía, en el <i>agua</i>, en su <i>transparencia</i>.</p>	<p>irremediablemente, no se puede negar que están ahí, porque ella lo/s muestra/transparenta. (Del agua tenemos: su <i>transparencia</i>, lo que transfigura, revela: - el otro lado- solos no estamos). II-1->2 Como caballo amado que ensillamos, lo mantenemos atado (al otro), sepamos o no que pertenece a nuestro costado, o que es ajeno [ver otro poema sobre sombra atada como caballo...]. III-6->7 Hermosa metáfora: nuestra mano como barra de metal para remover la fría/culminante remanente ceniza (del otro) de las cenizas. IV-1->2 Extremos: se nos “pega” cuando lo queremos lejos, se nos escurre cuando lo queremos cerca... IV-3 ¿Cuál trampa? ¿La de entender todo en términos (de) extremos? Todo muda... el otro, los elementos, el tiempo, los estados del ser individual y colectivo... [Todo en permanente transición entre los extremos]. V-1->5 Si no tuviéramos miedo a “ver” en verdad al otro-lo otro / Si dejáramos que nos vieran en verdad, de cerca, ya / No dudar y “traslucirnos” del todo, también la mirada para ver de verdad al otro / con la fe/la esperanza/los dados puestos en la poesía / con la confianza puesta en que transparentar, viendo de frente, al otro, y dejándonos ver en la misma forma, encontraremos nuestra común transparencia: somos <i>agua</i>. (¿Poesía –como- agua?)</p>
El Jaspe y yo		<p>1ª persona del singular</p> <p><i>Volveremos a la unidad de nuestra naturaleza primitiva. Aristófanos</i> (¿él vuelve al Jaspe, su naturaleza primitiva...?)</p> <p>Lanzaba su destello el jaspe, fúlgido, llegaba desde el <u>Iégamo</u> el golpe de las <u>pedras</u>: unas contra otras, sin acorde, sin el dedo en la <u>herida</u> del <u>agua</u> que humedecía la horma prolongada de aquel pozo.</p> <p>¿Con qué bajar, noria, carrusel blanco del azar?</p> <p>Giré la pesada rueda para subir el melado bulto con su musgo. Arriba sólo acudía el ruido, nada parecido al hilo, su embriaguez, la serpe erguida, <u>anémona</u> que se niega y duda si es de <u>mar</u> o es de <u>tierra</u>.</p> <p>Tras no ver siquiera, y sin saber qué había más allá del liquen, tomé una escalera y con mi lucerna bajé para ver el fango, su atributo.</p> <p>Ahí estaba la piedra transparente. Me invitaba a encontrar el dilema que reside en el silencio: contemplamos su infinitud o penetramos en la hierba.</p>	<p>Agua - <u>agua</u> - <u>mar</u> - <u>lluvia</u> - <u>marea</u> (4) - <u>tempestad</u> - <u>ola</u></p> <p>Ciudad/Tierra - <u>piedra/s</u> - <u>tierra</u> - <u>escalera</u> (2) - <u>lucerna</u> (2) - <u>polvo</u> - <u>flor</u></p> <p>Mix - <u>Iégamo</u> - <u>anémona</u> (2) - <u>péndulo</u> - <u>médano</u></p> <p>Otros - <u>herida</u> - <u>pozo</u> (2) - <u>¿geometría?</u> (2) - <u>corazón</u> - <u>espejismo</u> - <u>sombra</u></p>	<p>- (el destello del jaspe y el golpe de las <u>pedras</u> llegaban desde el <u>Iégamo</u>) sin el dedo en la <u>herida</u> del <u>agua</u> que humedecía la horma prolongada de aquel pozo.</p> <p>- (No subía el hilo del cangilón) <u>anémona</u> que se niega y duda si es de <u>mar</u> o es de <u>tierra</u>.</p>	<p>TRANSMUTACIÓN: Aquí el poeta se volvió agua. De Jaspe se convirtió en agua... Arena se convirtió en agua, y viceversa, al fondo del agua, arena. Acompañantes de viaje antes: mujer y perro, ¿Jaspe = otro yo?</p> <p>Resplandecía la piedra volcánica / Evanescente, bajo el lodo –arena líquida-, el movimiento rápido y violento de las <u>pedras</u> / Chocando en caótico ruido / Sin el dedo - ¿batuta?- en la herida en q se humedecía la pared lateral / y prolongada del aquel pozo</p> <p>¿Cómo bajar si no estás tú, noria? Rueda del azar</p> <p>Activé el mecanismo giratorio para subir la sustancia color miel en los canguilones / Lodo –arena líquida – con su planta que crece en lugares oscuros y bajo agua estancada / Desde la boca del pozo solo podía escucharse el ruido / Nada del hilo del cangilón/cubeta, su movimiento ¿oscilante/“encantatorio”? / Como serpiente que daba ruidos en vertical / Animal solitario, parecido a una flor que no sabe si es de tierra o de mar.</p> <p>Sin ver / organismos híbridos: inmunes frente a la <u>desección</u> y la radiación solar –hongo- y capacitados para <u>fotosíntesis</u> –alga- / Tomé una escalera y con mi lámpara de aceite antigua / bajé para examinar las cualidades y carácter de ese lodo sedimentado bajo el agua estancada.</p> <p>Este era un jade, que no era jade... (suele ser opaco, este era transparente: formado de capas de tierra y encontrado a orilla del agua) / Me invitaba a encontrar el dilema: ¿Contemplar el infinito o actuar/vivir...? ¿ser o</p>

		<p>Así pasé noches enteras sin saber cuál era el día, dónde terminaba su urdimbre.</p> <p>Hablaba para mí; me convencía del punto de llegada pero ¿quién quedó en el de partida? ¿Habrá desaparecido aquel punto en su origen?</p> <p>Voluntad de mí, sin ser hundido en este pozo, túnel de quien espera encontrar su ruta.</p> <p>El punto ya no estaba, mi vida era ahora una línea continua, cual alfiler de <i>lluvia</i> horizontal, dardo de <i>agua</i>.</p> <p>Pocas veces había descubierto su geometría. Para llegar a ésta comprendí, tarde, el puñado de <i>polvo</i> que se disgrega con su fuerza, la medida del <i>péndulo</i> y su naturaleza invariable.</p> <p>El jaspe me decía todo sin decirme, ahí el sofisma, el ardid. El deseo impone la <i>marea</i>, pero la <i>marea</i> es un <u>espejismo</u>: nadie quiere apaciguar su <i>tempestad</i>.</p> <p>Vamos a poner la mano en la <i>marea</i>, vamos a tocarla, vamos a hablarle de su seda de mirada triste.</p> <p>La <i>marea</i> nos ve, se deja abrazar, comprende: mi <u>corazón</u> es una daga para calmar a las fieras. Y calla. Silencio.... Dije silencio....</p> <p>Ahí reside todo; en el silencio.</p> <p>No soy más la geometría con <u>lucerna</u> en mano. Soy la <i>marea</i>, la agitación de la <i>ola</i> que me sube. Aquí viene tras de mí la <u>escalera</u>. Soy <u>lucerna</u>, <i>marea</i>, <u>escalera</u>, <i>ola</i>. La noria me espera agigantada, me sostiene...</p> <p>¡Ay!, carrusel de la infancia donde jugué al inventar figuras de lodo, ¿qué figura dejó de ser para que fuera yo voluta inmortal?</p>	<p>- acanto - llama - umbral</p> <p>- (El punto -de origen ya no estaba) mi vida era ahora una línea continua, cual alfiler de <i>lluvia</i> horizontal, dardo de <i>agua</i>.</p> <p>(Comprendí) el puñado de <i>polvo</i> que se disgrega con su fuerza, la medida del <i>péndulo</i> y su naturaleza invariable (y descubrí la geometría del <i>agua</i>).</p> <p>- El deseo impone la <i>marea</i>, pero la <i>marea</i> es un espejismo: nadie quiere apaciguar su <i>tempestad</i>.</p> <p>- Vamos a poner la mano en la <i>marea</i>, vamos a tocarla, vamos a hablarle de su seda de mirada triste.</p> <p>- La <i>marea</i> nos ve, se deja abrazar, comprende: mi <u>corazón</u> es una daga para calmar a las fieras.</p> <p>- No soy más la geometría con <u>lucerna</u> en mano. Soy la <i>marea</i>, la agitación de la <i>ola</i> que me sube. Aquí viene tras de mí la <u>escalera</u>. Soy <u>lucerna</u>, <i>marea</i>, <u>escalera</u>, <i>ola</i>.</p>		<p>no ser...?</p> <p>Pasé así mucho tiempo hasta que perdí noción del inicio y fin entre los puntos que hilan el día y la noche...</p> <p>Me decía a mí mismo: llegaré a alguna parte-al fin. / Pero entonces pensaba-dudaba de si había habido un origen-inicio: ¿dónde quedó el otro extremo, el punto de donde salí, donde empieza algo-todo?</p> <p>Fue mi decisión bajar, pero sin ser abatido-destruido-sin fenecer aquí abajo -¿en este infierno?-, sea éste, pasadizo que me lleve a encontrar la dirección-el horizonte...</p> <p>Perdí de vista-olvidé el origen / todo iba hacia adelante / ¿El agua arrastraba hacia adelante? (Horizontal siempre implica 2 puntos: ¿por qué dejo de ver el punto de inicio...?).</p> <p>Apenas conocía sus medidas y coordenadas tridimensionales en el espacio / Para llegar a la geometría del agua comprendí tarde que (hay, ¿subyacen en ella?) pequeños conjuntos de partículas moviéndose- alejándose entre sí (¿marea...?) con-por su fuerza/ la (existencia de) una manera de medirla: unidades- grados p calcular movimiento oscilante-variable de su naturaleza -> [Arena se convirtió en agua, y viceversa, al fondo del agua, arena] [Su naturaleza invariable: moverse, oscilar.]</p> <p>¿(El Jaspe) quería engañarme, o encubrirme-velarme-amortiguarme la verdad? / Queremos ver-que haya marea, pero el movimiento ascenso-descenso del agua es una ilusión óptica / Pero las aguas en movimiento –no estancadas- no son apacibles. ¿Marea = tempestad?, ¿marea -> tempestad?, ¿tempestad -> marea? (ambos diferentes expresiones de agua en movimiento, en distinta dirección: vertical y horizontal).</p> <p>Vamos a tocar-sentir ¿con? el agua en movimiento-viva / A contarle de dónde viene su tristeza.</p> <p>El agua en movimiento-viva, no solo se deja apacchar, sino q además, comprende empáticamente. / ¿Esto lo dice el narrador o la marea?: el mar es la ilusión del agua en movimiento, fuente para calmar a los seres de naturaleza salvaje y violenta. / No hay ruido, porque no hay movimiento... ¿Se ha estancado/muerto...? / ¿Todo termina por sedimentarse en la muerte...?</p> <p>No soy más una figura con lámpara antigua. / Soy agua en movimiento, la efervescencia-conmoción-desasosiego que me inunda-posee-arrebata. / Pero también desde el origen-desde atrás, mi estela carga mis otros yo (q también he sido-soy-seré-: lucerna, marea, escalera, ola). / La rueda de la fortuna es ahora más grande que antes, soy más "yoese", y seré aún + / Ella es</p>
--	--	---	--	--	--

		<p>El jaspe viene conmigo, vuelvo a su unidad primitiva, a la redoma donde guardará el acorde.</p> <p>Vamos subiendo en ese vagón inmanente, a la verdadera causa.</p> <p>Somos la sombra del acanto, su arquitectura de la <u>llama</u> que cruza el umbral, Jaspe fundido en amatista, <u>médano</u> donde la <u>anémona</u> de <u>mar</u> embriagará a su <u>flor</u>.</p> <p>Silencio. Ya no hay dolor.</p> <p>La melodía crepita en un lugar incierto, lugar al fin, lugar al fin.</p>		<p>- Somos la sombra del acanto, su arquitectura de la <u>llama</u> que cruza el umbral, Jaspe fundido en amatista, médano donde la <u>anémona</u> de <u>mar</u> embriagará a su <u>flor</u>.</p>	<p>mi esqueleto, al cual se sostienen mis aguas.</p> <p>¡Ay!, rueda de la feria de mi infancia / de cuando jugaba a hacer figuritas de lodo-barro / Cuál de ellas (de aquellos sueños de infancia-tiempos de inocencia) debió morir-cuántas debieron sacrificarse / para que – finalmente- me encontrara con mi esencia: un infinito inasible que se escapa.</p> <p>Asciendo y traigo el jaspe transparente (¿se me ha incrustado, como una capa más en mí-tierra volcánica?) / Yo vuelvo a la unidad primitiva del jaspe –él en mí y yo en él / A la vasija-pozo universal donde vibramos armónicamente.</p> <p>Vamos juntos, volvemos, él y yo / en esa vasija-cangilón inherente a la esencia universal, hacia el origen último/fundamental.</p> <p>Somos la sombra de la eternidad / La estructura-diseño de la llama-luz que atraviesa la entrada / Cristal violeta resultante luego de que el Jaspe atravesara el infierno / Duna en que la <u>anémona</u>-criatura de mar- dará de beber a su flor de tierra.</p> <p>Se calló el ruido. / ¿Cuándo se había sentido dolor...? / En lugar de ruido se escucha solo una/la melodía, aunque no se sabe de dónde viene / sabemos que viene de alguna parte / . Hay un lugar –al fin-, de donde viene.</p> <p>[Vuelve a la unidad primitiva del Jaspe, no del agua, del Jaspe –piedra transparente- que es y no es].</p>
La sombra		<p>3ª persona del singular - POEMA EN PROSA</p> <p>Necesitada del otro, invariable por el suceso único de traslación, anulación para ser uno solo y concebir su vía establecida en un orden, aunque pareciera que está aislado (el objeto), pabilo encendido cuya luz entra por un costado, por la frágil composición de quien espera olvidando su vicio, su atadura, la convicción de encontrar, pero sin saber qué, porque realmente no sabe, no se sabe. Molusco eterno, nenúfar solitario: quién mojará tus labios en el <u>agua</u>, quién extenderá el volumen. Por qué ruta irá el <u>pez</u> ígneo, <u>ciego</u>, desunido en su interior, descamado; identidad lejana al <u>fuego</u>, a lo que fue sin el acto de la propiedad del sentido, del movimiento distendido. La máquina luciérnaga vuela atrapada en su destello, pero no sabe a quién alumbraba, hasta que choca contra sí, hasta que su ofuscada visión le regresa a su esencia, su perseverancia, al risco y a la espina: espacio reservado a la forma, su naturaleza, privación y expropiación de uno para la suma de aquello que da sentido, reflejo del miedo y del deseo. Cuán necesaria es para existir. La llevamos a todas partes y nos duele, nos pesa; la amamos y queremos dejarla y se nos pega como musgo en nuestra sagrada</p>	<p>Agua - <u>agua</u> - <u>pez</u></p> <p>Ciudad/Tierra - <u>ciego</u> - <u>fuego</u></p> <p>Otros - Molusco - nenúfar</p>	<p>- (Molusco eterno, nenúfar solitario:) quién mojará tus labios en el <u>agua</u>, quién extenderá el volumen. - Por qué ruta irá el <u>pez</u> ígneo (<u>ciego</u>, desunido en su interior, descamado; identidad lejana al <u>fuego</u>) a lo que fue sin el acto de la propiedad del sentido, del movimiento distendido.</p>	<p>P1. Pegada a otro, invariablemente cuando el otro se mueve, impedido de ser independiente y su propio camino en un sistema cualquiera, aunque pareciera separada del otro, luz de vela que entra por un lado como a través de la timidez de quien esconde su vicio, su atadura, con la convicción de encontrar algo aunque no sea posible saber qué es lo que se busca.</p> <p>P2. Invertebrado vestido por una concha, planta acuática solitaria: ¿quién logrará que te mojes? [Darte de beber (agua)]</p> <p>P3. Por qué ruta irá el pez color de fuego, ciego, fragmentado y sin escamas [totalmente desprotegido por todos los sentidos]; con su identidad de fuego perdida, asumida sin propiedad real del sentido, o del movimiento distendido.</p> <p>P4. La luz que envuelve su vuelo a la vez la atrapa, y no sabe que es a sí mismo a quien alumbraba hasta que choca consigo mismo, hasta que a través de su mirada alucinada/turbada puede ver su esencia, su constancia en su virtud al risco y a la espina: espacio que uno reserva para sumar dando forma a lo que da sentido (a nuestra vida), reflejo del miedo y del deseo. (Hermosa imagen la de no saber a quién alumbraba hasta chocar consigo mismo).</p>

		<p>pedra; le hablamos, nos entendemos, nos habla y se nombra bajo ese cuerpo compuesto, transformado ahora en dos sílabas.</p>			<p>P5. La necesitamos tanto. Nos es imposible dejarla, aunque nos duela y nos pese llevarla; la amamos aunque también queremos dejarla pero se nos pega como musco en nuestro sagrado cuerpo/estructura; hablamos y ella se nombra bajo un nombre/forma/ cuerpo compuesto por dos sílabas: ella-yo.</p>
Lluvia		<p>3ª persona del singular - POEMA EN PROSA</p> <p>La <i>lluvia</i> cuando cae no sabe que será imagen de otros, gruta de silencio. Su lenguaje se asienta en la tierra y engendra figuras de lodo. Caminar es andar, adentrarse en el <i>agua</i>, ser unidad en la <u>huella</u>, pero ¿de quién es la <u>huella</u>?</p> <p>Cae la <i>lluvia</i>, cae uno mismo bajo un chorro que se vuelve pozo, légamo. Negar el <i>agua</i> es negarse a uno mismo, negar su corona que se divide en pequeños imperios, golpe necesario, tránsito hacia otros dominios.</p> <p>La humedad es su prolongación; es la forma de resguardarnos, bálsamo en la herida del elefante, cuya flor cerrada es espada, anguila roja, penumbra de la caída; ¿será aquella frase "tocar fondo" la suspensión del <i>agua</i>? El fondo en sí, lo que nos dice -voz del interior, voz corpórea de la imaginación-, ¿hacia qué misterio descendemos para tocar? Y cuando tocamos el brillo cristalino, música de <u>arena</u>, escarcha de los vientos, ¿a quién iluminamos siendo <i>agua</i> que a ciegas toca?</p> <p>La <i>lluvia</i> no se sabe; su senda es el aire. Su destino –dicen algunos- es el <i> río</i>, o el <i> mar</i>, dicen aquellos que contemplan los flecos de las <i>naves</i>.</p> <p>Ver el <i>agua</i> nos llevaría años, entender incluso su <i>geometría</i>. Y la <i>lluvia</i>, palabra que empieza con dos líneas melancólicas que caen suicidas sobre nuestros <u>ojos</u>; líneas que se repiten cual red y cuya urdimbre construye, dibuja su claridad y nos devuelve al <i>oblio</i>: tiempo que todo lo arrastra. Es la <i>lluvia</i> en sí, insistencia de fantas-mas, bridas sueltas, ritual perpetuo de las ánforas donde removemos los dolores asidos a la infancia.</p> <p>Cuando nombramos la <i>lluvia</i>, sin embargo, nombramos su partitura, cuya tensión está en la mirada. Es la <i>lluvia</i> que, siendo ya no solitaria, cae sobre la sombra de uno y remueve el <u>polvo</u> de los <u>incensarios</u>. Inexorablemente, sin pensarlo, somos <i>lluvia</i>, <i>agua</i>: ¿no es acaso la primera palabra que</p>	<p>Agua - <i>lluvia</i> (9) - <i>agua</i> (6) - <i> río</i> - <i> mar</i> - <i>naves</i> - <i>sed</i></p> <p>Ciudad/Tierra - <u>huella</u> - <u>ojos</u> - <u>polvo</u> - <u>incensarios</u> - <u>arena</u></p> <p>Mix - <u>légamo</u> - partitura</p> <p>Otros - tiempo - <i>oblio</i> (olvido) - vientos - ¿geometría? - sombra - música</p>	<p>- La <i>lluvia</i> cuando cae no sabe que será imagen de otros. - Caminar... en el <i>agua</i>, ser unidad en la <u>huella</u>. - Cae la <i>lluvia</i>, cae uno mismo bajo un chorro que se vuelve pozo, légamo. - Negar el <i>agua</i> es negarse a uno mismo. - ¿Será aquella frase "tocar fondo" la suspensión del <i>agua</i>? - Y cuando tocamos el brillo cristalino, música de <u>arena</u>, escarcha de los vientos, ¿a quién iluminamos siendo <i>agua</i> que a ciegas toca? - La senda de la <i>lluvia</i> es el aire, su destino el <i> río</i> o el <i> mar</i>, dicen en las <i>naves</i>. - Ver y entender la geometría del <i>agua</i> lleva años. - El nombre de la <i>lluvia</i> empieza por letras suicidas q se nos clavan en los <u>ojos</u>, líneas cuya urdimbre construye, dibuja su claridad y nos devuelve al <i>oblio</i>: tiempo que todo lo arrastra. - Cuando nombramos la <i>lluvia</i>, sin embargo, nombramos su partitura, cuya tensión está en la mirada.</p>	<p>P1. La naturaleza de la lluvia es caer, no imagina ser espejo/reflejo de otros. Su modo de expresión (lenguaje de lluvia) toma forma al posarse en la tierra, donde al mezclarse con ella engendra figuras de lodo. Andar el camino del agua es fundirse en el lodo que da forma a la <u>huella</u>, pero ¿de quién es la huella? (si yo soy agua y mi sombra tierra, y ambos formamos la huella, ¿quién es nuestro origen? ¿Alguna clase de entidad eterna/infinita? ¿Lo que somos cuando nos unimos?)</p> <p>P2. La <i>lluvia</i>-yo caemos en un chorro que se vuelve pozo, el lodo en su fondo. Negar el <i>agua</i> es negarse uno mismo, negar su reino dividido en pequeñas gotas-reinos, choque necesario, tránsito...</p> <p>p. 3 El agua se prolonga en su estela de humedad, con ello nos protege cual medicamento en la herida de un árbol de espinas cuyas flores devoran... túnel claroscuro por donde se cae... ¿Será al "tocar fondo" que el agua se detiene –al menos- temporalmente...? El fondo en sí, lo que nos dice en lo más íntimo de la imaginación, ¿qué tan profundo ir...? Y cuando llegamos ahí, y palpamos el brillo cristalino (como el del jaspe del otro poema), un fluido de partículas de arena, y de viento congelado, (cuándo nos volvemos esa agua) ¿de quién somos contrario/otro/sombra, a quién dejamos ver/perfilamos con el destello que emanamos sin poder ver donde rebota nuestro eco?</p> <p>P4. No es posible conocer la lluvia, ni seguir huellas de su camino en el aire. Dicen los marineros que han pasado más tiempo en el mar, que las historias dicen que su destino es el río o el mar...</p> <p>P5. Ver o entender la geometría del agua requiere años. Y la lluvia (cuyas letras iniciales caen -suicidas-sobre nuestros ojos), nos devuelve al olvido, el tiempo que todo lo arrastra... en ritual perpetuo dentro de vasijas antiguas donde removemos los dolores de la infancia.</p> <p>P6. Nombrar la lluvia es invocar su diseño sonoro, de múltiples voces, cuyas fuerzas de presión convergen en la mirada. (=> no es una cosa, su destino está fuera de ella). Sabiéndose que no está sola, cae también sobre la sombra de uno (al otro yo) y remueve las cenizas de los recipientes donde se quema/enciende el fuego de las ceremonias (remueve todo inaugurando el ritual sagrado). No podemos evitarlo, somos lluvia, agua; ¿no es esa la primera palabra que aprendemos a invocar frente a la sed?</p>

		<p>aprendemos a invocar frente a la <i>sed</i>?</p> <p><i>Llo-ver</i> es la imagen doble de sí, del yo en el filo de la vida, es verse a uno mismo en la tristeza del <i>agua</i>.</p>	<p>- La <i>llovía</i> que cae sobre la sombra de uno (al otro yo) y remueve el polvo de los <u>incensarios</u>.</p> <p>- Somos <i>llovía, agua</i>.</p> <p>- <i>Llo-ver</i> es la imagen doble de sí, del yo en el filo de la vida, es verse a uno mismo en la tristeza del <i>agua</i>.</p>	<p>P7. Llo-ver = Yo-veo => ver la propia imagen, duplicando (¿se?) a quien se observa (a mi yo), del yo viéndose en el punto donde la vida se quiebra, es verse uno mismo y dolerse de la propia muerte. [Nostalgia del agua de sí misma].</p>
--	--	--	--	---

La naturaleza del agua en *Memorias del agua*²²

Poema	Símbolo	Naturaleza del Agua	Ejemplos de su carácter dual
SIGNOS DEL AGUA			
El corazón de los remos	- lluvia - redes en el agua	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas	
Deja la puerta abierta	- mar	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas	
Encontré el poema	- aguacero - lluvia - agua - corriente (2) - peces	dual	Encontré el poema que anduve buscando... Lo encontré en la muerte que está en los dos, en el agua que nos lleva a todas partes y en las piedras que nos surcan la herida. (Pero) ... el poema se vuelve a perder, oscuro, / como un sueño asediado por amargos peces.
El ebanista	- Patria (donde llueve) - Llanto	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas	
Casa de jengibre – Versión libre de Hansel y Gretel	- humedad - agua	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas	
Black & White	- aguacero - mar	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas	
Los pájaros	- lluvia	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas	
Ars Poética	- Mar	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas	
ÚLTIMO INFIERNO			
I (LA MADRUGADA)	- mar	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas	
II (EL CONJURO)	- agua (+ sal)	dual	Durante ese tiempo enjuágate los ojos, preferiblemente con agua y sal, / para que la almidonada luz no te ciegue.
III (AL OTRO LADO DE LA ARENA)	- mar	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas	
V (EL REENCUENTRO)	- lluvia	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas (+ mágica)	
VI (EL DESASOSIEGO)			
VII (LA SOLEDAD)	- lluvia	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas	
X (REGRESO A LA PLAZA)	- lluvia	Dual (interminable lluvia)	Considero –y en esto me darán la razón– que lo más difícil de esta hora es soportar el frío y la lluvia que nunca cesa, la interminable lluvia. Si al menos cayera de golpe sobre las ciudadelas, pero no. Parece que Dios siempre estará de luto y su frialdad seguirá cayendo sobre los techos lúgubres.
XI (CAMINAR SOBRE LA HIERBA)	- lluvia - gotas	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas	
DESPERTAR DEL AGUA			
Escritura sobre el agua *	- agua	Dual (+ mágica: se tiñe de colores y es sonora)	Escribo el nombre / de los peces sobre el agua / y el agua se llena de colores. Escribo signos sobre el agua / y el agua se torna púrpura / cual melodía que se expande / para que los peces vuelvan a soñar. Escribo tu nombre, / intento escribir tu nombre / pero el agua revuelve mis dedos / en un vértigo de peces que se ahogan.
Las piedras	- río - agua	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas (+dual/ mágica/alquímica x inversión)	...si de verdad encuentro mi voz, levántame y observa: en tus manos me tornaré agua.
Pertenencias del hombre	- lluvia	aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas (+mágica)	Aprendamos mejor a escuchar el rumor de la lluvia, la voz que surge cálida en la hoguera.

²² Cuadro de elaboración propia a cargo de la investigadora, Ruth Grégori. Se omiten los poemas que no tienen referencias literales ni figuradas asociadas al agua.

Entre una montaña y otra	- lluvia - mar - tempestad - agua	Dual (+mágica/alquímica x inversión)	Me queda un muro sellado: / la oscuridad en la cueva, / la hoja que regresa al árbol / y el agua que derrama su grito / hasta tomarse piedra.
Una tarde la lluvia	- <u>lluvia</u> - <u>río</u> - <u>mar</u>	Dual	Una tarde la lluvia vació su angustia sobre las piedras: la eternidad prolongó mi sed. ...me arrojé al pozo: amarillo y negro en el abismo que es la hierba, hierba interminable de puño cerrado, hierba oscura salada, hierba sin destino, sin nada más que sombra ahogada en silencio. Y volví a tener sed, sed de espacio quedando enterrado para siempre en esta eternidad que me prohíbe volver al mar y a la arena.
En qué lugar	- gota - <u>¿Agua?</u> (sustancia disuelta) - tempestad - lluvia - agua	Dual	Cuál era su nombre asido a la hierba, qué sustancia disuelta creció en la tempestad del arco. Cómo se hacía llamar la muchacha que caminó junto a mí con el semblante absorto, callando, ahora sé, la lluvia tras sus párpados. (...) De ella solo me queda la cicatriz del agua, la columna de cera y un olor que adormece junto a las limonarias.
Despertar del agua	- pez - hidra - agua	Dual (rumor –dormida-, penumbra)	Después de nuestro encuentro, el rumor de la catedral revelará los secretos que guardamos. En este mismo lugar, donde los faros esparcen su neblina y donde las palabras rozan la aflicción del agua, en este mismo lugar, volverá a repetirse nuestro amor.
El agua en sí	- agua	Dual (transparencia oscura, agua transparente que trasluce incluso las sombras)	Al agua en sí, su sustancia, no es a quien tememos. Su transparencia, acaso, el otro lado, lo que transfigura, avisa, revela que solos no estamos. Bajo la atadura está el otro. De qué sombra nuestra o dolor ajeno viene.
El Jaspe y yo	- agua - lluvia - agua - marea (4) - tempestad - ola - mar	Dual (+inversión: piedra transparente)	(...) tomé una escalera y con mi lucerna bajé para ver el fango, su atributo. Ahí estaba la piedra transparente. Me invitaba a encontrar el dilema que reside en el silencio: contemplamos su infinitud o penetramos en la hierba. (...) La marea nos ve, se deja abrazar, comprende: mi corazón es una daga para calmar a las fieras. Y calla. Silencio...
La sombra	- agua - pez	aguas vivas/puras/claras/frescas/ sonoras/fluidas (agua imaginaria, buscada x la sombra p verse en ella)	Molusco eterno, nenúfar solitario: quién mojará tus labios en el agua...
Lluvia	- lluvia (9) - agua (6) - río - mar	Dual (cambiante, imaginaria)	La lluvia cuando cae no sabe que será imagen de otros, gruta de silencio. Su lenguaje se sienta en la tierra y engendra figuras de lodo. Caminar es andar, adentrarse en el agua, ser unidad en la huella, pero ¿de quién es la huella? Cae la lluvia, cae uno mismo bajo un chorro que se vuelve pozo, légamo. (...) Llo-ver es la imagen doble de sí, del yo en el filo de la vida, es verse a uno mismo en la tristeza del agua.

Muestra mínima - Metáfora continuada en *Memorias del agua* ²³

Título poema	Párrafos Introducción	Texto poema	Símbolo	Enunciados metafóricos - Agua
SIGNOS DEL AGUA				
Encontré el poema		<p>2ª p. sing I-1->5 Encontré el poema / que anduve buscando; / es como un rostro que lava su imagen en un <i>aguacero</i>. / En la <i>lluvia</i> va tu nombre arrastrando el mío / y mi voz tropieza en un grito que lo engulle ciego.</p> <p>II-1->3 Lo encontré en la muerte que está en los dos, / en el <i>agua</i> que nos lleva a todas partes / y en las <i>pedras</i> que nos surcan la <i>herida</i>.</p> <p>III-1->4 Luego me pregunto en qué lugar de esta <i>corriente</i>/alcanzará fin nuestro efímero eco, / si la <i>corriente</i> es uno mismo que se arroja ya sin vida, / leve, en el <i>corazón seco</i> de las <i>hojas</i>.</p> <p>IV-1->3 Pero el <i>agua</i> no responde / y el poema se vuelve a perder, oscuro, / como un <i>sueño</i> asediado por amargos <i>peces</i>.</p>	<p>Agua - <i>aguacero</i> - <i>lluvia</i> - <i>agua</i> - <i>corriente</i> (2) - <i>sueño</i> - <i>peces</i></p> <p>Ciudad/Tierra - <i>pedras</i> - <i>hojas</i> - <i>herida</i></p> <p>Otros - eco - ciego - muerte - oscuro - ¿corazón?</p>	<p>- (El poema es como) un rostro que lava su imagen en un <i>aguacero</i>.</p> <p>- En la <i>lluvia</i> va tu nombre arrastrando el mío.</p> <p>- (encontré el poema) en el <i>agua</i> que nos lleva a todas partes y en las <i>pedras</i> que nos surcan la <i>herida</i>.</p> <p>- (Me pregunto) si la <i>corriente</i> es uno mismo que se arroja ya sin vida, leve, en el <i>corazón seco</i> de las <i>hojas</i>. - Pero el <i>agua</i> no responde / y el poema se vuelve a perder, oscuro, / como un <i>sueño</i> asediado por amargos <i>peces</i>.</p>
Ars Poética		<p>3ª p. sing / Impersonal</p> <p>En una <i>ciudad</i> en cuyo centro carece de <i>luz</i> un <i>faro</i>, a la poesía le corresponde imaginar el <i>mar</i>.</p>	<p>Agua - <i>mar</i></p> <p>Ciudad/Tierra - <i>ciudad</i> - <i>faro</i> - <i>luz</i></p>	<p>- En una <i>ciudad</i> en cuyo centro carece de <i>luz</i> un <i>faro</i>, (Ciudad engeguccida / de ciegos / sin luz)</p> <p>- a la poesía le corresponde imaginar el <i>mar</i> (mar imaginario)</p>
ÚLTIMO INFIERNO				
X (REGRESO A LA PLAZA)	<p><i>Algo había ocurrido en aquel instante. Cuando volví la mirada, observé que la mujer que me acompañaba, había cerrado sus ojos. Su cuerpo se fue desvaneciendo sobre la hierba. Era inevitable no escuchar el sonido de la música, se hacía cada vez más suave. No sé por qué, pero juro que algo desconocido para mí estaba a punto de desprendarse. Intenté mover mis pies, pero fue en vano. Mientras trataba de reaccionar, la mujer permanecía dormida. Quise despertarla, pero tuve miedo de volverme</i></p>	<p>1ª person sing - POEMA EN PROSA (2º + largo)</p> <p>No sé a quién invocar para que llegue el sueño. Sin proponerme encontrar algo inverosímil he descubierto esta madrugada que las bancas de acero tienen en su respaldar un pequeño cementerio tallado. Siendo honesto conmigo mismo, admito cierta verdad ocurrida cuando caminé hacia <i>La Plaza</i>. Había olvidado el silencio en las <i>calles</i> y las inertes <i>luces</i> reflejándose en las <i>avenidas</i>. Nunca observo hacia abajo, no me gusta el cielo que se postra bajo mis pies: me parece excesivamente falso. Acostumbrado a esta indiferencia de mi parte, he tropezado sin querer con un orificio, y dentro del orificio una fina y pulcra <i>luz</i> se ha instalado como un cetro. Ahí me detuve, agotado, no por la noche sino por la vigilia del olvido que cada día a las cinco de la mañana se va imponiendo como un obelisco de barro. Lo vemos, pero también sabemos: algún día se derribará como nosotros. Es cierto que caminar a esta hora sólo para ver si el <i>sol</i> puede curarnos implica –y es probable– una cierta ausencia de cordura, pero si me hacinara a una cama de por vida, seguramente no podría nadie levantarme o decirme en qué lugar del <i>infinito mundo</i> puedo encontrar aunque sea un nombre para aminorar los dolores. Considero –y en esto me darán la razón– que lo más difícil de esta hora es soportar el frío</p>	<p>Agua - <i>espuma</i> - <i>lluvia</i> (interminable) - <i>cielo</i></p> <p>Ciudad/Tierra - <i>La Plaza</i> (3) - <i>calles</i> - <i>avenidas</i> - <i>mundo</i> - <i>ciudadelas</i> (2) - <i>techos</i> (lúgubres)</p> <p>Mix - madrugada - nombre</p> <p>Otros - <i>sueño</i> - silencio - mujer</p>	<p>- <i>Quise despertarla, pero tuve miedo de volverme espuma</i>.</p> <p>- Nunca observo hacia abajo, no me gusta el <i>cielo</i> que se postra bajo mis pies: me parece excesivamente falso.</p>

²³ Matriz de elaboración propia a cargo de la investigadora, Ruth Grégori. Se marcan en negrilla y cursivas los nombres asociados al agua, se subrayan los asociados a la tierra.

	<p><i>espuma. Más tarde resolveríamos que lo más indicado era volver a <u>La Plaza</u>. Muchos han descrito <u>La Plaza</u>, pero yo prefiero no describir nada, sino volver a ella para esperar que el sol vea nuestras obras.</i></p>	<p>y la lluvia que nunca cesa, la interminable lluvia. Si al menos cayera de golpe sobre las <u>ciudadelas</u>, pero no. Parece que Dios siempre estará de luto y su frialdad seguirá cayendo sobre los <u>techos lúgubres</u>. He adquirido con el tiempo el instinto de saber hacia dónde dirigirme, pero sin conocer qué ocurrirá luego. No me canso de decir que si un hombre es invadido por la euforia o la histeria, la única forma de combatirla es yendo a un lugar de peligro extremo. No significa que prefiera el peligro, pero considero que el ofendido tenía razón: algo habré ingerido en mal estado.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Locura (ausencia de cordura) - infinito - tiempo - luces / luz - olvido - razón - Dios - <u>mujer</u> - ¿Estatua de sal = mujer de Lot? - <u>hierba</u> - <u>música</u> - orificio (2) - cetro (de luz) - frío - luto 	<p>- Considero –y en esto me darán la <u>razón</u>- que lo más difícil de esta hora es soportar el frío y la lluvia que nunca cesa, la interminable lluvia.</p>
DESPERTAR DEL AGUA				
El Jaspe y yo	<p>1ª persona del singular</p> <p><i>Volveremos a la unidad de nuestra naturaleza primitiva. Aristófanes (¿él vuelve al Jaspe, su naturaleza primitiva...?)</i></p> <p>Lanzaba su destello el jaspe, fúlgido, llegaba desde el <u>Iégame</u> el golpe de las <u>pedras</u>: unas contra otras, sin acorde, sin el dedo en la <u>herida</u> del <u>agua</u> que humedecía la horma prolongada de aquel pozo.</p> <p>¿Con qué bajar, noria, carrusel blanco del azar?</p> <p>Giré la pesada rueda para subir el melado bulto con su musgo. Arriba sólo acudía el ruido, nada parecido al hilo, su embriaguez, la sierpe erguida, <u>anémona</u> que se niega y duda si es de <u>mar</u> o es de <u>tierra</u>.</p> <p>Tras no ver siquiera, y sin saber qué había más allá del liquen, tomé una escalera y con mi lucerna bajé para ver el fango, su atributo.</p> <p>Ahí estaba la piedra transparente. Me invitaba a encontrar el dilema que reside en el silencio: contemplamos su infinitud o penetramos en la hierba.</p> <p>Así pasé noches enteras sin saber cuál era el día, dónde terminaba su urdimbre.</p> <p>Hablaba para mí; me convencía del punto de llegada pero ¿quién quedó en el de partida? ¿Habría desaparecido aquel punto en su origen?</p> <p>Voluntad de mí, sin ser hundido en este pozo, túnel de quien espera encontrar su ruta.</p> <p>El punto ya no estaba, mi vida era ahora una línea continua, cual alfiler de lluvia horizontal, dardo de agua.</p> <p>Pocas veces había descubierto su geometría. Para llegar a ésta comprendí, tarde, el puñado de <u>polvo</u> que se disgrega con su fuerza, la medida del <u>péndulo</u> y su naturaleza invariable.</p>	<p>Agua</p> <ul style="list-style-type: none"> - <u>agua</u> - <u>mar</u> - <u>lluvia</u> - <u>marea</u> (4) - <u>tempestad</u> - <u>ola</u> <p>Ciudad/Tierra</p> <ul style="list-style-type: none"> - <u>pedra/s</u> - <u>tierra</u> - <u>escalera</u> (2) - <u>lucerna</u> (2) - <u>polvo</u> - <u>flor</u> <p>Mix</p> <ul style="list-style-type: none"> - <u>Iégame</u> - <u>anémona</u> (2) - <u>péndulo</u> - <u>médano</u> <p>Otros</p> <ul style="list-style-type: none"> - herida - pozo (2) - ¿geometría? (2) - corazón - espejismo - sombra - acanto - llama - umbral 	<p>- (el destello del jaspe y el golpe de las <u>pedras</u> llegaban desde el <u>Iégame</u>) sin el dedo en la herida del <u>agua</u> que humedecía la horma prolongada de aquel pozo.</p> <p>- (No subía el hilo del cangilón) <u>anémona</u> que se niega y duda si es de <u>mar</u> o es de <u>tierra</u>.</p> <p>- (El punto -de origen ya no estaba) mi vida era ahora una línea continua, cual alfiler de lluvia horizontal, dardo de agua.</p>	

		<p>El jaspe me decía todo sin decirme, ahí el sofisma, el ardid. El deseo impone la <i>mare</i>, pero la <i>mare</i> es un <u>espejismo</u>: nadie quiere apaciguar su <i>tempestad</i>.</p> <p>Vamos a poner la mano en la <i>mare</i>, vamos a tocarla, vamos a hablarle de su seda de mirada triste.</p> <p>La <i>mare</i> nos ve, se deja abrazar, comprende: mi <u>corazón</u> es una daga para calmar a las fieras. Y calla. Silencio.... Dije silencio.... Ahí reside todo; en el silencio.</p> <p>No soy más la geometría con <u>lucerna</u> en mano. Soy la <i>ma- rea</i>, la agitación de la <i>ola</i> que me sube. Aquí viene tras de mí la <u>escalera</u>. Soy <u>lucerna</u>, <i>mare</i>, <u>escalera</u>, <i>ola</i>. La noria me espera agigantada, me sostiene...</p> <p>¡Ay!, carrusel de la infancia donde jugué al inventar figuras de lodo, ¿qué figura dejó de ser para que fuera yo voluta inmortal?</p> <p>El jaspe viene conmigo, vuelvo a su unidad primitiva, a la redoma donde guardará el acorde.</p> <p>Vamos subiendo en ese vagón inmanente, a la verdadera causa.</p> <p>Somos la sombra del acanto, su arquitectura de la <u>llama</u> que cruza el umbral, Jaspe fundido en amatista, <u>médano</u> donde la <u>anémona</u> de <i>mar</i> embriagará a su <u>flor</u>.</p> <p>Silencio. Ya no hay dolor.</p> <p>La melodía crepita en un lugar incierto, lugar al fin, lugar al fin.</p>	<p>- El deseo impone la <i>mare</i>, pero la <i>mare</i> es un espejismo: nadie quiere apaciguar su <i>tempestad</i>.</p> <p>- Vamos a poner la mano en la <i>mare</i>, vamos a tocarla, vamos a hablarle de su seda de mirada triste.</p> <p>- La <i>mare</i> nos ve, se deja abrazar, comprende: mi corazón es una daga para calmar a las fieras.</p> <p>- No soy más la geometría con <u>lucerna</u> en mano. Soy la <i>ma- rea</i>, la agitación de la <i>ola</i> que me sube. Aquí viene tras de mí la <u>escalera</u>. Soy <u>lucerna</u>, <i>mare</i>, <u>escalera</u>, <i>ola</i>.</p> <p>- Somos la sombra del acanto, su arquitectura de la llama que cruza el umbral, Jaspe fundido en amatista, médano donde la anémoma de <i>mar</i> embriagará a su <u>flor</u>.</p>
--	--	---	--

Metáforas, analogías y referentes en Muestra mínima - Discurso metafórico de *Memorias del agua* ²⁴

Poema	Núcleos Poéticos Metáfora Agua	Relación Analógica	Innovación Semántica	Referente	Relación Dialéctica
SIGNOS DEL AGUA					
Encontré el poema	Lo encontré en la muerte que está en los dos, en el <i>agua</i> que nos lleva a todas partes y en las <i>pedras</i> que nos surcan la herida.	Las piedras son a la herida, lo que el agua a la tierra.	El agua “hiera” la tierra, le abre surcos. [El agua <u>puede</u> herir la tierra, es y no es capaz de herir]	- ¿La tierra? (el poema está en el agua y en la tierra, aunque esta última permanezca “latente”, como en un segundo plano) - ¿LA POESÍA? Es el agua que <u>hiera</u> la tierra...	INVERSIÓN - El agua pasa del rol “activo” de “herir” a la tierra a encontrar en la tierra su fin, su muerte - La tierra, si bien en ambos enunciados parece exhibir cierto carácter “pasivo” (como de espera más que en un rol “activo”), en el segundo enunciado deja de ser la “herida” para “herir” de muerte a su contraria al detener su fluir.
	Luego me pregunto en qué lugar de esta <i>corriente</i> alcanzará fin nuestro efímero eco, si la corriente es uno mismo que se arroja ya sin vida, leve, en el corazón seco de las <i>hojas</i> .	El corazón seco de las hojas es a la corriente, lo que el efímero eco es a uno mismo.	El agua es tránsito y fin/muerte [El agua <u>es/puede ser</u> ambas: tránsito y fin, vida y muerte]	- El destino de la muerte ¿vs. vida? - ¿LA POESÍA es tránsito/movimiento (agua) y fin/estado estático (tierra)...?	
Ars Poética	En una <i>ciudad</i> en cuyo centro carece de <i>luz</i> un <i>faro</i> , a la poesía le corresponde imaginar el <i>mar</i> .	La luz es a la ciudad lo que el faro al mar.	Ha de llenar la carencia de luz real (tierra/ciudad-infernal) con un mar imaginario [El agua puede llenar el vacío, ser y no ser lo que llena el vacío]	Poesía = capaz de llenar el vacío con un mar imaginario	TRANSMUTACIÓN POR OPOSICIÓN Poesía vs. Luz-Modernidad => Poesía, el vacío de luz (pozo) que se colma mediante ella misma (no se convierte en su opuesto sino que llena el hueco de su ausencia... ¿Cuándo –inevitablemente- pasa...?)
ÚLTIMO INFIERNO					
X (REGRESO A LA PLAZA)	- <i>Quise despertarla, pero tuve miedo de volverme <u>espuma</u>.</i>	La espuma es al mar lo que el miedo al despertar.	El sueño es como la espuma del mar	Sueño = una “frontera” que se desvanece	TRANSMUTACIÓN POR OPOSICIÓN Sueño (mar) vs. despertar (espuma) ->
	- Nunca observo hacia abajo, no me gusta el <i>cielo</i> que se postra bajo mis pies: me parece excesivamente falso.	Lo que se postra bajo mis pies es a lo falso lo que el cielo a la tierra.	“Falso” atañe tanto al cielo-agua como a la tierra: condición únicamente “verdadera” en términos de que una y otra “son y no son” falsas cuando se plantean en términos opuestos. [FALSO OPUESTO, ¿FALSO ESPEJO?] [El agua <u>puede ser falsa</u> , pero <u>también puede ser verdadera</u> , en una proposición no falaz]	Agua = cielo falso	TRANSMUTACIÓN INTERMITENTE Agua-cielo y tierra “son y no son” falsas por igual

²⁴ Matriz de elaboración propia a cargo de la investigadora, Ruth Grégori. Se marcan en negrilla y cursivas los nombres asociados al agua, se subrayan los asociados a la tierra.

DESPERTAR DEL AGUA					
El Jaspe y yo	Lanzaba su destello el jaspe, fúlgido, llegaba desde el légame el golpe de las <u>pedras</u> : unas contra otras, sin acorde, sin el dedo en la <u>herida</u> del <u>agua</u> que humedecía la horma prolongada de aquel pozo.	La herida del agua es al légame lo que el destello del jaspe al pozo.	La piedra resplandece como el agua (sin rastro de su "herida") [Una piedra <u>puede y no puede</u> resplandecer como el agua]	Una abertura, grieta, puerta/vía de salida o transformación a la naturaleza originaria.	TRANSMUTACIÓN INCESANTE Elemento común: cualidad de alterar su naturaleza originaria, de transformarla e incluso de "revertirla": - La "herida" del agua evoca su aspecto más "duro y cortante" - La cualidad de "transparencia" del jade remite a cierto carácter "permeable" latente en la piedra.
	Pocas veces había descubierto su geometría. Para llegar a ésta comprendí, tarde, el puñado de <u>polvo</u> que se disgrega con su fuerza, la medida del péndulo y su naturaleza invariable.	El polvo es a la naturaleza invariable lo que el agua al péndulo.	La geometría del agua se mide con un péndulo [La geometría del agua <u>puede y no puede ser</u> medible]	Oscilación = Agua = símbolo del devenir dialéctico	OPOSICIÓN ANÁLOGA Agua y polvo tienen en común: la invariabilidad del cambio: - El polvo se disgrega - La geometría del agua se mide con un péndulo ∴ La geometría (forma) del agua, como la de la tierra en su expresión más ínfima, es - igualmente- cambiante/fluida/oscilante
	No soy más la geometría con <u>lucerna</u> en mano. Soy la <u>mare</u> , la agitación de la <u>ola</u> que me sube. Aquí viene tras de mí la <u>escalera</u> . Soy <u>lucerna</u> , <u>marea</u> , <u>escalera</u> , <u>ola</u> . La noria me espera agigantada, me sostiene...	La escalera es a la geometría con lucerna en mano lo que la noria a la marea (agua).	La noria es la escalera del agua (el agua escala/ sube la escalera => el agua es "capaz" de utilizar una lucerna y una escalera) [El agua <u>puede y no puede ser/subir</u> una escalera]	Estructura (forma) del devenir (ser que "deviene" incesantemente en lo "otro"/otra cosa, hasta convertirse en su opuesto): una cadena viva en movimiento.	TRANSMUTACIÓN OSCILANTE El ser del viajero "oscila" entre unas y otras, hasta adoptar una forma, un rostro, en que ambos polos se unen: La "noria agigantada" como escalera del agua, el agua como "capaz" de utilizar una lucerna y una escalera = ¿una Posmodernidad capaz de valerse de los instrumentos de la Modernidad, tanto para fluir como para estancarse (Modernidad Líquida)?

Anexo B. Matrices de análisis sobre la obra dramática *Al otro lado del mar*

Selección de la obra dramática *Al otro lado del mar* de Jorgelina Cerritos ²⁵

Estructura	Escena	Acotaciones		Texto libreto dramático	Símbolo	Enunciados metafóricos - Agua	Síntesis perceptiva- Descripción fenómeno
		Tiempo	Espacio				
PRESENTACIÓN	I (111)	Es la mañana del Segundo día.	<p>La acción se desarrolla en una <u>playa</u> desierta que se supone muy alejada de la población.</p> <p>En escena, del lado de la playa y sobre la arena, un <u>escritorio</u> y una <u>silla</u> dispuestos para trabajo de oficina. A la derecha y adelante del escritorio un <u>muelle</u> artesanal en evidente estado de abandono.</p> <p>Al frente, en la platea, se extiende el <u>mar</u>.</p> <p>Cuando inicia la acción ella está de pie frente al mar mirando el horizonte. Se percibe incómoda. Él está tras ella, cerca del escritorio, esperando ser atendido.</p> <p>Después de un instante ella se vuelve hacia el escritorio y descubre al hombre. Se apresura y retoma el trabajo.</p>	<p>La mujer: ¿Qué hace?</p> <p>Pescador: Me voy a dar un <i>chapuzón</i></p> <p>La mujer: Si se va a dar un... "<i>chapuzón</i>"... debería hacerlo en otro lado</p> <p>Pescador: Aquí tengo cerca mi <i>barca</i></p> <p>La mujer: No creo que se la lleven</p> <p>Pescador: Nunca se sabe</p> <p>La mujer: Entonces traslade su <i>barca</i> a otro lado</p> <p>Pescador: Me gusta aquí</p> <p>La mujer: Pero hoy hágalo en otro lado</p> <p>Pescador: Pero me gusta aquí, el <i>agua</i> está <i>limpia</i> y tengo cerca mi <i>barca</i></p> <p>La mujer: Hay suficiente <u>playa</u></p> <p>Pescador: Me gusta esta <u>playa</u></p> <p>La mujer: Esta no es una <u>playa</u> señor, es mi <u>oficina</u></p> <p>Pescador: De ahí para allá es su oficina, pero de aquí para acá es mi <u>playa</u></p>	<p>Agua - <i>mar</i> (=¿público?) - <i>barca</i> - <i>agua</i> limpia - <i>pescado</i> (sin) - <i>peces</i> (sin)</p> <p>Playa/Tierra - <u>playa</u> desierta - <u>muelle</u> artesanal - <u>escritorio</u> -¿silla?</p> <p>Otros - horizonte</p>		<p>Ya no hablamos de voz lírica sino de personajes en conflicto (¿de identidad?), en una atmósfera de "absurdidad" ("oficina en una playa y encima sin gente", equívocos de comunicación), en que se oponen/están en tensión: <i>mar/agua</i> vs. <u>escritorio/playa/tierra</u>.</p> <p>- <i>Pescador Del Mar</i> = <i>agua</i>. Él quiere una <u>partida de nacimiento</u> - <i>Dorotea</i> = <i>tierra</i>. Ella quiere hacer su trabajo pero no a partir de datos "inventados" (como los que él le da al final, nunca usados por nadie antes)</p> <p>[¿El público es el mar?] [¿"al otro lado" están ellos o se busca llegar "al otro lado" de ellos – más allá de ellos?]</p> <p>La <u>partida de nacimiento</u> funge como símbolo de identidad/ ser reconocido / avalado legalmente como "apto" para estar en soc (¿tierra?)</p>

²⁵ Matriz de elaboración propia a cargo de la autora de la presente investigación, Ruth Grégori. Selección de las escenas que contienen enunciados metafóricos asociados al agua. Se marcan en negrilla y cursivas los nombres asociados al agua, se subrayan los asociados a la tierra.

				<p>La mujer: Eso era antes</p> <p>Pescador: Yo no tengo la culpa que a la alcaldía se le ocurra venir a poner... "su oficina", disculpe usted, en un lugar tan ...</p> <p>La mujer: ¿Tan?</p> <p>Pescador: ...absurdo</p> <p>(...)</p> <p>La mujer: ¡Quién habla de absurdidad!</p> <p>Pescador: ¿De qué?</p> <p>La mujer: De absurdidad. Dícese de ser absurdo.</p> <p>Pescador: Yo no tengo nada de absurdo</p> <p>(...)</p> <p>Pescador: ...porque aquí ni gente hay para venderle <i>pescado</i>, si es que aunque sea peces se hallaran en esta <u>playa</u>.</p> <p>(...)</p> <p>La mujer: Nadie en esta tierra se llama Pescador Del Mar. No me haga perder el tiempo</p> <p>Pescador: Pues antes nadie se llamaba Pescador Del Mar pero ahora hay alguien que se llama Pescador Del Mar y ese alguien soy yo.</p> <p>(...)</p> <p>La mujer: Y quién le puso ese nombre tan...</p> <p>Pescador:</p>		
--	--	--	--	--	--	--

				<p>¿Tan?</p> <p>La mujer: Absurdo (<i>Él no contesta</i>) ¿Quién?... ¿Su papá que era pescador del mar también?... ¿Su mamá, en memoria de su papá!... Su abuela, su abuelo, ¿quién señor del mar? ¿De dónde le viene un apellido de tanto abolengo? ¿De nadie!</p> <p>Pescador: De mí</p> <p>La mujer: Pase el siguiente...</p> <p>Pescador: Del mar</p> <p>La mujer: El siguiente por favor.</p> <p>Pescador: De la vida</p>		
DESARROLLO	II (119)	La escena se traslada a mañana del Primer día.	Ella está de pie tratando de identificar algo que ve en el <i>mar</i> . Se apresura hacia su <u>escritorio</u> y se alista para trabajar. Él aparece de repente frente a ella como si viniera directamente de la <u>playa</u> y se dirige al <u>escritorio</u> . Se observan con cierta contrariedad, como tratando de comprender la presencia del otro.	<p>El hombre: Es que no tengo nombre.</p> <p>La mujer: ¿Cómo?</p> <p>El hombre: No tengo... Nunca me pusieron uno</p> <p>(...)</p> <p>La mujer: Usted no tiene ni papá, ni mamá. Ni nombre ni apellido.</p> <p>El hombre: Pues sí, no que yo sepa</p> <p>La mujer: Entonces lo siento, no puedo ayudarlo. No puedo darle una <u>partida de nacimiento</u>.</p> <p>El hombre: ¿Por qué, si usted me dijo que para las cosas importantes...?</p> <p>(...)</p> <p>La mujer: Porque usted, señor, déjeme decirle... usted, no ha nacido todavía.</p>	<p>Agua - <i>mar</i> - <i>sirena</i> - <i>estrellas</i> - <i>vientos</i> - <i>mareas</i> - <i>Pescador</i></p> <p>Playa/Tierra - <u>tierra</u> - <u>playa</u> - <u>muelle</u> - <u>escritorio</u></p> <p>Mix -horizonte</p>	<p>Ánimo de contrariedad y desconcierto de hallar a alguien que despierta algo que no se sabe qué es... y luego de incomodidad porque a ninguno de los dos les “gusta estar aquí”. Ambiente de transacción social transitoria (“formal”, desapegada, escueta).</p> <p>La mujer empieza muy amable, paciente, solícita y dispuesta a ayudar... Busca a todo una alternativa de solución, adelantándose a lo que necesita el otro (el cliente) a partir de sus “pre-juicios” (conocimiento previo), lo cual justamente provoca equívocos en la comunicación que se van complicando. Pero se va desesperando gradualmente hasta que explota cuando “entiende” que lo que le piden sale de su rango-intervalo de tolerancia de lo concebible para sus parámetros de mundo, cuando cae en la cuenta de que el hombre ni siquiera tiene un nombre (más allá de los límites</p>

							<p>formales, ni siquiera lo mínimo indispensable para la vida en sociedad: un nombre, eso ya le resulta incomprensible).</p> <p>La mujer sentencia que no puede ayudarlo porque ni siquiera ha nacido.</p> <p>¿Hacerse a la mar = nacer...?</p>
		La escena vuelve al momento anterior (127)		<p>El hombre: Mi nombre es <i>Pescador</i>.</p> <p>(...)</p> <p>La mujer: ¿Su apellido?</p> <p>El hombre: Del <i>Mar</i></p> <p>La mujer: Del Mar. Pescador Del <i>Mar</i>. Su nombre y su apellido.</p> <p>El hombre: Sí.</p> <p>La mujer: ¿Usted me está tomando el pelo?</p> <p>El hombre: No.</p> <p>La mujer: Nadie en la <u>tierra</u> se ha llamado nunca Pescador Del <i>Mar</i>.</p> <p>El hombre: Eso era antes, ahora sí. A partir de hoy existe alguien en la <u>tierra</u> que se llama Pescador Del <i>Mar</i>. Y ese alguien, soy yo.</p> <p>La mujer: ¿Ah, sí? ¿Y quién lo bautizó de esa manera?</p> <p>El hombre: La vida... y yo.</p>	<p>Agua - <i>mar</i></p> <p>Playa/Tierra - <u>tierra</u></p>		<p>Después del trance (¿alucinación o visión?), él sabe su nombre (¿y quién es?).</p> <p>[¿Qué “pesca” Pescador? A Dorotea]</p> <p>La atmósfera va del trance al desconcierto hablado, y de éste al desconcierto en silencio (viéndose).</p>
INTENSIFICACIÓN DEL CONFLICTO	III (128)	La acción continúa en la tarde del Tercer día.	Ella de nuevo en el escritorio.	<p>Pescador: Canto porque me gusta cantar. En alta <i>mar</i> cantar es una virtud. Se le canta al sol, al <i>agua</i>, a las <i>ballenas</i>...</p> <p>La mujer: Sobre todo a las <i>ballenas</i>, supongo.</p>	<p>Agua - <i>mar</i> - <i>sal</i> - <i>agua</i> - <i>ballenas</i> - <i>sirena/s</i> - <i>barca</i></p>		<p>Los estados de ánimo / humores / ¿estados del alma-maneras de estar en el mundo? / visiones de mundo de ambos chocan. Ella quiere silencio, trabajar; él quiere cantar, gozar: <i>Canto (mar)</i> vs <i>silencio (tierra)</i></p>

			<p>Pescador: También a las <i>sirenas</i>. Lástima que nunca encontré una de verdad... Me gusta, me gusta cantarle al <i>mar</i>. ¿Quiere probar?</p> <p>(...)</p> <p>La mujer: No me gusta el <i>mar</i>, no veo por qué le tendría que cantar.</p> <p>Pescador: No le diga eso que se va a enojar.</p> <p>(...)</p> <p>Pescador: ...El <i>mar</i>. Llevo años oyéndolo. Nunca aburre. Uno acaba por comprenderlo pero nunca aburre. Nunca. Pssss... ahhhh... Pssss... Ahhhh... el <i>mar</i>... ¿lo oye? Ahhhh... Gran cosa es el <i>mar</i>, ¿no le parece? ¿No? Óigalo, óigalo. Habla. Pssss... Ahhhh... Me habla. Óigalo bien, al menos a mí me habla. Y me llama. Psssscador... Del Maaarrrrr... Del Maaaarrrrr... Se da cuenta, Me llama. ¿A usted no le habla? ¿No? ¿Cuál es su nombre? ¿De verdad, usted no se ha presentado todavía! ¿Cuál es su nombre?... (Ella no contesta) Bueno, da igual, quizás usted no lo oye porque no le gusta y por eso no la llama. Porque a usted no la llama, ¿verdad?</p> <p>(...)</p> <p>La mujer: Nadie viene a este condenado lugar.</p> <p>(...)</p> <p>La mujer: Usted no es nadie. Usted no existe. ¡Déjeme en paz!</p>	<p>- mamá/ <i>madre</i> - sol *</p> <p>Playa/Tierra - <u>muelle</u> - <u>perro</u></p> <p>Mix - horizonte</p>		<p>Progresión emotiva: incomodidad -> molestia creciente -> explosión</p> <p>Cuando él intenta que ella cruce “al otro lado”, al de él, y le cante al mar, ella se ve orillada a confesar que no le gusta el mar (¿no es “su elemento”?)</p> <p>POV de Pescador: animista (el mar se va a enojar porque Dorotea dice que no le gusta)</p> <p>Dorotea “mueve” su postura: entiende que nadie va a llegar, que no tiene sentido su presencia ahí</p>
	Silencio. Él está en el muelle y se pierde en el horizonte. (133)		<p>Pescador: Esta es la hora de la tarde en que la vida parece acabarse de verdad... Una <u>partida</u>, deme una <u>partida de nacimiento</u> por favor, tengo que existir y regresar por mi perro. (<i>De nuevo al horizonte</i>) ¡Ya voy!... (A ella) Y por mi <i>sirena</i> y por mi amigo el negro.</p>	<p>Agua - <i>sirena</i></p> <p>Playa/Tierra - <u>partida de nacimiento</u></p> <p>Mix - horizonte</p>		<p>Alegato <i>collage</i> ¿Trance? -¿”limbo” acentuado de tiempo, se juntan pasado-presente-futuro?- Estríbillo catatónico: “Esta es la hora de la tarde en que la vida parece acabarse de verdad...”</p>
	Silencio (135)		<p>La mujer: Dorotea... Dorotea es mi nombre</p>	<p>Agua - <i>mar</i></p>		<p>Luego del trance, Dorotea hace aún otro paso hacia la flexibilización de su postura</p>

				<p>Pescador: Óigalo, talvez la llama... La mujer No creo... nunca nadie me ha llamado... peor el <i>mar</i>.</p> <p>(...)</p> <p>Ella sale</p> <p>Pescador: Dorotea... psss... aaa... Dorotea... psss... aaa</p>		<p>inicial/previa: tiende una posibilidad de reconocimiento al dar su nombre. Él le dice que escuche, que a lo mejor el mar la llama, pero ella no cree/tiene esperanza en tal cosa.</p> <p>Pero él cree/escucha/entiende/habla con el mar, y repite (con él) el nombre de ella</p>
<p>INTENSIFICACIÓN DEL CONFLICTO</p>	<p>IV (135)</p>	<p>La escena reinicia al medio día del Cuarto día</p>	<p>Ella vuelve a aparecer en su <u>escritorio</u>.</p>	<p>Dorotea: Cómo se nota que no ha estudiado Gramática de la Lengua Española. Si pudiera, si pudiera, eso fue lo que dije. Si pudiera sacarle una <u>partida</u>, fue literalmente lo que dije.</p> <p>Pescador: ¿Y yo qué estoy diciendo pues?</p> <p>Dorotea: Que tengo un compromiso con usted</p> <p>Pescador: Pues sí</p> <p>Dorotea: Pudiera, modo condicional del verbo poder conjugado en primera persona del singular que indica una condición probable o posible. Indica un futuro más bien hipotético, una acción que puede o no suceder respecto a otra. Y si a eso agregamos la conjunción Si, que es condicional, óigalo bien, condicional, formamos la oración Si pudiera, lo cual no significa nada más allá que una posibilidad. Si pudiera, si quisiera, si tuviera. Posibilidad. No hay nada en esas frases que indiquen un hecho que va a suceder con seguridad, o sea, en modo alguno una certeza y mucho menos un compromiso con usted. Si pudiera sacarle una <u>partida</u>. Una posibilidad. ¿Comprende ahora?</p> <p>(...)</p> <p>Pescador: Cómo se ve que usted no sabe nada de gramática popular donde muy sabiamente se dice que querer es poder.</p> <p>Dorotea: Entonces no quiero</p> <p>Pescador: Ese es el problema. Que usted no quiere nada</p>	<p>Agua - <i>mar</i> / sucio - <i>agua</i> podrida - <i>sueño</i> - <i>sirena</i> - <i>cielo</i> - <i>marea</i> - <i>viento</i> - <i>estrellas</i> - luz de <i>luna</i> - sol *</p> <p>Playa/Tierra - <u>arena</u> - <u>playa</u> - <u>puerto</u> - <u>escritorio</u> - <u>casa</u> - <u>Perro</u>, perro/s - <u>montañas</u> - <u>valles</u> - <u>barrancas</u> - <u>ley</u></p> <p><u>Mix</u> - horizonte</p> <p>Otros - ratón - vieja - joven - hombre</p>	<p>Ella, desde perspectiva formal (Gramática Real Española, modo condicional => futuro hipotético, no compromiso) y él desde la informal (gramática popular => querer es poder). Ella no quiere... darle la partida, darse un chapuzón/"mojarse" más allá del cuadrado de su visión de mundo).</p>

				<p>(...)</p> <p>Pescador: Si es la verdad. Está ahí sentada en ese escritorio haciendo el ridículo donde nadie viene y donde nada pasa. Renegando conmigo de su suerte...</p> <p>Dorotea: ¿Renegando con usted?!</p> <p>Pescador: Renegando de su suerte y sin atreverse a nada. Ahí está el mar. Por lo menos desvístase y dese un chapuzón. Le apuesto que va a regresar a su <u>casa</u> en la capital donde nadie la espera, ni siquiera un <u>ratón</u>, y mucho menos un <u>perro</u> que le mueva la cola, y no se va a haber dado un chapuzón si quiera en ese mar que tiene enfrente y que seguro tenía añales de no ver. Deje esos papeles. A nadie le importa eso aquí.</p> <p>Dorotea: A mí sí.</p> <p>Pescador: ¿A mí sí qué?</p> <p>Dorotea: A mí sí me importa. Me importa estar aquí sentada en este <u>escritorio</u> haciendo el ridículo donde nadie viene y donde nada pasa, renegando de mi suerte y sin atreverme a nada. Y no, no voy a ir a ese sucio mar a desvestirme y darme ningún chapuzón porque no vaya a ser que en lo que yo estoy ahí, revolcándome como idiota en la <u>arena</u>, en contacto con esa agua podrida, vaya y venga alguien que necesite de mí. Una <u>partida</u>, un <u>carnet</u>, una <u>constancia</u>. ¿Cree que estoy aquí por mi gusto? Es el peor lugar al que me pudieron mandar, no me gusta el mar y sin embargo debo estar aquí...</p> <p>(...)</p> <p>Habiendo montañas, <u>valles</u>, cantones, <u>barrancas</u>, no, encima de todo a mí me tuvo que tocar la <u>playa</u>. Y por eso me molesta usted, me molesta su presencia porque estoy en el peor lugar, aguantándome desde que vine para no salir corriendo y usted tan fresco, por un lado, no me deja trabajar, concentrarme, estar lista por si alguien llega, y por otro, me está pidiendo algo en lo que yo no puedo ayudar. Por más que me diga lo que quiere yo no lo puedo ayudar. No le puedo ayudar con esa partida que no existe en ninguna parte. ¿de dónde quiere que la saque?</p>		
--	--	--	--	---	--	--

		La escena vuelve al mismo momento anterior (141)		<p>Pescador: Yo soy esa persona que necesita de usted, de su trabajo y de su atención. Ayúdeme.</p> <p>Dorotea: Eso es otra cosa</p> <p>Pescador: ¿Por qué?</p> <p>Dorotea: Porque no se puede</p> <p>Pescador: ¿Quién lo dice?</p> <p>Dorotea: Todos. Todos lo dicen. La <u>ley</u>, la lógica, la vida, las reglas, las instituciones, el sentido común, hasta las matemáticas seguramente lo dirían, ellas que son tan exactas. Todo. Vaya, pregunte por ahí a ver si encuentra un alma de su lado. Yo, Pescador Del Mar, he decidido nacer por mis propios medios hoy, Miércoles 8 de Abril de 2009 (<i>repite la fecha real</i>), y aquí, en este rincón del mundo que ni siquiera se ve en los mapas. Y por si fuera poco Dorotea a saber qué, me dio a luz.</p> <p>(...)</p> <p>Pescador: Yo sólo vine a parar aquí y aquí estaba usted</p> <p>Dorotea: Por desgracia</p> <p>Pescador: El mar nos unió.</p> <p>Dorotea: ¡El mar nos unió! El mar no une nada, qué sabe de eso el mar. Yo estoy aquí de casualidad.</p> <p>Pescador: Yo lo único que necesito es mi <u>partida</u>. Una partida de nacimiento para embarcarme de nuevo y volver por mi <u>perro</u>.</p> <p>(...)</p> <p>Pescador:</p>	<p>Agua - mar</p> <p>Playa/Tierra - <u>ley</u> - <u>partida</u> - <u>Perro</u></p>		<p>Dorotea argumenta con vehemencia las razones por las que es “ilógica” la pretensión de Pescador de obtener una partida de nacimiento para alguien que se hace nacer a sí mismo un día cualquiera, en un lugar perdido del mundo, y del cual ella pueda ser madre...</p> <p>Él le dice que no buscó nacer ahí, que él solo llegó y la halló ahí a ella. Afirma que es el mar el que los ha unido. Ella replica burlona diciendo que ella está ahí solo por casualidad.</p> <p>Él le dice (casi implora) que lo único que necesita es una <u>partida de nacimiento</u> para ir a buscar a Perro antes de que se lance al mar.</p> <p>Lo poético (¿impertinencia “semántica”?) no es el enunciado, sino el gesto (de hablarle a la nada, aun ser que no está ahí sino demasiado lejos para escucharle...)</p> <p>[Perro es el hijo (“otro”</p>

				<p>...si no, el pobre se va a desesperar y se va a lanzar al mar en travesía para encontrarme y hacerme cumplir. Ya vengo, le dije, ya voy a regresar, y viera qué alegre me movía la cola. (<i>Al horizonte</i>) ¡Ya voy... ya voy... voy a regresar... ya voy a regresar!... (<i>Gritando más fuerte</i>) ¡Ya voy, ya voy perro, no te voy a abandonar!... (<i>A ella</i>)</p> <p>(...)</p> <p>Pescador: No vamos a estar solos nunca más, le dije.... Nombre, apellido, domicilio, edad... y empecé a navegar, a navegar donde fuera, al primer lugar que me encontrara en el camino para nacer ahí, para existir y poder regresar por mi perro...</p>		<p>Pescador: No vamos a estar solos nunca más, le dije.... Nombre, apellido, domicilio, edad... y empecé a navegar, a navegar donde fuera, al primer lugar que me encontrara en el camino para nacer ahí, para existir y poder regresar por mi perro...</p>	<p>significativo) que podría llegar por el mar, jesa es la ilusión que tienen en común Dorotea y Pescador! Después de eso ella calla, y cambia.]</p> <p>Impertinencia de sentido: navegar para llegar a un lugar dónde nacer.</p>
	V (145)	Se hace la tarde del mismo Cuarto día.	Él está en el <u>muelle</u> , ella ha movido su <u>silla</u> delante del <u>escritorio</u> , revisa sus <u>libros</u> .		<p>Agua - Lluvia - mar/es - sueños - poemas - olas - paraíso - Mamá/ madre - abuela - luna - Pescador - sal - sol *</p> <p>Playa/Tierra - <u>muelle</u> - <u>silla</u> - <u>escritorio</u> - <u>caminos</u> - <u>fuego</u> - <u>arma</u> - <u>mujeres</u> - <u>dinero</u> - <u>Perro</u>, perro - <u>casa</u> - <u>familia</u> - <u>libros?</u></p> <p>Mix - orilla - frontera</p>		<p>[¿Estuvieron juntos/hablando todo ese tiempo?]</p> <p>Pescador quiere que la comunicación iniciada sea de “doble vía”, pero Dorotea no quiere “contar” nada, dice que no tiene nada que contar.</p>
		Se vuelve al presente (147)		<p>(...)</p> <p>Dorotea: Pescador... Pescador... podría ser un bonito <u>nombre</u>.</p>			<p>Este es el momento en que tanto Pescador como Dorotea han “movido”/“acercado” sus posiciones hasta el punto de “relativizar” sus POV originales (ventajas y desventajas de c/u). Dorotea llega al punto de concebir/ admitir la posibilidad de que “Pescador” no sólo sea un nombre sino uno bonito... [El “carácter” poético/bello/figurado de tal expresión viene de la “impertinencia” en el contexto delineado/“defendido”/subrayado por quien ahora lo admite]</p>
		Pasado (148)		<p>Dorotea: Cuando nazcas voy a ponerte un <u>nombre</u> bonito.</p> <p>(...)</p> <p>Mar... quizás debería llamarte Mar, aunque no suene a nombre de persona... Lluvia... Mar... talvez así embarca pronto su papá y los hacemos nacer...</p>			<p>“Limbo” del recuerdo o futuro hipotético en que Dorotea concibe la posibilidad de llamar “Mar” (parecido al apellido de Pescador) o “Lluvia” a su hija, aunque “no suene a nombre de persona”. Espera que el amor de su vida y padre de esos hipotéticos hij@s llegue pronto para hacerlos nacer</p>
		Presente (148)		<p>Pescador: <u>Perro</u> debe estar triste. Afligido, esperándome. Ojalá no se</p>			<p>Es inverosímil, desde un POV lógico, que un perro pueda</p>

				vaya a tirar al mar .			lanzarse al mar en travesía... [¿Perro que nada <i>como si</i> fuera animal de mar...? (no sabe si es anémona de mar o de tierra... MdA)]
“MUTACIÓN” => “INVERSIÓN” DEL CONFLICTO	VI (151)	Cualquier momento del día Quinto.	Dorotea sentada en su <u>silla</u> que ahora está casi frente al mar . Él sobre la <u>arena</u> .	<p>Pescador:</p> <p>(...)</p> <p>Ese día me encontré así, de la nada, una barca. Vieja, parecía abandonada. Vieja y todo pero se movía coqueta con los tumbos. Se movía y me miraba. Sí, me miraba. Entonces comprendí que quería algo conmigo y me llamaba. ¿A mí?, le dije a la barca, sí, a la barca, le pregunté a la barca si su baile era conmigo, y ella me dijo que sí.</p> <p>(...)</p> <p>Pescador:</p> <p>Yo estaba bien jovencito, me subí y me imaginé dueño de aquella barca <u>sin nombre</u>, medio pintada y medio esvencijada, dueño y señor de todo el océano. Después me fui y esperé. Cada vez que pasaba por ahí me fijaba y esperaba. Esperé más de una semana</p> <p>(...)</p> <p>Pescador:</p> <p>Bueno, la cosa es que la barca seguía ahí, <u>coqueteando</u> y mirando. Esperándome. Ella se sentía vieja y quería hacer su último viaje conmigo y yo pues, la verdad no tenía nadie ni nada, ni siquiera sabía cómo había nacido y cómo había llegado hasta ahí. Así que ese día, antes que el sol me diera directamente sobre la cabeza decidí tomarla y partir. Vámonos pues, le dije, y así fue. Hasta hoy sigue conmigo, ella me trajo aquí. Rejuveneció.</p> <p>(...)</p> <p>Dorotea:</p> <p>Las esperanzas siempre rejuvenecen... hasta a una barca...</p> <p>(...)</p> <p>Pescador:</p> <p>Analicé las mareas, los vientos y las estrellas. Descubrí que siempre tienen algo que decir. Ahora soy un experto.</p> <p>(...)</p>	<p>Agua</p> <ul style="list-style-type: none"> - mar/es - océano - agua - mareas - olas - sal - sirena/s - tumbos - vientos - estrellas - luz de la luna - lluvia - barca/o - remos - red - pescado - Pescador - aletas - lágrimas - mamá/ madre - ballenas - medusas - mantarrayas - sol * <p>Playa/Tierra</p> <ul style="list-style-type: none"> - tierra - ciudad - playa - arena - puerto - muelle - calles - casa/s - iglesia viejita - caserón - escuela de noche - silla - hombre negro - mujer más bonita del 	<p>El “llamado” de la barca = a la aventura [búsqueda de dónde nacer y echar raíces (amigo, sirena, Perro, madre-hijos)]</p> <p>POV Pescador es ¿panteísta/animista?: entiende y habla con la barca y con el mar</p> <p>Barca coqueta (vs. “de los muertos”), vieja – ¿madre?</p>	

				<p>Pescador: Después de unos días la <u>tierra</u> me daba una sensación extraña. Me faltaba el aire, la brisa, el agua, la sal, el vaivén de las olas y el movimiento. La tierra me ahogaba. Sí, me ahogaba. Entonces corría a la barca y me alejaba, remaba y remaba hasta encontrar la paz... Me había convertido en un pedazo de mar.</p> <p>Dorotea: Un pedazo de mar... quizás eso les pasa a todos los que se embarcan...</p>	<p>mundo / mayor de edad - <u>amantes</u> - <u>padres</u> - <u>niños</u> - <u>hijos</u> - <u>amigo</u> - <u>cura</u> - <u>huesos</u> - <u>ojos</u> - <u>Perro</u> - <u>árbol</u> - <u>¿bus?</u></p> <p>Mix -horizonte -¿brújulas?</p>	<p>Pescador: Después de unos días la <u>tierra</u> me daba una sensación extraña. Me faltaba el <u>aire</u>, la brisa, el <u>agua</u>, la <u>sal</u>, el vaivén de las <u>olas</u> y el movimiento. La <u>tierra</u> me ahogaba. Sí, me ahogaba. Entonces corría a la <u>barca</u> y me alejaba, remaba y remaba hasta encontrar la paz... Me había convertido en un <u>pedazo de mar.</u></p>	
	Dorotea se pierde en sus pensamientos (151)		<p>Yo lo esperé, lo esperé de verdad. Ese fue el problema, lo esperé demasiado tiempo quizás. Un día, de repente, llegó un hombre por <u>tierra</u>. (...) Yo no sabía ni de <u>estrellas</u> ni de <u>mares</u>, sólo sabía que él había llegado por tierra, no por mar. (...) Ahora pienso que quizás el miedo y el pudor impidieron que ustedes nacieran. (...) Lluvia, Mar, perdónenme. Es que yo siempre pensé que ustedes vendrían por el mar. Que el padre de mis hijos volvería por el mar...</p>	<p>Otros - capitán - corazón - Dios - poeta - ratón</p>			
	Pescador continúa [vuelta al presente] (152)		<p>Pescador: La primera vez llegué a ese <u>puerto</u>, un <u>muelle</u> sencillo, bien movido a la hora de la tarde. Había un <u>hombre</u> grande, corpulento, <u>negro</u>. Con unos pies bien grandotes y unos ojos chiquitos. Nos miramos como si hubiéramos sido viejos conocidos. Le pagaban por llevar bultos a las tiendas y a las posadas. Me sonrió y siguió cargando. Hacía mucho tiempo que nadie me sonreía. (...)</p> <p>Pescador: Él estaba también contento conmigo, casi nadie le hablaba, así que yo le caía muy bien. Me conseguiría trabajo cargando bultos, vos los pequeños y yo los pesados, me dijo, y que podía alquilar un cuarto en el <u>caserón</u> donde él vivía y que hasta podía ir con él a la nocturna, que es una <u>escuela</u> de noche, donde van los estudiantes que ya no les luce ponerse uniforme de niños porque ya están más grandes, y porque el día Dios lo hizo para trabajar, me dijo. La idea me gustó, la <u>tierra</u> no me</p>		<p>Vuelve a instalarse una atmósfera de “desacuerdo” pues Pescador insiste en que Dorotea cuente algo de ella y ella se rehúsa.</p> <p>Nuevas referencias a mirada de reconocimiento, con el negro que sería su amigo y con la sirena que sería su amor.</p>		
					<p>Pescador: La idea me gustó, la <u>tierra</u> no me estaba mareando y yo</p>		

			<p>estaba mareando y yo pensé que era hora de darle un descanso a mi <u>barca</u>.</p> <p>(...)</p> <p>Pescador: Pero, qué cree usted. Pedí trabajo: nombre, apellido, domicilio, edad. Intenté alquilar un cuarto: nombre, apellido, domicilio, edad. ¿Cómo que domicilio, si por eso ando buscando? Fui a la escuela y lo mismo, nombre, apellido, etcétera, etcétera... usted lo sabe mejor que yo... El negro, mi amigo, habló con el <u>pastor</u>, le habló de mí, pero él le hizo ver que si yo no podía dar nombre, ni apellido ni edad nada bueno debía ser. Ese día hasta el <u>negro</u> desconfió un poco. Así que me alejé del <u>muelle</u>, remando y con unas grandes ganas de llorar.</p> <p>(...)</p> <p>Pescador: La segunda vez fue peor. Ya había entendido que no podía tener <u>casa</u>, trabajo, <u>escuela</u> ni amigos, pero de alguna forma no lo necesitaba. Pero esa vez, esa vez pensé que me moría, que me moría de verdad.</p> <p>(...)</p> <p>Pescador: Pero se lo digo, esta <u>mujer</u> era una <u>sirena</u>. Creo que después de tantos años y tantos mitos las sirenas se extinguieron y sólo queda una, ella, mi sirena. Me la encontré en la playa, cuando yo encallaba para conseguir <u>agua</u>. Nos miramos con ojos de viejos amores y sin decir nada me dijo, ámame. Y yo, la amé.</p> <p>(...)</p> <p>Pescador Nos encontrábamos cada tarde en la <u>playa</u> y me hice experto en otra clase de <u>mareas</u>, de <u>vientos</u> y de <u>estrellas</u>.</p> <p>(...)</p> <p>Pescador: El <u>cura</u> estaba enfrente de nosotros con no muy buena cara y entonces pasó. Nombre... Apellido... domicilio... edad..., dijo el cura... Mi <u>sirena</u> pensó que no se los daba porque estaba ocultando algo, porque no la quería lo suficiente para casarme con ella y toda la tarde se la pasó llorando en la <u>arena</u>... Yo no entiendo... no entiendo nada... Yo soy yo aunque tenga 20 ó 30 ó 40 años. Así me llame Pedro, o <u>Árbol</u> o <u>Estrella</u>, yo no dejaría de ser</p>	<p>pensé que era hora de darle un descanso a mi <u>barca</u>.</p>	<p>También habla sin hablar -verbal y audiblemente- con su sirena.</p> <p>Dos intentos de “echar raíces” que, tras no poder llenar requisitos de datos que le pedían, debió “abortar” y marcharse remando en su barca. En el tercer intento de “echar raíces”/ “vincularse”, fueron el viento y las estrellas quienes lo llevaron hasta ahí –él ni siquiera remó-, él no sabe de sus orígenes, sólo sabe de lo que ha vivido, y que le prometió a Perro que volvería por él. Y por eso, viendo a donde debe estar Perro esperándole, se declara nacido ese día, en ese lugar, de la mujer que lo acompaña: Dorotea. Gesto poético: crear lo que no existe, porque lo necesita. [Se “inventa”</p>
--	--	--	--	---	--

			<p>yo...</p> <p>(...)</p> <p>Pescador: No lo entiendo... Yo soy yo y era yo quien la amaba... Después remé hasta donde me alcanzaron el enojo y las lágrimas. Cuando me cansé estaba allá donde el sol se pone y cuando atraqué para desentumir los huesos, encontré a Perro. El resto usted ya lo sabe. Nos vimos con los mismos ojos con que vi a mi amigo el negro y a mi sirena. Con esos ojos que dicen que hace mucho que nos andábamos buscando. Lo vi y le prometí volver y él me amenazó que si no volvía se lanzaba al mar a buscarme...</p> <p>(...)</p> <p>Pescador: Sé que yo soy yo y que estoy aquí, ahora, en este lugar y en este momento (<i>hacia el horizonte</i>) y por eso te digo, Perro, que Yo, Pescador, Pescador del Mar nació un (<i>repite la fecha del día</i>) Miércoles 8 de abril de 2009, en este rincón del mundo donde nadie viene y donde nada pasa, al lado de Dorotea, mujer mayor de edad que me acompañó en mi nacimiento y que por lo tanto es mi mamá.</p>			<p>una madre para poder nacer].</p> <p>[Cuando Pescador la llama “mi mamá”, la identidad asumida por Dorotea se “vacía” -deja de saber quién es, al punto de llegar a decir que es “el negro, la sirena y el perro”- y entonces deja “entrar” la posibilidad de imposibles: el mar “permea” en su imaginación los nombres de sus hipotéticas hijas y luego la de que Pescador también pueda serlo (sea una manera de ser en la tierra / nacer en/a la tierra)].</p>
	Silencio.		<p>(...)</p> <p>Dorotea: ¿Quién es usted?</p> <p>Pescador: Pescador. ¿Y usted?</p> <p>Dorotea: El negro, la sirena y el perro.</p> <p>Pescador: No. Usted es Dorotea.</p>			<p>Atmósfera de desconcierto-> reconocimiento: Dorotea le pregunta a Pescador quién es él. Él ya lo sabe y responde “Pescador”. Él le pregunta entonces a ella quién es, ella no lo sabe y responde - incorrectamente-: “El negro, la sirena y el perro” (¿queriendo/ pidiendo ser -como- ellos?) Pescador la corrige: “No. Usted es Dorotea”, reconociéndola como una entidad distinta, única en sí.</p>
	Dorotea se ausenta en el tiempo (159)		<p>Dorotea: Mi nombre es Dorotea y no sé quién soy...</p> <p>(...)</p> <p>...mi apellido se lo llevó el tiempo, no sé si en un bus polvoriento con un recuento a cuestras o si le salieron aletas y se perdió en el mar.</p> <p>(...)</p>			<p>Dorotea: ...mi apellido se lo llevó el tiempo, no sé si en un bus polvoriento con un recuento a cuestras o si le salieron aletas y se perdió en el mar.</p> <p>¿“Limbo”? - Monólogo</p> <p>Atmósfera desconocimiento-reconocimiento: Dorotea reconoce que no sabe quién es, que no tiene sentido tener/cumplir con los mandamientos y expectativas de la sociedad si se está solo; no basta tener un “nombre, apellido, domicilio, edad” si “nadie los</p>

				Tengo un nombre, apellido, domicilio y edad pero nadie los repite conmigo, ni Lluvia , ni Mar , los hijos perdidos del olvido... Esta es la hora de la tarde en que la vida parece acabarse de verdad.			repite conmigo”. Es ella quien repite ahora el estribillo “catatónico”: “Esta es la hora de la tarde en que la vida parece acabarse de verdad”. (¿Significa que “esta es la hora de la verdad”, en la que la vida anterior ha de morir y la nueva nacer, o morirá del todo...?) [Ella se da cuenta que tiene nombre pero no historia, al contrario que Pescador, que sí tiene un “hijo” –no hipotético/”del olvido”- que en verdad puede llegar por el mar, y éste se le cuela hasta las ilusiones (nombres de sus hipotéticas hijas)].
CLÍMAX	VII (159)	Sexto día	Dorotea y Pescador en el <u>muelle</u> .	Dorotea: Tendrás que darle algo a <u>Perro</u> Pescador: ¿Algo?... No había pensado en eso... Dorotea: ¿Más <i>olas</i> , más <i>agua</i> , más movimiento?	Agua - <i>olas</i> - <i>agua</i> / salada - <i>mar</i> - <i>mareas</i> - <i>vientos</i> - <i>estrellas</i> - <i>barcas</i> de pescar - <i>sirena</i> - <i>Pescador</i> / Pescador del Mar - <i>madre</i> -sol *		Atmósfera de comunicación empática. Postura Dorotea se “mueve” aún un poco más: ya no sólo admite la posibilidad de “Pescador” como nombre, la necesidad de pertenencia de él a Perro, sino que empieza a tener una actitud maternal hacia ellos, dándoles consejo sobre las coordenadas en una relación filial, ya no solo del mundo en tierra (además de un nombre) sino de otras necesidades a llenar: olas, agua, movimiento (¿sueños, esperanzas...?) ¿Cómo si fuera un pez?
		Silencio (162)		Pescador: Pensé que iba a quedarse... Dorotea: Es mi <u>casa</u> ... ahí están mis <i>mares</i> y mis <i>estrellas</i> Pescador: Pero nunca vino nadie aquí. No hizo su trabajo y la van a despedir. Dorotea: ¡El siguiente! ¡El siguiente, por favor! Es tu turno Pescador , Pescador del Mar. Pescador del Mar , libro 9-A, folio 404, <u>niño</u> varón quien nació en <u>Muelle</u> Mix Escondido, un lugar donde parecía que nadie venía y nada pasaba. Nació un día (<i>repite la misma fecha pero sin</i>	Playa/Tierra - <u>muelle</u> - <u>calles</u> empinadas - <u>Perro</u> - <u>playa</u> - <u>iglesia</u> - <u>casa</u> - <u>la plaza</u> - <u>luz</u> - <u>amigo</u> - <u>negro</u> - <u>hijos</u> - <u>niño</u> Mix - horizonte	Dorotea: Es mi <u>casa</u> ... ahí están mis <i>mares</i> y mis <i>estrellas</i> . Dorotea: ¡El siguiente! ¡El siguiente, por favor! Es tu turno Pescador , Pescador del Mar. Pescador del Mar , libro 9-A, folio 404, <u>niño</u> varón quien nació en <u>Muelle</u> Escondido, un lugar donde parecía que nadie venía y nada pasaba. Nació un día (<i>repite la misma fecha pero sin mencionar el año</i>) Miércoles 8 de abril de	CLÍMAX Atmósfera mágica – resolución/conciliación de las tensiones de la “absurdidad” por vía de la invención (¿vence el agua –sueños, ilusiones- a la tierra –normas, lógica-?): Dorotea se “inventa”/crea la partida de nacimiento de Pescador y su propia maternidad. ¿Qué la hizo “moverse” de su postura inicial?: ¿“conectarse” con las ilusiones del otro, y ver que algo tenían en común con

				<p><i>mencionar el año</i>) Miércoles 8 de abril de un año cualquiera de Nuestro Señor en el rincón más perdido del mundo donde mandan las mareas, los vientos y las estrellas. Habiendo dado sus datos la señora Dorotea Del Mar, quien manifiesta ser madre y partera... (<i>Silencio</i>) Guárdala, Pescador, te va a servir.</p> <p>Pescador: (<i>Al horizonte</i>) ¡Perro, Perro... ahora regreso y te llevo a casa!... ¡No te lances al mar, no te lances... quédate... espérame!...</p> <p>Dorotea: Además, yo creo que no. Yo creo que tu amigo el negro sigue en el <u>muelle</u> intentando decirte adiós con la mano y tu sirena cantora sigue en <u>la plaza</u> con su vestido de perlas y flores. Deberías volver, Pescador. Pescador Del Mar... deberías volver... Y cuidado con las malas palabras que no te había escuchado una sola en toda la semana...</p> <p>Pescador: ¿Qué hace?</p> <p>Dorotea: Me desvisto. Voy a darme un chapuzón.</p>	<p>Otros - ¿viejo? - ¿pueblos? - ¿partera?</p>	<p>un año cualquiera de Nuestro Señor en el rincón más perdido del mundo donde mandan las mareas, los vientos y las estrellas. Habiendo dado sus datos la señora Dorotea Del Mar, quien manifiesta ser madre y partera... (<i>Silencio</i>) Guárdala, Pescador, te va a servir.</p>	<p>las suyas, tanto en cuanto problema como en cuanto a solución...? Repite las palabras que antes usó Pescador. [Descubrirse en común soledad]. [Ella se da cuenta que tiene nombre pero no historia, al contrario que Pescador, que sí tiene un “hijo” –no hipotético/”del olvido”- que en verdad puede llegar por el mar, y éste se le cuela hasta las ilusiones (nombres de sus hipotéticas hijas)].</p>
DESENLACE (Resolución)	VIII (164)	Mismo día Sexto, justo antes del atardecer.	Los dos empapados .		<p>Agua - mar - sirena - mareas - vientos - estrellas</p> <p>Playa/Tierra - Perro, perro - negro - amigo - luz - abucla</p>		
		Silencio (166)		<p>Dorotea: ¿Volverás? (...) Pescador: Aquí nací. (...) Dorotea: Pero hay quienes se van y nunca vuelven Pescador: Sí, volveré. Y usted podría llevarme a la <u>capital</u>. Nunca he estado en una capital. ¿Cómo es? Dorotea: Igual. Con la ilusión del bullicio y la <u>luz</u>, pero más grande.</p>			<p>Dorotea le pregunta a Pescador si volverá, revelando temor porque “hay quienes se van y nunca vuelven”. Él le asegura que volverá y le dice que ella podría llevarlo a la capital. Esta vez es él quien le pregunta a ella cómo es la capital (donde ella vive, su mundo). Ella responde que igual, “con la ilusión del bullicio y la luz, pero más grande”. Ambos siguen de acuerdo en que tener ilusiones ayuda. Ambos se despiden advirtiéndose mutuamente sobre los riesgos de las mareas, los vientos y las estrellas (¿de no sucumbir <i>al otro lado</i> de las ilusiones, otro extremo...?)</p>

				Pescador: Volveré. Voy por mi <u>Perro</u> , saludo a mi <u>amigo</u> , encuentro a mi <u>sirena</u> , regreso a casa... y la hago <u>abuela</u> .			Intuición primordial: me encuentro a través del otro (una búsqueda de identidad en/ a través del otro/lo otro
		Pescador sale, en escena se queda Dorotea tratando de decir adiós con la mano mientras la luz se va difuminando. Ella sale. Antes del oscuro total un <u>perro</u> mojado atraviesa la escena. Se sacude. Corriendo y ladrando, sale. Apagón. (167)		Antes del oscuro total un <u>perro</u> mojado atraviesa la escena. Se sacude. Corriendo y ladrando, sale. Apagón. (167)		Antes del oscuro total un <u>perro</u> mojado atraviesa la escena. Se sacude. Corriendo y ladrando, sale.	¡Ya encontró a Pescador! Está a punto de que Pescador vea que ya lo encontró Perro. ¿Hizo falta poner indicación: Perro sale ladrando tras la dirección en que se fue Pescador...? Evitar hacerlo "simbolizaría" algo no sólo para Pescador sino también para Dorotea: su ilusión los alcanzó => alcanzaron su ilusión => ayudar a otro a alcanzar su ilusión me acerca a alcanzar la mía. La llegada de Perro, a través del mar, símbolo del Imposible/Utopía que llega, del griego "Nostos" (héroe épico que regresa a casa por mar) = hijo inexistente llega a casa por vía de la voluntad creadora.

Metáforas, analogías y referentes en enunciados metafóricos – Dimensión metafórica de *Al otro lado del mar*²⁶

No. Escena	Enunciados metafóricos Agua	Relación Analógica	Innovación Semántica	Referente	Relación Dialéctica
IV Medio día Cuarto día INTENSIFICACIÓN DEL CONFLICTO	Pescador: No vamos a estar solos nunca más, le dije.... Nombre, apellido, domicilio, edad... y empecé a navegar, a navegar donde fuera, al primer lugar que me encontrara en el camino para nacer ahí, para existir y poder regresar por mi perro...	Navegar es al mar como nacer a la tierra Navegar es al hombre de mar como nacer al hombre de tierra [Navegar <i>es como</i> nacer]	(Para un hombre de mar, como Pescador) navegar es el camino para nacer	Maneras de nacer (más de una manera de llegar a la vida/ser)	OPOSICIÓN ANÁLOGA Nacer y navegar tienen en común ser un proceso de llegada a un nuevo punto de partida/de inicio de vida, pero en contextos/lugares/espacios/ elementos de naturaleza diferente (tierra vs. agua)
VI Cualquier momento del día Quinto “MUTACIÓN” => “INVERSIÓN” DEL CONFLICTO	Pescador: Después de unos días la <u>tierra</u> me daba una sensación extraña. Me faltaba el aire, la brisa, el <u>agua</u> , la <u>sal</u> , el vaivén de las <u>olas</u> y el movimiento. La <u>tierra</u> me ahogaba. Sí, me ahogaba. Entonces corría a la <u>barca</u> y me alejaba, remaba y remaba hasta encontrar la paz...	El aire asfixia en tierra a los seres de agua <i>como</i> el agua ahoga a los seres de tierra	Es imposible sobrevivir en contexto adverso a la propia naturaleza -> ¿Cómo sobrevivir a un contexto adverso a la propia naturaleza?	La naturaleza del aire para respirar (según la naturaleza afín u opuesta del mundo y la del ser: agua o tierra)	OPOSICIÓN ANÁLOGA Ahogarse en la tierra o en el agua tienen en común la falta de capacidad para respirar dentro/sobre/en el elemento contrario (tierra o agua).
Pescador continúa [vuelta al presente]	Pescador: ...la <u>tierra</u> no me estaba mareando y yo pensé que era hora de darle un descanso a mi <u>barca</u> .	Lo estático de la tierra (me) marea a los seres del mar como marea el vaivén de las olas a los seres de tierra / El movimiento <i>es</i> al mar lo que <i>como</i> la inmovilidad a la tierra		La naturaleza del equilibrio para dirigir o parar movimiento (según sea afín u opuesta al mundo/ser: agua (en movimiento) o de tierra (estático))	OPOSICIÓN ANÁLOGA Marearse en la tierra o en el agua tienen en común la falta de capacidad para guardar el equilibrio al estar sobre el elemento contrario (tierra o agua).
Dorotea se ausenta en el tiempo	Dorotea: Mi nombre es Dorotea y no sé quién soy... Mi edad he preferido olvidarla y mi apellido se lo llevó el tiempo, no sé si en un bus polvoriento con un recuento a cuestras o si le salieron <u>aletas</u> y se perdió en el <u>mar</u> . [Mi historia pudo/puede no ser]	Un bus polvoriento <i>es</i> al tiempo <i>como</i> un pez que se pierde en el mar / Lo que se pierde en el tiempo <i>es como</i> lo que se pierde en el mar	El mar <i>es como</i> el olvido	Carácter esquivo/engañoso de lo que fue/recuerdo. [Tensión memoria-olvido (aquello que se extravía en el tiempo o en el mar)]	OPOSICIÓN ANÁLOGA -> CONVERGENTE Un bus polvoriento que se pierde en el tiempo y un pez que se pierde en el mar tienen en común un destino de extravío en contextos de naturaleza opuesta: el tiempo y el mar. Pero ambos convergen en su naturaleza mutable que parece simbolizar la tensión memoria-olvido.
VII Sexto día CLÍMAX	Dorotea: Es mi <u>casa</u> ... ahí están mis <u>mares</u> y mis <u>estrellas</u>	Tu barca y tú corresponden al mar como yo y mi casa a la tierra / El mar <i>es</i> a tu barca <i>como</i> mi casa a la tierra	Es imposible sobrevivir en contexto adverso a la propia naturaleza -> ¿Cómo sobrevivir...?	La naturaleza del ser en su propio elemento/ mundo natural: afín u opuesta al agua/tierra	OPOSICIÓN ANÁLOGA El agua y la tierra tienen en común ser el hogar de seres de naturaleza afín a cada una: agua a los de agua y tierra a los de tierra.
	Dorotea: ¡El siguiente! ¡El siguiente, por favor! Es tu turno <u>Pescador</u> . Pescador del Mar. <u>Pescador del Mar</u> , libro 9-A, folio 404, <u>niño</u> varón quien nació en <u>Muelle</u> Escondido, un lugar donde parecía que nadie venía y nada pasaba. Nació un día (<i>repite la misma fecha pero sin mencionar el año</i>) Miércoles 8 de abril de un año cualquiera de Nuestro Señor en el rincón más perdido del mundo donde mandan las <u>mareas</u> , los <u>vientos</u> y las <u>estrellas</u> . Habiendo dado sus datos la señora <u>Dorotea Del Mar</u> , quien manifiesta ser <u>madre</u> y partera...	Pescador Del Mar es un hijo como Dorotea Del Mar es una madre	Pescador <i>es como</i> Dorotea = Dorotea <i>es como</i> Pescador (El hombre = que la mujer, un hombre en busca de una madre/familia/ arraigo es como una mujer en busca de un hijo/familia/ arraigo). UNO <i>ES COMO</i> OTRO	Un nombre, inventado/ficticio, para poder existir y tener una identidad social/legal	CONCILIACIÓN DE OPUESTOS POR COMPLEMENTARIEDAD Con un nombre y apellido que existe por primera vez, por efecto de la voluntad creadora/imaginación, Pescador se inventa un nombre y una madre (ascendencia), Dorotea se inventa una partida, un hijo y, por tanto, su propia maternidad (descendencia).

²⁶ Matriz de elaboración propia a cargo de la investigadora, Ruth Grégori. Se marcan en negrilla y cursivas los nombres asociados al agua, se subrayan los asociados a la tierra.

Anexo C. Matriz de lectura hermenéutica comparada sobre el poemario *Memorias del agua* de Francisco Ruiz Udiel y la obra dramática *Al otro lado del mar* de Jorgelina Cerritos

Cuadro comparativo entre *Memorias del agua* y *Al otro lado del mar* ²⁷

Lectura – Concepto/Categoría	<i>Memorias del agua</i> (Francisco Ruiz Udiel)	<i>Al otro lado del mar</i> (Jorgelina Cerritos)
Lectura Fenomenológica	“Viaje del agua” a través del infierno (desplazamiento)	
- Intuición primordial / Experiencia del personaje	Acontecimientos “hilvanados” por la experiencia de revelación de la existencia como un estado de fluidez permanente, en la que distintos “rostros” de la misma naturaleza esencial comparten e intercambian atributos –transmutándose incluso entre unos y otros- a través de un incesante movimiento de ir y venir entre uno y otro momento del ser “agua”.	En un <i>no-lugar</i> como el mundo desértico de esa playa sin peces “donde nadie viene y nada pasa”, y donde el tiempo se trastoca, lo acuático no es sino una posibilidad alterna, una especie de “puente” con el otro lado. Así, la <i>intuición primordial</i> que parece animar <i>Al otro lado del mar</i> es la de que el encuentro del propio ser –la propia identidad- solo es posible a través del encuentro con otro. En ese otro lado, reverso del propio, radica la respuesta al conflicto que nos separa de lo que queremos/podemos llegar a ser.
	<p>La voz que habla vaticina que ella misma, como fuente que nace de entre las piedras junto al río, se convertirá en agua: Te pediré me arrojes junto al río... levántame y observa: en tus manos me tornaré agua” (<i>Las Piedras</i>, p.76).</p> <p>Por otro lado, desde el fango (mezcla de agua y tierra) el agua parece “transferir” su cualidad de transparencia a la piedra, según refiere la voz que – atraída por el destello del jaspe hasta el fondo de un pozo- encuentra un jaspe que no es un jaspe, una piedra transparente como el agua, una piedra con destellos de luz:</p> <p>...tomé una escalera y con mi lucerna bajé para ver el fango, su atributo.</p> <p>Ahí estaba la piedra transparente. Me invitaba a encontrar el dilema que reside en el silencio: contemplamos su infinitud o penetramos en la hierba. (<i>El Jaspe y yo</i>, p.92)</p>	<p>Pescador: ...No sé quiénes fueron mis padres ni por qué me abandonaron pero estoy seguro que soy yo quien tiene un amigo negro en un muelle pequeño, quien ama una sirena que llora en una playa y quien le prometió a Perro que volvería en mi barca para traerlo. Sé que yo soy yo y que estoy aquí, ahora, en este lugar y en este momento (hacia el horizonte) y por eso te digo, Perro, que Yo, Pescador, Pescador del Mar nací un (repite la fecha del día) Miércoles 8 de abril de 2009, en este rincón del mundo donde nadie viene y donde nada pasa, al lado de Dorotea, mujer mayor de edad que me acompañó en mi nacimiento y que por lo tanto es mi mamá. (Cerritos, cualquier momento del día Quinto, 157-158)</p> <p>Dorotea: ¡El siguiente! ¡El siguiente, por favor! Es tu turno Pescador, Pescador del Mar. Pescador del Mar, libro 9-A, folio 404, niño varón quien nació en Muelle Escondido, un lugar donde parecía que nadie venía y nada pasaba. Nació un día (repite la misma fecha pero sin mencionar el año) Miércoles 8 de abril de un año cualquiera de Nuestro Señor en el rincón más perdido del mundo donde mandan las mareas, los vientos y las estrellas. Habiendo dado sus datos la señora Dorotea Del Mar, quien manifiesta ser madre y partera... (Silencio) Guárdala, Pescador, te va a servir. (Cerritos, Sexto día, 163-164)</p>
- Atmósfera	Viaje-sueño (de transformación) del agua de trayectoria circular inicia como un sueño, se torna en pesadilla y acaba en un despertar. El fin del viaje, en el despertar el agua, es la muerte, que de algún modo devuelve a un estado originario.	<p>La situaciones inverosímiles que enfrentan a los personajes -una oficina de la alcaldía instalada a orillas del mar en una playa desierta, la imposibilidad de resolver la inexistencia legal de un individuo por la vía formal-, que los mismos personajes califican como “absurdas”, contribuyen a generar una atmósfera que contraviene la lógica racional de funcionamiento del mundo en el que transcurre la historia. A ello se suma el trastoque de la continuidad temporal.</p> <p>Al final, las tensiones de la “absurdidad” se resuelven por vía de la invención. Pescador Del Mar, además de inventarse su nombre y apellido, se inventa a una madre: Dorotea; y Dorotea, acaba por ceder e inventarse junto con la partida de nacimiento de Pescador su propia maternidad.</p>

²⁷ Matriz elaborada por la autora de la presente investigación, Ruth Grégori, a partir de los planteamientos ya desarrollados en este capítulo correspondientes al análisis de cada obra por separado.

Lectura Simbólica		Viaje de transformación en “reversa”: algo de ellos ha de morir para poder renacer
- Naturaleza del agua	En <i>Memorias del agua</i> predominan las aguas vivas/puras/claras/frescas/sonoras/fluidas sobre las aguas muertas-durmientes/turbias/silentes/estancadas, pero lo que cabría señalar como particular de la poética del agua en <i>Memorias del agua</i> es, más bien, su carácter frecuentemente dual, distintivo especialmente en la tercera parte del poemario: <i>El despertar del agua</i> , donde adquiere atributos casi mágicos, acaso alquímicos, que la facultan para transmutarse a sí misma y a lo que toca. Las aguas que despiertan en <i>Memorias del agua</i> no describen una sola dirección – de durmientes o muertas a vivas, de silentes sonoras, de estancadas a fluidas-, sino que se trata de aguas en “estado de “tránsito”, en la cual la gama de estados de su naturaleza a menudo aparece “mezclado” o en proceso de transición/transmutación/inversión de uno en otro.	Percepción subjetiva contrapuesta respecto al carácter “dual” del agua del mismo mar que está frente a sus ojos: mientras que Pescador - hombre del agua- está ansioso por darse un chapuzón en una playa que le gusta porque “el agua está limpia”, Dorotea - mujer de la tierra- no tiene la más mínima intención de bañarse en ese que ve como un “sucio mar” de “agua podrida”. Si bien Pescador reconoce que en el mar de esa playa no hay peces, para él dicho mar está “vivo”: habla, pues él lo “oye”. En cambio, para Dorotea, se trata de un agua “silenciosa”, que ella nunca ha escuchado. Agua “muerta” e “inmóvil”, “una tumba cotidiana” que evoca lo que, cada día, muere en ella: sus sueños de regreso del amor de su juventud y los hijos que habrían procreado juntos. Tanto agua “pura” (limpia) como “impura” (sucia) expresan una voluntad de transformación: el agua “viva” y “limpia” –representada por la perspectiva de Pescador- no sólo absorbe el agua “muerta” –representada en la percepción de Dorotea-, sino además, “permea” la tierra, la dimensión concreta de sus acciones como funcionaria de una oficina de alcaldía en una playa desierta.
- Complejos de Cultura	Combinado: En <i>Memorias del agua</i> , la mencionada confluencia de símbolos asociados a los tres complejos sugiere la posibilidad de que el correlato <u>cósmico</u> del reflejo universal del destino humano en el espejo de las aguas debele en su fluidez el permanente estado de cambio en el devenir de todo lo existente.	Combinado: El choque de elementos de naturaleza contraria –Pescador, agua; Dorotea, tierra-, la dualidad de la naturaleza del agua evidenciada en las percepciones contrapuestas de ambos personajes sobre el mismo mar; así como la dialéctica de los complejos de Caronte y de Ofelia describen la transformación de dos seres por el encuentro con el otro.
o Complejo de Caronte	La partida de alguien de quien apenas se distingue su sombra: Solo vi tu sombra sobre aquella barca con olor a muelle. La tarde cubrió de púrpura el corazón de los remos (<i>El corazón de los remos</i> , p.14)	Variante: una sucesión de muertes en tierra (diversos puertos) que le hacen navegar a través del mar –destino de todos los ríos- hasta encontrar un lugar dónde nacer (153-157). Es decir, un viaje en sentido inverso, no en dirección a la muerte, sino –a través de la muerte- hacia la vida. El cuarto intento de echar raíces en tierra (después de su amigo el negro, su sirena, Perro, ahora Dorotea), termina con su nacimiento.
o Complejo de Ofelia	Referencia a la propia muerte en las aguas: Luego me pregunto en qué lugar de esta corriente alcanzará fin nuestro efímero eco, si la corriente es uno mismo que se arroja ya sin vida, leve, en el corazón seco de las hojas. (<i>Encontré el poema</i> , p.24).	El agua, símbolo de la mujer que “sólo sabe llorar sus penas” y cuyos ojos se “ahogan en lágrimas”: - “Sirena”, a quien Pescador dejó “llorando en la arena” (156). - Dorotea, quien se lamenta sus penas de amores perdidos e hijos postergados largamente, sin lágrimas pero en cada uno de los momentos en que “se pierde” en el tiempo (145, 147, 159) o en sus pensamientos” (148, 151).
o Narcisismo	El verso que cierra el poemario entero parece elevar la dualidad del reflejo en las aguas al nivel de un narcisismo cósmico: Llo-ver es la imagen doble de sí, del yo en el filo de la vida, es verse a uno mismo en la tristeza del agua. (<i>Lluvia</i> , p.101).	Aquí “triple sintaxis vida-muerte-agua” asociada al destino humano no asociada a un devenir a nivel cósmico de todo lo existente, pero sí “existencial” en términos de dimensión humana, a nivel individual pero también interpersonal y social, es decir, de las posibilidades de la “conexión” y el diálogo en la comunicación humana.
- Dialéctica del agua	Potencia “bivalente” (convergencia-divergencia): El agua como una especie de “patria universal”. La muerte, el destino del viaje sobre las aguas y de los seres que viendo en ellas su propio reflejo terminan por encontrar en su fondo la propia muerte, apenas un estadio en el incesante viaje de transformación de la materia.	Potencia “bivalente” (convergencia-divergencia): Las diferencias iniciales “activan” las aguas de un conflicto que se va profundizando hasta llegar a la semejanza que en el fondo los une: su anhelo de un “otro” que ponga fin a su soledad y le dé identidad.

Lectura Metafórica		Agua			¿X = Tierra?		
- Metáfora raíz	Relación analógica	Referente	Relación dialéctica	Relación analógica	Referente	Relación dialéctica	
- Red metafórica (Ver anexos 4 y 6)	Las piedras <i>son</i> a la herida, <i>lo que el agua a la tierra</i>	POESÍA = agua que hiere la tierra	INVERSIÓN			OPOSICIÓN ANÁLOGA	
	El corazón seco de las hojas <i>es</i> a la corriente, <i>lo que el efímero eco es</i> a uno mismo.	POESÍA es tránsito/movimiento (agua) y fin/estado estático (tierra)	INVERSIÓN	Un bus polvoriento <i>es</i> al tiempo <i>como</i> un pez que se pierde en el mar	Carácter esquivo/engañoso de lo que fue/recuerdo. (Tensión memoria-olvido?)	OPOSICIÓN ANÁLOGA - > CONVERGENTE	
	La luz <i>es</i> a la ciudad <i>lo que el faro al mar</i> .	POESÍA = capaz de llenar el vacío con un mar imaginario	TRANSMUTACIÓN POR OPOSICIÓN	El mar <i>es</i> a tu barca <i>como</i> mi casa a la tierra [Tierra es a seres de agua como agua a seres de tierra]	La naturaleza del ser en su propio elemento/mundo natural (según afinidad con agua o tierra)	OPOSICIÓN ANÁLOGA	
	La espuma <i>es</i> al mar <i>lo que el miedo al despertar</i> .	SUEÑO = una “frontera” que se desvanece	TRANSMUTACIÓN POR OPOSICIÓN	El aire asfixia en tierra a los seres de agua <i>como</i> el agua ahoga a los seres de tierra [Tierra es a seres de agua como agua a seres de tierra]	La naturaleza del aire para respirar (según la naturaleza afín u opuesta del mundo y la del ser: agua o tierra)	OPOSICIÓN ANÁLOGA	
	Lo que se postra bajo mis pies <i>es</i> a lo falso <i>lo que el cielo a la tierra</i> .	AGUA = un cielo falso	TRANSMUTACIÓN INTERMITENTE	Lo estático de la tierra (me) marea a los seres del mar como marea el vaivén de las olas a los seres de tierra [Tierra es a seres de agua como agua a seres de tierra]	La naturaleza del equilibrio para movimiento (según afinidad entre el mundo y el ser: agua (en movimiento) o de tierra (estático))	OPOSICIÓN ANÁLOGA	
	La herida del agua <i>es</i> al légamo <i>lo que el destello del jaspe al pozo</i> .	Una abertura, grieta, puerta/vía de salida o transformación a la naturaleza originaria.	TRANSMUTACIÓN INCESANTE			OPOSICIÓN ANÁLOGA	
	El polvo <i>es</i> a la naturaleza invariable <i>lo que el agua al péndulo</i> .	Oscilación = Agua = símbolo del devenir dialéctico	OPOSICIÓN ANÁLOGA	Navegar <i>es</i> al mar como nacer a la tierra	Maneras de nacer: hay más de una manera de llegar a la vida/ser	OPOSICIÓN ANÁLOGA	
	La escalera <i>es</i> a la geometría con lucerna en mano <i>lo que la noria a la marea (agua)</i> .	Estructura (forma) del devenir = una cadena viva en movimiento...	TRANSMUTACIÓN OSCILANTE	Pescador Del Mar es un hijo como Dorotea Del Mar es una madre. [Uno es como otro]	Un nombre, inventado/ ficticio, para poder existir y tener una identidad social/legal	CONCILIACIÓN DE OPUESTOS POR COMPLEMENTARIEDAD	
- Dialéctica general	<p><i>Dialéctica agua – tierra</i></p> <p><i>Memorias del agua</i> constituye un discurso metafórico y el agua la metáfora raíz que lo hilvana –mediante una red de símbolos y una red de enunciados metafóricos asociados al agua-. La intuición primordial que anima <i>Memorias del agua</i>, la de la existencia como un estado de fluidez permanente, evidencia en su nivel metafórico la naturaleza dialéctica del devenir como una “corriente” en la que los elementos que conforman el agua intercambian atributos e incluso se transmutan unos en otros, “representada” por una dinámica incesante en la que los símbolos del agua y la tierra se oponen y reconcilian alternativamente. Si la fluidez de las aguas anuncia el permanente estado de cambio en el devenir de todo lo existente, en donde se pierde la frontera entre inicio y fin, ser y reflejo, uno y lo otro, vida y muerte, el “viaje del agua” <i>es como</i> un sueño cuyo despertar nos hace reconocernos como parte de la naturaleza dual y dialéctica</p>			<p><i>Dialéctica tierra – agua</i></p> <p>Si bien a partir del reducido número de enunciados metafóricos identificados resulta difícil plantear que <i>Al otro lado del mar</i> configure un discurso metafórico articulado en torno al agua como metáfora raíz, el presente análisis sí ha permitido evidenciar la existencia de un “hilo” que enlaza una serie de enunciados asociados al agua que posibilitan, al menos, sostener que existe una dimensión metafórica en la poética de <i>Al otro lado del mar</i>. Mediante diversas variaciones, dichos enunciados metafóricos reiteran la naturaleza dialéctica del encuentro de seres de naturaleza, en principio, opuesta: hay una semejanza no percibida en la diferencia, así como la posibilidad de conciliar su antagonismo -la inevitable dinámica de convergencia y divergencia entre ambos- por complementariedad, en función del reconocimiento de que en el fondo comparten tanto una esencia como un destino común.</p>			

	que anima la "patria universal" del cosmos.		
Lectura Hermenéutica			
- Mundo	Correspondencias a nivel referencial entre el "mundo real" extraliterario y el "mundo lírico/ficticio": tanto mediante un discurso argumentativo como mediante uno poético, Ruiz Udiel afirma que, en un mundo oscuro, es a la poesía y a los poetas a quienes les corresponde hacer la luz. Pero no se trata de la luz de la razón moderna; más que de un sentido real y concreto, se trata de recuperar la potencia creadora, capaz no solo de imaginarse en tanto luz sino de <u>imaginar lo que ilumina</u> .		
	Artículo <i>Joven poesía nicaragüense</i> (2010): Llegaremos en algún momento a invocar las palabras que darán luz a este siglo donde el hombre se ha separado del mundo. A los poetas nos corresponde, en medio de la desesperanza, encender el pabilo, llevar lucerna en mano, ver hacia delante y hacia los costados sin ignorar la huella que nos precede. (Ruiz Udiel, 2010).	En una ciudad en cuyo centro carece de luz un faro, a la poesía le corresponde imaginar el mar. (<i>Ars Poética</i> , 2010, 43).	
° Mundo extra-literario	<i>Modernidad líquida</i> – Nicaragua/Centroamérica	<i>Modernidad líquida</i> – El Salvador/Centroamérica	
° Mundo intra-literario	Identidad-Comunidad-Espacio/Tiempo. Pérdida del "punto de origen": Habla para mí; me convencía del punto de llegada pero ¿quién quedó en el de partida? ¿Habrá desaparecido aquel <u>punto en su origen</u> ? Voluntad de mí, sin ser hundido en este pozo, túnel de quien espera encontrar su ruta. El punto ya no estaba, mi vida era ahora una línea continua, cual alfiler de lluvia horizontal, dardo de agua. (<i>El jade y yo</i> , 2010, 92-93).	Espacio/Tiempo. <i>No-lugar</i> = "limbo" espacio-temporal en una playa desierta que pone en cuestión las convenciones de un tiempo lineal e ironiza sobre las condiciones del espacio "real" (fronteras "inestables" entre agua y tierra). Identidad-Comunidad. "Proyecto inacabado": identidad a través del (diálogo con) el <i>otro</i>el hombre y la mujer que necesitamos llegar a ser. ...me alejo de la risa fácil, y me alejo del teatro comercial, y me alejo de los teatros llenos. Yo lo que necesito, y mi dramaturgia lo que necesita es un público para dialogar. Si dialogamos a través de la risa o a través de la lágrima, no importa, lo que quiero es un teatro que podamos cohabitar, un teatro que podamos transitar desde el espectador y desde la necesidad nuestra para crear. (Jorgelina Cerritos, 2012, 82) Identidad-Comunidad. Falta de referentes.	Pescador busca un documento de identidad "legal" y Dorotea no sabe quién es a pesar de tener el suyo. Terminan superando sus conflictos en <i>comunidad</i> , en el sentido de una expresión mínima integrada por dos personas que actúa en aras del bien común.
		"Centroamérica no tiene derecho a ser referente de nada, siempre nos tenemos que parecer a otros", lamentó en entrevista con Viva. "Latinoamérica tuvo un tiempo en los setentas y los ochentas, en los que creó su propio discurso en contraposición de lo que venía de Europa. Encontramos en el trato la forma de	

		denunciar, protestar, cuestionar todo lo que estaba sucediendo". (Díaz, 2017)	
	Emancipación-Trabajo. Cambio del tono onírico-lírico predominante a lo largo de la obra, al adquirir tintes de diatriba política mediante un reclamo que bien podría hacerse frente a las condiciones de pobreza e inequidad derivadas de la implementación del modelo neoliberal en la Nicaragua posrevolución sandinista:		Emancipación. La emancipación de la protagonista, Dorotea, pasa por múltiples "vectores": ha de emanciparse de los argumentos inflexibles de la razón, herencia fundamental de la Ilustración europea occidental; de las expectativas heredadas del patriarcado sobre el amor romántico y la maternidad; e incluso de un trabajo ejercido en condiciones "absurdas". Pero, en su condición de funcionaria de una institución de Estado, dicha liberación implica no sólo desconocer los liderazgos e instancias de control social, sino todo lo que ha "estructurado" su visión de mundo hasta entonces: "La ley, la lógica, la vida, las reglas, las instituciones...".
	Artículo <i>Joven poesía nicaragüense</i> (2010): En esta etapa de las <u>economías abiertas</u> , el nicaragüense adquirió otra forma individual y olvidó el valor de la solidaridad; los escritores y <u>poetas buscaron su propia sobrevivencia</u> y dejaron de ser, sólo dirigidos por el mal entendimiento, por la falta de palabras, e intentándose encontrar en lo que queda de ellos, su interior, su abismo y laberinto donde ya el hilo para regresar al origen no existe... (Ruiz Udiel, 2010).	No, señores, es demasiado. <u>No nos basta un mendrugo de pan.</u> No es posible conjeturar virtudes que no existen. Seguiremos caminando, solos, porque preferimos ser el pecho expuesto que seguir como sonámbulos con los brazos extendidos, esperando que <u>el frío metal de una moneda caiga como hostia de acero</u> sobre nuestras manos. [XI (CAMINAR SOBRE LA HIERBA), 2010, 72]	Trabajo. Escribir teatro es (un trabajo) marginal en El Salvador/Centro y Latinoamérica. ...no somos necesarios, no somos útiles, por lo cual, somos marginales. Escribir teatro es de por sí marginal. Escribir teatro para la mujer es doblemente marginal, porque estamos tratando de ser una voz que se escucha. Y hablar de teatro, más mujer, más Latinoamérica, creo que es indiscutiblemente que es un hecho necesario y forzoso, no es gratuito, todavía estamos en el momento de pelearnos por ese espacio. De ahí mi compromiso con mi dramaturgia. De ahí el compromiso con mi país y lo extiendo un poco más, sin querer ser ni la salvadora ni la redentora de la literatura dramática de Centroamérica, pero es que somos una región y nos tenemos que ver como una región. (Cerritos, 2012, 82).
- <i>Mood / Mimesis</i>	<i>Mood</i> (estado del alma) fluido, dialéctico, correlativo a la naturaleza común de los mundos que tanto el poeta como la voz lírica habitan, con la que han de fluir y a cuya fluidez han de adaptarse.		El drama "absurdo" escrito por Jorgelina Cerritos, tal y como ya se ha apuntado, "imita" la "absurdidad" de acciones humanas como las dificultades para comunicarse o entenderse cuando se parte de visiones de mundo contrapuestas y prejuicios rígidos, así como el irracional y deshumanizado formalismo de una burocracia institucional que no sirve al bien común. Ese sería el esquema de funcionamiento de mundo de la <i>modernidad sólida</i> , que simbolizaría Dorotea, como mujer que tiene los pies "en la tierra" al inicio de la historia. Por otro lado, Pescador Del Mar, hombre sin nombre llegado del mar, tal cual aparece en las primeras escenas, simbolizaría el antagonismo de los valores de la "solidez": la frescura, flexibilidad y movimiento asociados al agua. La "redescripción" de los síntomas neurálgicos del "estado de alma" (<i>mood</i>) característico de la <i>modernidad líquida</i> contemporánea que la obra estructura viene dado porque el estado de "solidez" inicial, simbolizado por Dorotea, se "mueve" por efecto de la llegada de Pescador, que simboliza el agua. Es decir, se "redescribe" un estado de "transición" de solidez a liquidez, de <i>modernidad sólida</i> a <i>modernidad líquida</i> .
- Metáfora / Relación analógica ampliada	En una ciudad en cuyo centro / carece de luz un faro, / a la poesía le corresponde / imaginar el mar. (<i>Ars Poética</i> , 2010, 43).		

	Relación analógica	Referente	Relación dialéctica	Relación analógica	Referente	Relación dialéctica
	El mar/agua es a la <i>modernidad líquida</i> , lo que la luz/lucerna a la modernidad sólida (enraizada en la tierra)	Poesía = la “medida” de las cosas: no un compás, sino el péndulo, símbolo e instrumento oscilante	TRANSMUTACIÓN INCESANTE	Pescador es a Dorotea lo que la <i>modernidad líquida</i> a la <i>modernidad sólida</i> : su reverso y complemento	(La posibilidad de) un <i>reverso</i> complementario	OPOSICIÓN ANÁLOGA -> CONCILIACIÓN DE OPUESTOS POR COMPLEMENTARIEDAD
Conclusiones						
1	Para estar en un mundo acuático, de fronteras porosas, tanto en sentido tangible (territorios) como intangible (conocimiento, identidades, comunicaciones, espacio, tiempo), con liderazgos (políticos, económicos, etc.) y comunidades transfronterizas en movimiento incesante, hay que aprender a “estar” en el agua, e incluso a fluir/ser (como) agua. Pero, a fin de no “estancarse” – equivalente del “petrificarse” en la <i>modernidad sólida</i> - esta manera de <i>ser</i> y <i>estar en el agua</i> ha de reconocer dos rasgos inherentes a su naturaleza. En primer lugar, el potencial de luz y oscuridad, de vida y muerte, inherente a su naturaleza dual y siempre cambiante. En segundo, la “vocación de otredad” latente en todo lo existente, por lo que ha de ser capaz de <i>ser</i> y <i>estar en el agua</i> tanto como de valerse de los recursos de la tierra y de la luz, no solo para dialogar con ellos sino al punto de “mutar” en ellos, de ser ellos, y de “hibridizarse” con ellos.			Sobrevivir en un entorno cambiante de fronteras porosas requiere de aprender a convivir con las diferencias, de “flexibilizar” no sólo las posturas “rígidas” heredadas sino también “ajustar” la percepción y el punto de vista sobre el carácter “fluido” del devenir social, para rescatar su carácter vivo y en movimiento. Si la razón moderna parte de la noción de una verdad, y la modernidad líquida se desmarca de cualquier aseveración de la misma, el mundo al que apunta la referencia metafórica –el mundo posible y habitable, deseable- reconoce la naturaleza dual y dialéctica, cambiante y reversible, en el devenir de todo lo existente. Ajustar el lente de la percepción metafórica del mundo implica reconocer que todo “es y no es”, que la percepción de la realidad es una construcción subjetiva que depende del punto de vista, y que esta es cambiante; que en toda oposición subyace la posibilidad de convergencia y complementariedad, como correlato siempre latente y “reactivable”.		
2	El “viaje” de <i>Memorias del agua</i> sería un sueño cuyo despertar nos haría reconocernos como parte de la naturaleza dual y dialéctica que anima la “patria universal” del cosmos. Parte de una “corriente” en la que sus distintos elementos intercambian atributos e incluso se transmutan unos en otros en una dinámica incesante de oposición-reconciliación; y cuyo <i>mood</i> –estado del alma- subyacente cambia una y otra vez de rostro hasta sintetizar sus opuestos. Una bitácora cuyo acto de “rememoración” sería la única manera de evitar convertirse en agua estancada frente a la cual no quede sino contemplarse y dolerse de la propia muerte.			El “viaje de transformación” a través de muertes sucesivas hasta lograr renacer supone la solución del conflicto entre Pescador y Dorotea por vía de la complementariedad. Es una metáfora que deja de ser interpersonal para volverse social e histórico: sobre conflictos irreconciliables entre miembros de una misma “familia” o de un mismo país; pero también de los que surgen entre quienes luchan por sobrevivir a entornos adversos a su naturaleza, o como los que ahora experimentan los seres cuya visión de mundo fue forjada en el mundo de la <i>modernidad sólida</i> y ahora se quedan rezagados frente al ritmo acelerado de cambio que supone el advenimiento de nuevos tipos de privilegio y elitismo asociados a la <i>modernidad líquida</i> .		
3	Porque si el agua no solo es la corriente que lleva todos los nombres y lo existente, sino también el ser mismo de lo que en ella habita; y la poesía misma, el reflejo del agua en el agua misma, el agua parecería decir: Yo, Poesía, sueño de agua, ser cósmico que canta mientras observa su propio reflejo en el devenir del tiempo y el espacio, he de imaginar las maneras de ser y estar en el agua, de dialogar con el agua, de ser el faro de mi propia liquidez, como debió hacer la luz en sus tiempos de oscuridad.			Todo tiene un reverso, parece decir <i>Al otro lado del mar</i> , todo se mueve y todo cambia. Y es solo cruzando hacia ese <i>otro lado</i> que se encuentra la propia identidad.		