



**UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL  
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN**

**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

**TEMA:**

**Filosofía del poema: poesía autoconsciente y aberración  
significante en Hugo Mayo**

**AUTORA:**

**Trujillo Parada, Beatriz Fabiana**

**TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL  
GRADO DE:**

**Licenciada en Comunicación Social**

**TUTORA:**

**Ojeda Franco, Mónica**

**Guayaquil, Ecuador  
14 de marzo del 2017**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

## **CERTIFICACIÓN**

Certificamos que el presente trabajo de titulación, fue realizado en su totalidad por **Beatriz Fabiana Trujillo Parada**, como requerimiento para la obtención del Título de **Licenciada en Comunicación Social**.

### **TUTORA**

f. \_\_\_\_\_  
**Mónica Ojeda Franco**

### **DIRECTOR DE LA CARRERA**

f. \_\_\_\_\_  
**Efraín Luna Mejía**

**Guayaquil, a los 14 días del mes de marzo del año 2017**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

## **DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD**

Yo, **Beatriz Fabiana Trujillo Parada**

### **DECLARO QUE:**

El Trabajo de Titulación “**Filosofía del poema: poesía autoconsciente y aberración significativa en Hugo Mayo**” previo a la obtención del Título de **Licenciada en Comunicación Social** ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación, de tipo **Ensayo literario** referido.

**Guayaquil, a los 14 días del mes de marzo del año 2017**

**LA AUTORA**

---

**Beatriz Fabiana Trujillo Parada**



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

## **AUTORIZACIÓN**

Yo, **Beatriz Fabiana Trujillo Parada**

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación “**Filosofía del poema: poesía autoconsciente y aberración significativa en Hugo Mayo**”, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

**Guayaquil, a los 14 días del mes de marzo del año 2017**

**LA AUTORA:**

---

**Beatriz Fabiana Trujillo Parada**

**URKUND** Mónica Franco Pombo (monica.franco)

**Documento:** Fabiana Trujillo Tesis.docx (D25912879)  
**Presentado:** 2017-02-20 16:18 (-05:00)  
**Recibido:** monica.franco.ucsg@analysis.orkund.com  
**Mensaje:** [Mostrar el mensaje completo](#)

0% de esta aprox. 31 páginas de documentos largos se componen de texto presente en 0 fuentes.

Lista de fuentes	Bloques				
<table border="1"> <thead> <tr> <th>Categoría</th> <th>Enlace/nombre de archivo</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>&gt;</td> <td><a href="#">Tesis - Final - 2017.docx</a></td> </tr> </tbody> </table>	Categoría	Enlace/nombre de archivo	>	<a href="#">Tesis - Final - 2017.docx</a>	
Categoría	Enlace/nombre de archivo				
>	<a href="#">Tesis - Final - 2017.docx</a>				
<b>Fuentes alternativas</b>					
	<a href="#">VERSIÓN FINAL TATIANA LANDÍN ENSAYO CRONICA HACIA UNA POETICA EN LOS TEXTOS DE G...</a>				
	Isabel Prats Noguera. Verdad, lenguaje y relativismo .pdf				
	<a href="#">TESIS Angel Martinez de Lara - Noviembre.pdf</a>				
	<a href="#">TESIS Angel Martinez de Lara - Noviembre.pdf</a>				

0 Advertencias. Reiniciar Exportar Compartir

**100%** # 1 Activo

**AUTORA:** Trujillo Parada, Beatriz Fabiana

TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE: Licenciada en Comunicación Social  
TUTORA: Ojeda Franco, Mónica  
Guayaquil, Ecuador 2017  
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
CERTIFICACIÓN  
Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por Beatriz Fabiana Trujillo Parada, como requerimiento para la obtención del Título de Licenciada en Comunicación Social.  
TUTORA  
\_\_\_\_\_ Mónica Ojeda Franco

Tesis: Filosofía del poema: poesía autoconsciente y aberración significativa en Hugo Mayo

Autora: Fabiana Trujillo

Tutora: Mónica Ojeda

**Mónica Ojeda**  
**Docente a tiempo completo**  
**Carrera de Comunicación Social**

A Beatriz y Fabio, mis padres.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Mónica Ojeda, mi tutora, por su valiosa guía y palabras, que por siempre recordaré. A mi profesor Marcelo Báez por haberme ayudado a hallar un punto de partida para este trabajo. A mi profesora Gilda Holst por sus clases, que desarrollaron aún más mi interés por la literatura.

A cada uno de los docentes de la cátedra de literatura y de comunicación de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil por las lecciones impartidas, las cuales contribuyeron significativamente a mi crecimiento personal.

A mis padres y a mi tía Nubia, por sus invaluable enseñanzas y su apoyo permanente. A mi hermana Helena, por su compañía y las reflexiones mutuas, en las cuales pude hallar inspiración. A Andrés, por creer en mí. Y finalmente, pero no por ello menos importante, a Dios.



UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

### **TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN**

f. \_\_\_\_\_

MÓNICA OJEDA FRANCO

TUTORA

f. \_\_\_\_\_

PROFESOR DELEGADO

f. \_\_\_\_\_

PROFESOR DELEGADO





UNIVERSIDAD CATÓLICA  
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

**FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**

## **CALIFICACIÓN**

f. \_\_\_\_\_

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
CAPÍTULO I	
Filosofía y poesía: más allá de la enunciación.....	5
CAPÍTULO II	
La poesía autoconsciente de Hugo Mayo.....	16
CAPÍTULO III	
Hugo Mayo y la aberración significativa .....	23
CONCLUSIONES .....	41
BIBLIOGRAFÍA.....	43
ANEXOS.....	47

## RESUMEN

A partir de los recursos y herramientas conceptuales aportadas por la filosofía y el análisis literario, el presente ensayo elabora un reconocimiento de dos tipos de poemas en la producción de Hugo Mayo: poemas de carácter autoconsciente, es decir, piezas poéticas que remiten a su condición de ser, a la palabra poética o al proceso de la escritura en sí; y poemas que manifiestan una resistencia a formar signo y que, en palabras del lingüista y poeta peruano Mario Montalbetti, presentan una “aberración significativa”. Dicho planteamiento abre nuevas posibilidades de análisis de la poesía de Hugo Mayo; aristas que, de acuerdo a la filosofía del poema, revelan una intención por renombrar al mundo y, a su vez, a la palabra misma.

**Palabras clave:** Hugo Mayo, filosofía, poesía, poesía autoconsciente, excritura, aberración significativa, sentido, significado.

## ABSTRACT

From the resources and conceptual tools provided by philosophy and literary analysis, the following essay elaborates an acknowledgment of two types of poems in the production of Hugo Mayo: self-conscious poems, in other words, poetic pieces that refer to their condition of being, as poetic word, or to the process of poetic writing itself; and poems that show a resistance to form sign and that, in words of the peruvian linguist and poet Mario Montalbetti, present a "significant aberration". This approach opens new possibilities of analysis to the poetry of Hugo Mayo; prepositions that, according to the philosophy of the poem, reveal an intention to rename the world and, also, the word itself.

**Keywords:** Hugo Mayo, philosophy, poetry, exwriting, self-conscious poetry, significant aberration, sense, meaning.

## INTRODUCCIÓN

Existe una prolífera producción de textos con respecto a la obra del poeta ecuatoriano Hugo Mayo (Manta, 1895 - Guayaquil, 1988) —bajo su nombre real, Miguel Augusto Egas—. Poeta distinto que torció el cuello al cisne de engañoso plumaje —como él mismo escribiría en su poema “Me identifico” (1973)—: uno de los mayores exponentes de la vanguardia literaria latinoamericana y uno de los pilares de la vanguardia literaria en Ecuador. Precisamente sobre su intervención y contribución a la literatura de vanguardia se erigen la mayoría de los textos bibliográficos que se han escrito sobre el poeta manabita. La interpretación y análisis de su obra poética, además, ha sido concebida principalmente a partir de dos componentes: 1) el periodo histórico en el que se hallaba inscrito Hugo Mayo —con evidente énfasis en los años 20 y 30, época de vanguardia, y 2) los recursos estilísticos utilizados por este y que se hallan en consonancia con la propuesta estética establecida por la vanguardia.

Algunos de los títulos fundamentales que abordan la obra de Mayo son *La noción de vanguardia en el Ecuador* (1989) de Humberto Robles, publicado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas; el ensayo exhaustivo y minucioso escrito por Jackelín Verdugo Cárdenas, *Hugo Mayo y la vanguardia* (2002), donde se efectúa una ávida exploración a la obra completa de Mayo, asunto que, como expresa Jorge Dávila Vásquez en la presentación del texto, “no había sido desarrollado con amplitud ni hondura antes en el Ecuador” (p. 7); *A la zaga del animal imposible: Lecturas de la poesía ecuatoriana del siglo XX* (2005) de Iván Carvajal, publicado por el Centro Cultural Benjamín Carrión, revisa breve pero acertadamente la obra de Mayo, especialmente en el capítulo “Hugo Mayo: De la revuelta al silencio esencial”; el prólogo escrito por Raúl Serrano Sánchez, “Hugo Mayo: Buscando una escafandra en la mentira”, para la antología *Hugo Mayo: Memoria de vida* (2005) publicado por el Centro Cultural Benjamín Carrión;

el volumen II de la revista *Re/Incidencias* (2009), publicación del Centro Cultural Benjamín Carrión, rinde homenaje al poeta a través de una relectura a su obra y su quehacer literario por parte de diversos autores como Jorge Velasco Mackenzie, Rodrigo Pesántez Rodas, Jackelín Verdugo Cárdenas, entre otros; por otra parte —y para finalizar este recuento bibliográfico— se encuentra el ensayo *Vientos paralelos* (2015) de Freddy Ayala Plazarte cuyo primer capítulo se centra en las vanguardias latinoamericanas de los años 30, e incluye un apartado bajo el título de “Hugo Mayo: la vanguardia de un poeta inoxidable”.

En cada uno de estos documentos se puede observar una exposición similar de datos que hacen referencia, entre otros asuntos, a la ruptura que generó Mayo mediante su poesía vanguardista, a su colaboración en diferentes revistas literarias de Europa y América Latina —*Cervantes* (1916-1926), *Grecia* (1918-1920), *Creación* (1921-1924), *Amauta* (1923-1930) por mencionar algunas—, así como a su contribución a la creación y publicación de varias revistas literarias: *Singulus*, *Proteo*, *Motocicleta*, *Savia*, *Philelia*, *Cine Radial*, entre otras; a su autoidentificación como dadaísta; a su apreciación por parte de figuras como José Carlos Mariátegui, Pablo Neruda, Vicente Huidobro y José María Eguren; a su escaso reconocimiento a nivel nacional en su momento y a su posterior aislamiento y reclusión del escenario literario. Dichos tópicos han sido presentados reiteradamente y, por consiguiente, mucho ha sido dicho ya sobre ellos, razón que motivó a redireccionar el objeto de estudio seleccionado inicialmente para el presente ensayo (una revisión a la biografía e historia del poeta, así como una interpretación y análisis de *Poemas Machos* a partir de la dicotomía sueño vs. vigilia, concepto que pretendía ser desarrollado a través de su inminente relación con determinados postulados de la vanguardia literaria).

Para evitar, entonces, caer en un asunto que se encuentra por completo examinado, se optó por llevar a cabo otro tipo de aproximación a la obra poética de Hugo Mayo, una aproximación que se erige nueva ya que plantea

—a través de una metodología cualitativa de corte bibliográfico, interpretativista e interdisciplinario (puesto que conjuga filosofía y análisis literario)— el reconocimiento de dos tipos de poemas en la producción de Mayo: poemas de carácter autoconsciente, es decir, piezas poéticas que remiten a su condición de ser, a la palabra poética o al proceso de la escritura en sí; y poemas que manifiestan una resistencia a formar signo y que, tomando la expresión del lingüista y poeta peruano Mario Montalbetti, presentan una “aberración significativa”. Mi objeto de estudio y mis herramientas de análisis corresponden, por lo tanto, a la línea de investigación *Formas literarias contemporáneas*.

Debido al carácter interdisciplinario que ciñe a este trabajo, el marco teórico comprende diversos textos. Entre los principales se encuentran: *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX* (1993) de Leopoldo Sánchez Torre, el ensayo “Sentido y significado: algo tiene que decir, sin duda” de Esperanza López Parada que se encuentra en el libro *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano* (2009), el texto *El espacio literario* (1992) de Maurice Blanchot, el ensayo de Jorge Fernández Gonzalo *El lugar del poema. Aproximación a la poesía de Aníbal Núñez* (s.f.) y el ensayo “En defensa del poema como aberración significativa” de Mario Montalbetti, que se halla en su libro *Cualquier hombre es una isla* (2014), pieza clave para comprender ciertos poemas de Hugo Mayo desde la categoría de “aberración significativa”, categoría que, cabe señalar, la vanguardia propicia y ensalza.

Lo expuesto anteriormente será comprendido a partir de su diálogo con la filosofía del poema, es por ello que se recurre también a otros autores como María Zambrano, *Filosofía y poesía* (1939), Maurice Blanchot, *El espacio literario* (1955), Martin Heidegger, *Arte y poesía* (1958), Jacques Derrida, *Che cos'è la poesia?* (1988), Richard Rorty, “La contingencia del lenguaje” en *Contingencia, ironía y solidaridad* (1991), Alain Badiou, *Condiciones* (1992), Hans-Georg Gadamer, *Arte y verdad de la palabra* (1998), Chantal

Maillard, *La creación* (2008), y Jean-Luc Nancy, “Hacer, la poesía” en *La partición de las artes* (2013).

El ensayo está compuesto, por lo tanto, por tres capítulos. El primero tiene como objetivo analizar la relación que existe entre filosofía y poesía; el segundo, explorar la poesía autoconsciente de Hugo Mayo a partir del análisis e interpretación de dos poemas (“Lo inconsolable” y “Noche en el espacio”); y el tercero, exponer a través de dos poemas de Hugo Mayo (“Poemas Machos” y “Una s quintuplicada”) la presencia de la “aberración significativa”. Paralelamente en este último capítulo se aborda la diferencia entre sentido y significado, ya que en dichos poemas el significado se encuentra ausente y lo único que prevalece es el sentido, mismo que se rehace continuamente y promueve numerosas lecturas.

El ensayo propuesto ofrece, entonces, una perspectiva nueva a la poesía de Hugo Mayo. Un autor cuya obra ha sido profusamente examinada pero que todavía posee puntos inéditos por los cuales acceder a ella. Es por ello que mediante este estudio, además, se espera fomentar la creación de proyectos similares, de tipo interdisciplinario, que puedan contribuir a la bibliografía del poeta. Ingresar a la poesía de Mayo es como mirar a través de un caleidoscopio: las posibilidades nunca cesan de existir.

## CAPÍTULO I

### Filosofía y poesía: más allá de la enunciación

Indagar en la relación que existe entre filosofía y poesía —relación conflictiva, por cierto— resulta necesario, puesto que a partir de ella se puede llegar a conocer la posición lingüística que la poesía y la filosofía tienen respecto a la *verdad*, a la aprehensión de la realidad. En otras palabras, sus métodos de enunciación, sus pronunciamientos a través del lenguaje. Es entonces cuando se suscitan determinadas interrogantes: ¿de qué forma la filosofía y la poesía acceden a la *verdad*?, ¿de qué forma la *verdad* se des-cubre o des-oculta, como expresó Heidegger, ante el mundo por medio de la filosofía y la poesía?, ¿cómo vislumbran la filosofía y la poesía el *ser* de los entes? y ¿cómo este se devela ante ellas? Interrogantes que surgen, esencialmente, con el objetivo de ahondar en el discurso filosófico y el discurso poético —aunque por discurso, cabe detallar aquí, no se hace referencia a un discurso como *unidad discursiva* o *todo discursivo*<sup>1</sup>, sino más bien a otro tipo de discurso, uno que se reconoce incompleto—, sus diferencias y sus puntos de confluencia o acercamiento.

Poetizar y pensar son dos ejercicios —de indagación ontológica— mediante los que la realidad se dilucida. Este es, en breves palabras, el fin que los entrelaza. Sin embargo, sus puntos de reflexión y sus métodos de enunciación difieren. La poesía se ocupa de la vida, la filosofía de la razón —mas en la poesía también hay razón, aspecto que posteriormente será detallado—. Debido a sus ocupaciones particulares, el lenguaje que emplean resulta disímil. El discurso filosófico procura ser lógico-metódico, objetivo, claro. La poesía, mientras tanto, habita entre la claridad y la sombra, entre lo lógico y lo ilógico, entre el des-orden y el orden. Más aún, la

---

<sup>1</sup> Hans-Georg Gadamer, *Acerca de la verdad de la palabra, Arte y verdad de la palabra*, 1998, p.20. , señala que la palabra poética “siempre consta de palabras o rudimentos de palabra que tienen significados y nunca termina de formar la unidad de un todo discursivo o de un todo de sentido, ni siquiera como *poésie pure*”.



filosofía se materializa a través de conceptos. La poesía, a través de metáforas.

Dicha desigualdad lingüística desembocó, inicialmente, en rivalidad. Varias y diferentes posturas emergieron por parte de la filosofía, algunas conciliadoras, otras ceñidas a la disparidad. Es así como se iniciará por abarcar la posición de tres filósofos griegos —Parménides, Platón y Aristóteles— cuyas teorizaciones con respecto al nexo entre filosofía y poesía constituyen, paralelamente, las tres posibles relaciones que existen entre filosofía y poema descritas por el filósofo francés Alain Badiou en su texto *Condiciones* (1992). Estas son: la *rivalidad identificadora* (o parmenideana), la *distancia argumentativa* (o platónica) y la *regionalidad estética* (o aristotélica). Badiou expresa que en el primero de estos vínculos la filosofía envidia al poema, en el segundo lo excluye y en el tercero lo clasifica.

Para Parménides, filósofo presocrático, en la poesía o, más bien, en el lenguaje poético, se halla la palabra auténtica, la palabra más acertada al momento de re-escribir la realidad y, por consiguiente, la filosofía se haya subordinada a esta: “La imagen, el equívoco de la lengua, la metáfora, escoltan y autorizan el decir de lo Verdadero” indica Badiou, e inmediatamente después agrega: “La autenticidad reside en la carne de la lengua” (p.86). Parménides teorizó sobre el lenguaje, no limitó su ejercicio filosófico a la interpretación del mundo sino que incluyó entre sus principales intereses la interpretación del “«discurso» humano sobre el mundo” (Solana, 2001, p.32).

Pero la aproximación a la realidad —aproximación carente de correspondencia— por parte de la poesía también contrarió a la filosofía, que se interroga por la *verdad*. Y, ¿cómo encontrar la *verdad* entre la claridad y las sombras? Para Platón resultaba insostenible y fue, entonces, que optó por condenar a la poesía —que fue desterrada de su *polis* ideal— como producto de la imaginación y el delirio, simplemente. De las sombras

Platón señalaría que no son más que una mentira, así como lo expresó en el mito de la caverna: "...engaño adormecedor, falacia: sombra de la sombra en la pétreo pared de la caverna" (Zambrano, 2001, p.30). Ilusión dispuesta a engañar y confundir a la razón. Apartada de la realidad, la poesía es percibida por Platón como una *mímesis* mal elaborada, carente de univocidad. En la poesía lo verdadero coexiste con lo falso, "fatalmente inseparables"<sup>2</sup>.

La poesía es sonido, ritmo, y, por sobre todo, imagen (metáfora). El filósofo de la *República*, así como demás pensadores, recurría a esta al momento de escribir sus textos, ya que en ella la palabra se reconfigura y se proyecta por fuera de la esfera del lenguaje convencional. La filosofía lo reconoce: el lenguaje además de comunicar, humaniza (Romano, 2004, p.152). Y aquí cabría agregar: el lenguaje poético especialmente. Refutando al pensador griego, el discurso poético sí posee unidad, unidad que María Zambrano en su texto *Filosofía y poesía* (1939) describe de la siguiente manera: "Su unidad es tan elástica, tan coherente que puede plegarse, ensancharse y casi desaparecer, desciende hasta su carne y su sangre, hasta su sueño" (p.24).

Ahora bien, tiempo más tarde, Aristóteles se opondría a su maestro y llegaría a considerar a la poesía más filosófica que la historia debido a su "capacidad de expresar lo general y/o universal, a diferencia de la "historia" (*historíe*) que se ocupa de lo particular" (Conill, 2008, p.68). El filósofo estagirita, además, expresaría que la poesía posee un "status cognoscitivo"<sup>3</sup> —conocimiento análogo a la *cognitio rationalis*<sup>4</sup>— y, por lo tanto, es capaz

---

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p.56.

<sup>3</sup> Pilar Mur López, Diálogo entre Platón y su discípulo Aristóteles sobre la estética y el arte, *Sárasuati*, 2010 (04), 34-37.

<sup>4</sup> Antonio Gutiérrez Pozo, Filosofía y poesía en sentido postrágico: Ortega, Heidegger y Adorno. *Kriterion: Revista de Filosofía*, 2012, p.233.

Gutiérrez Pozo cita a Baumgarten, quien afirma que existen dos fuentes legítimas de conocimiento: la *cognitio sensitiva*, el modo de conocimiento propio de lo estético/poético, y la *cognitio rationalis*, propio de lo filosófico/conceptual, pero la *cognitio sensitiva*, señala Baumgarten, es un conocimiento análogo a la *cognitio rationalis*.

de producir conocimiento, no obstante, inferior al conocimiento filosófico, añade. Adicionalmente, Aristóteles instituyó la estética, otorgándole a la poesía (al arte) la oportunidad de hallar un lugar en el estudio filosófico: se delimitó una región para ella.

Sin embargo, siglos más tarde, el filósofo contemporáneo Martin Heidegger establece una cuarta relación. Una relación que se distancia de los modelos previos y que restituye la *verdad* —la *verdad* del *ser*— al poema a través de su habilidad para asir la esencia del *ser*. La poesía es para Heidegger instauración del *ser* mediante la palabra (Heidegger, 1988, p.140). Pero el *ser* se manifiesta a través del des-ocultamiento–ocultamiento que acontece en el acto poético.

Heidegger, con respecto a la poesía (a la obra de arte), empleó el término “des-ocultamiento”, *alethia*, en griego, o “no-ocultación”, como una apertura que tiene lugar en el ente y que desemboca en el *ser* de este, lo de-vela. No obstante, este des-ocultamiento o no-ocultación adquiere otro significado para el filósofo alemán. Heidegger descarta el significado clásico de “verdad” que albergó el término, y que fue concebido como *Adaequatio rei et intellectus*<sup>5</sup> —que expone la esencia de la *verdad* como correspondencia y adecuación entre el enunciado y el objeto de enunciación (la cosa representada) y que, posteriormente, en su transposición al latín, *veritas*, adquirió el significado de “rigor y exactitud en el decir” (Rubio, 2005) —. El no-ocultamiento abarca una *verdad* que discrepa con la anteriormente descrita. Una *verdad* que, por otra parte, se debate entre “el claro y el ocultamiento”, entre el *ser* y el no *ser*. Y que, a pesar de ello —es decir, a la aparente contradicción que puede generar para el pensamiento filosófico/conceptual—, es en ella que se halla la palabra auténtica, la

---

<sup>5</sup> Martin Heidegger, *De la esencia de la verdad: Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón*, Lecciones del semestre de invierno de 1931/32 en la Universidad de Friburgo, Barcelona, Herder, 2007, p.19.

La expresión completa es *veritas est adaequatio rei et intellectus sive enuntiationis*: “La verdad es la adecuación del pensamiento o del enunciado a la cosa, es decir, la coincidencia con ella, o también *commesuratio*, con-mensurar, un medirse con arreglo a algo”, explica Heidegger sobre ella.

palabra más *diciente*, señala Gadamer en su texto *Arte y verdad de la palabra* (1998). “¿Cuál es la palabra “auténtica”, es decir, no la palabra en que se dice algo verdadero o incluso la verdad suprema, sino la palabra en su sentido más auténtico?”(p.10), se pregunta este pensador, que rápidamente procede a responder: la poesía.

La palabra poética, entonces, representa a la palabra más *diciente*, más auténtica —Gadamer comparte el criterio de Parménides—, y su *verdad* no corresponde con el *logos* expresado mediante la ciencia o la filosofía. Gadamer (1998), haciendo referencia a Heidegger, lo señala todavía mejor: “La verdad de la obra de arte no es la declaración del *logos*, sino un «qué» y un «ahí» al mismo tiempo, que se encuentran en la disputa del desocultamiento y del ocultamiento” (p.27). Pero, ¿a qué se debe que la poesía reciba el carácter de palabra auténtica, más *diciente*? Pues bien, se debe al método de aprehensión de la realidad, tal y como se mencionó párrafos atrás. A diferencia de la filosofía, la poesía no busca: recibe. El poeta recibe sin pedir y lo que recibe lo desborda. Pero el poeta escribe a través de otro “yo” que es cuando este deja de ser. “El otro que soy cuando no soy yo” en palabras de la poeta y filósofa española Chantal Maillard (2008). El lenguaje se adueña del poeta —la filosofía pretende lo opuesto—, se decanta en y a través de este. Haciendo referencia a Lacan, Enrique Lynch en su libro *Filosofía y/o literatura: Identidad y/o diferencia* (2007) señala que:

...para estar en lo cierto, es decir, para hablar con precisión, hay que dejar hablar al lenguaje, manso como un inconsciente o un tonto, aquel que escucha la lengua mientras esta resuena en la propia expresión de sí misma. (p.72)

Sin embargo, la palabra poética se des-cubre “a partir de una fuerza de dicción nueva” (Gadamer, 1998, p.24). Dicción que no se encuentra presente en el discurso cotidiano y tampoco en el discurso de la filosofía, y que concede a la palabra poética su carácter *diciente*. Richard Rorty apuntaría más adelante en su texto *Contingencia, ironía y solidaridad* (1991):

“Una percepción de la historia humana como la historia de metáforas sucesivas nos permitirá concebir al poeta, en el sentido genérico de hacedor de nuevas palabras, como el formador de nuevos lenguajes, como la vanguardia de la especie” (p.40). Nuevos lenguajes o léxicos (Rorty, 1991) que acontecen a partir de la palabra poética que se sirve de palabras muertas a las que reaviva y transforma, y “vehicula algo, vivencias, sentimientos, saberes ocultos, algo que difícilmente puede hallar en las palabras la manera de decirse en su totalidad” (Maillard, 2008).

Es así como la poesía ejecuta un giro lingüístico —y es justamente gracias a ello, a su cualidad de “metáfora absoluta” (Gadamer, 1998, p.24) y/o a “su capacidad de ser alegoría y símbolo” (Heidegger, 1988, p.41) que la obra de arte (poética en tal caso) cesa de ser una “mera cosa” y deriva en algo más, en obra de arte—, y des-cubre la esencia de las cosas a partir de su singularidad. Antes de proseguir a definir la postura totalizadora que maneja el discurso filosófico, considero necesario desarrollar un poco más el concepto de des-ocultamiento —de qué forma llega a la *verdad*— y qué implica para Heidegger así como para otros pensadores como Richard Rorty, Alain Badiou, Chantal Maillard y Jacques Derrida. ¿La *verdad* es descubrimiento o creación?

Heidegger comprende el des-ocultamiento como des-cubrimiento o mostración de la *verdad* que yace «ahí», afuera en el mundo, y que por medio de la palabra poética se despoja de su estado de ocultamiento y se manifiesta: el ser y la esencia de los entes. Chantal Maillard, sin adscribirse precisamente a la postura de Heidegger, apunta que el poema solo descubre, no ofrece nada que ya no se sepa: “Nos cuenta algo que, sin saber, sabíamos, y que reconocemos” (Maillard, 2008). Maillard, además, utiliza la metáfora del poema como erizo que emplea Derrida en su texto *Che cos'è la poesia?*(1988) para ilustrar la idea de la poesía como des-cubrimiento. El poema es como un erizo que se encuentra hecho ovillo en la autopista, indefenso. Al verlo de tal manera, uno querría sostenerlo entre las manos —

escribe Derrida—, conservarlo próximo a uno mismo, aprenderlo y comprenderlo, y retenerlo cuanto sea posible ya que este, aunque “erizado de espinas, vulnerable y peligroso, calculador e inadaptado”, conserva algo dentro de sí, algo que susurra levemente, una *verdad* que el poeta escucha atentamente —porque apenas se puede oír—, dispuesto a aprenderla de memoria, *par coeur*, con el corazón. Para Heidegger, Derrida y Maillard —parcialmente ya que esta acoge también la postura de la *verdad* como creación: el poeta “produce produciendo”, señalaría— el poema es descubrimiento, revelación de *verdad*.

Rorty, sin embargo, no coincide con la postura del descubrimiento de la *verdad*. Para Richard Rorty, que se aleja de la metafísica y que se opone a las corrientes filosóficas de la “vieja Europa” —como el positivismo, la filosofía analítica y la fenomenología, donde se puede situar a Martin Heidegger, por ejemplo— la *verdad* es proposicional, la *verdad* no se halla afuera en el mundo, la *verdad* se concibe, se crea a través del lenguaje, pero, más específicamente, a partir de ciertos léxicos, léxicos nuevos, inhabituales, mediante los cuales la realidad ha experimentado cambios trascendentales, cambios que no pudieron llegar a concebirse con anterioridad. El mundo está afuera pero la *verdad* no, afirma Rorty.

La verdad no puede estar ahí afuera —no puede existir independientemente de la mente humana— porque las proposiciones no pueden tener esa existencia, estar ahí afuera. El mundo está ahí afuera, pero las descripciones del mundo no. Solo las descripciones del mundo pueden ser verdaderas o falsas. El mundo de por sí —sin el auxilio de las actividades descriptivas de los seres humanos— no puede serlo. (Rorty, 1991, p.25)

Más adelante, añade: “El mundo no habla. Solo nosotros lo hacemos” (p.26). De manera que la *verdad* o, más bien, lo verdadero y lo falso, es creación que acaece en el lenguaje. Entonces, de acuerdo a Rorty, la poesía genera verdades. Badiou coincide con la postura de Rorty y apunta que “...el poema se expone a sí mismo como imperativo en la lengua, y al hacerlo *produce* verdades” (Badiou, 1992, p.95). *Verdad* que se expresa a través de la

articulación exacta de sentido que proporciona la poesía. Idea que desarrolla Jean-Luc Nancy y que se revisará posteriormente.

Retomando la idea cuyo desarrollo fue momentáneamente interrumpido, la filosofía, antes bien, inquiere por la totalidad. Por consiguiente, se observa la institución de una de las numerosas dicotomías que han circunscrito la relación entre filosofía y poesía: unidad (homogeneidad) – singularidad (heterogeneidad). La filosofía aspira a la totalidad del *ser* en su devenir histórico universal pero la poesía no, la poesía aspira aprehender al *ser* en su aspecto individual, anhela conocer cada cosa, cada instante del presente. Todavía más, dicha unidad propicia la apertura de dimensiones fundamentalmente radicales del *ser* de lo real (Romano, 2004, p.153). Dimensiones que residen en las resonancias que suscita el lenguaje poético y que transitan las vías de la infinitud y la incompletud. El poema privilegia la búsqueda permanente de sentido, sentido que no equivale a significado. La poesía es búsqueda permanente de la palabra como describe Carlos Gutiérrez en su texto *Filosofía y Poesía: Vecindad como cercanía y diferencia* (1994):

Hablar es fundamentalmente buscar la palabra. «Encontrarla es siempre una limitación. El que de verdad quiere hablar a alguien lo hace buscando la palabra, porque cree en la infinitud de aquello que no se consigue decir y que precisamente porque no se consigue, empieza a resonar en el otro». (pp.37-38)

La poesía establece un mundo otro mediante un lenguaje revitalizado que expresa lo “no-dicho”, lo que pertenece a lo ininteligible, lo potencial, lo insinuado, lo fantasmático, lo imaginario, lo deseado (López, 2009, p.28). Lo que se halla en la ausencia del *ser* —su esencia— y que rehúsa ser conceptualizado por la razón —la palabra poética no es argumento como la filosofía, es des-cubrimiento, es mostración (Romano, 2004, *ibíd.*)—. Esta ya tiene su razón de ser a través de la razón poética, una razón alternativa, cuya unidad acoge sin pretextos lo que es y lo que no es: aquello que emerge in-develable y, por tanto, inefable.

Pero, ¿qué clase de mundo es este que establece la palabra poética? “El testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo, el mundo otro que es este mundo” (Paz, citado por Romano, 2004, p. 152). Un mundo que se instaura por y en la palabra, y cuyo desenvolvimiento lingüístico radica en sí, no comunicando entonces otra cosa sino «a sí mismo en sí mismo» (López, 2009, p.24). Mundo otro que no admite puntos de equivalencia con la realidad. De modo que la *verdad* que se des-cubre a través de la obra de arte (poética) —el des-ocultamiento del ente— se haya instalada entre el “alumbramiento y la ocultación” (Heidegger, citado por Ramos, 1988, p.19). Una tensión entre el mundo y la tierra, términos a los que Heidegger atribuyó un significado ontológico. El mundo como apertura, como revelación y la tierra como ocultamiento, cierre en sí misma: “La tierra es lo que acoge y soporta, pero también lo que nunca puede ser amaestrado” (Colomer, 2003).

Sin embargo, el “levantamiento de un mundo” a través de la obra de arte no puede llevarse a cabo sin que estas dos fuerzas —el “establecimiento de un mundo y la hechura de la tierra”, en palabras de Heidegger— establezcan un vínculo entre ellas, puesto que entre ellas existe una tensión fértil [mundo (apertura) - tierra (cierre)] y necesaria que converge en la obra de arte y que permite que esta sea (el *ser-obra* de la obra). Pero, ¿de qué modo mundo y tierra se compenetran? Heidegger señala que, por medio del *ser-obra* de la obra, el mundo se adentra en el seno de la tierra (se retrae en ella) e intenta exponer a la tierra (que es auto-ocultante) a la “patencia del mundo”: “Llamamos la tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse” (Heidegger, 1988, p.77).

Al retraerse la palabra poética, esta retorna a su origen, a su estadio fundacional, genesíaco. Es más, Jean-Luc Nancy, en su texto “Hacer, la poesía” que se encuentra en *La partición de las artes* (2013), describe a la poesía exactamente como “el primer hacer”: “«Poesía» quiere decir: el primer hacer, o bien el hacer por cuanto es siempre primero, cada vez



original” (p.126). En este “primer hacer” la palabra recupera su inocencia y con ella obtiene su articulación exacta de sentido —ser como sentido expresaría Heidegger—. La poesía es exacción indica Nancy: “...la acción de exigir una cosa debida, incluso la de exigir más de lo que es debido”. (p.124). Exigencia de articulación absoluta y perfecta de sentido. Exigencia que se efectúa por medio del lenguaje poético: “El poema, o el verso, designa la unidad de elocución de una exactitud. Esa elocución es intransitiva: no reenvía al sentido como a un contenido, no lo comunica, sino que lo hace, siendo exacta y literalmente la verdad” (p.124).

Articulación exacta de sentido que lleva a Nancy a citar a Descartes: “Hay en nosotros semillas de verdad: los filósofos las extraen por la razón, los poetas las arrancan por imaginación, y aquellas brillan entonces con mayor resplandor” (p.122). Sin embargo, la filosofía, al igual que la poesía, fabrica sentidos, aunque estos no poseen las propiedades que poseen los sentidos forjados por la poesía: infinitos e inagotables. La poesía se construye metafóricamente, y la metáfora se rehace a sí misma continuamente “porque el infinito es actual un número infinito de veces” (p.123). Eterno retorno, eterno *hacer*. La poesía puede ser “reelaborada y revisitada y nunca se agota del todo” (p.102) escribe Enrique Lynch en su texto *Filosofía y/o literatura* (2007).

Pero, a pesar de su inagotable sentido, no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía, y, por supuesto, tampoco se encuentra al hombre entero en la filosofía (Zambrano, 2001, p.13). Estas dos voluntades como las describe Adorno Gutiérrez, voluntad de tragedia (poesía) y voluntad de razón (filosofía) subsisten en permanente carencia. Carencia que promueve su acercamiento, que es necesario, no incidental. La estética —aquella región de la filosofía que teoriza sobre el arte— provee a la poesía del material conceptual que precisa para reflexionar sobre sí misma. La estética nos permite acceder a estas ruinas majestuosas que erige el lenguaje poético, visión romántica que encuentro válida para describir a la poesía.

Ruinas ante las cuales enmudecemos, incapaces de comprender lo que hay y lo que no hay pero que permanece reminiscente. Análogamente, cuando el lenguaje filosófico no abastece y queda por decir, este se sirve de la poesía, de la palabra más *diciente* para poder estructurar más eficazmente su discurso, para enriquecerlo. Cada una le ofrece a la otra lo que esta no posee. Entre ellas existe una tensión fértil, entre ellas se complementan: “Filosofía *versus* poesía no constituye una oposición. Cada una hace difícil a la otra. Juntas, son la dificultad misma: de hacer sentido” (Nancy, 2013, p.122).

Ambas, filosofía y poesía, manipulan el más peligroso de los bienes, el lenguaje (Hölderlin, citado por Heidegger, 1988, p.140). Las dos han fundado verdades trascendentales, inéditas, verdades que han alterado la realidad y su percepción. La totalidad y singularidad del *ser* se puede vislumbrar cuando ellas se conjugan.

Son como dos líneas paralelas —imagen acertada que emplea Heidegger—, filosofía y poesía transitan distantes de la otra, y, como las paralelas, jamás se intersectan, no obstante, en el infinito estas se entrecruzan, en un «cruce que no hacen ellas mismas» (Heidegger, citado por Gutiérrez, 1994, p.37). No hay, por lo tanto, que reducir su vínculo a oposición y posición jerárquica en un aparente orden de conocimiento —Badiou incluso expondría en su texto *La filosofía como repetición creativa* (2007) que la filosofía, a diferencia de lo que muchos otros filósofos institucionalizarían, está condicionada por la ciencia, la política, el arte y el amor, y, por consiguiente, siempre se encuentra por detrás, y que, como el búho, el ave de la sabiduría, extiende sus alas una vez que el día ha terminado—, ambas, y aquí me anexo a la opinión de Gadamer —que algunos consideran injusta puesto que este se atreve equiparar pensamiento y acto poético—, “parecen estar dirigidas a hacer presente algo que está más allá de la enunciación” (Lynch, 2007, p.77).

## CAPÍTULO II

### La poesía autoconsciente de Hugo Mayo

En el apartado anterior se esbozó, aunque someramente, la relación entre filosofía y poesía, sus encuentros y desencuentros, y, antes de partir a abordar el siguiente apartado, considero oportuno —debido a lo que está por emprenderse— trazar los cuatro puntos más relevantes que fueron descritos en la sección precedente con respecto a la expresión poética: 1) su condición de palabra *diciente*, 2) su interés por la singularidad, 3) su develación de *verdad* —continuando con la tesis de Heidegger—, y 4) su articulación exacta de sentido —tesis de Nancy—.

Retomo estos puntos puesto que ellos constituyen parte fundamental del desarrollo del presente capítulo, aunque entre los tres se hará referencia con mayor frecuencia al sentido particular que subyace en la poesía autoconsciente, también conocida como metapoesía: poesía que refiere a la poesía o al acto de la escritura poética y que, debido a su enfrentamiento con el lenguaje, el más peligroso de los bienes —citando nuevamente a Hölderlin— produce nuevos sistemas de semantización (Sánchez, 1993).

Ahora, ciertamente Hugo Mayo, poeta vanguardista, no se caracteriza por su poesía metapoética, por eso resulta interesante detenernos en cómo escribió poemas (menos conocidos y menos comentados) que responden a un ejercicio metapoético. Mayo lleva a cabo, en ellos, un acto filosófico en sí mismo que merece ser expuesto. Son escasos los poemas de tipo autoconsciente en su obra, y de la revisión hecha a la antología publicada en 2005 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, titulada *Hugo Mayo: Memoria de vida*, se extrajeron los textos que se consideran metapoéticos para este trabajo: “Lo inconsolable”, “Poema sin retorno” — que se encuentran en su segundo poemario *Poemas de Hugo Mayo* (1976)—, “Así escribió el silencio”, “Noche en el espacio”, “Si la luna escribiera poemas” y “Herida de cinco sílabas” —pertenecientes a su cuarto

poemario *Chamarasca* (1984) —. Sin embargo, dicho asunto, la poesía autoconsciente o metapoesía de Hugo Mayo, se analizará en este capítulo a través de dos de los seis poemas anteriormente mencionados: “Lo inconsolable” y “Noche en el espacio”, debido a que resultan ser los mejores exponentes para desarrollar este tema.

Para empezar, entonces, resulta indispensable definir —o aproximarse a una definición— a la poesía autoconsciente. La poesía autoconsciente puede definirse como aquella cuyo referente es ella misma: autotélica y autorreflexiva y, por consiguiente, metalingüística. La metapoesía se erige autónoma —no como instrumento o medio de re-presentación—, se expresa a sí misma: lenguaje que se yergue sobre sí mismo (Gadamer, citado por Lynch, 2007, p.75). Concerniente a ello, Wallace Stevens (1987) escribiría: “Every poem is a poem within a poem: the poem of the idea within the poem of the words”<sup>6</sup>. Poesía que se dice diciendo.

Sin embargo, debido a su autorreferencialidad, a su intento por nombrarse a sí misma, la metapoesía escribe a partir de los límites del lenguaje y, consecuentemente, los signos (poéticos) que emplea experimentan una transfiguración que dificulta todavía más su recepción, su interpretación, su “decodificación”. No obstante, la poesía no tiene como objetivo significar, no de modo unívoco, por supuesto. “El metatexto es un catalizador, un provocador (de sentidos, pero también de expectativas)” (Sánchez, 1993, p.57). En el poema “Lo inconsolable” múltiples interpretaciones se suscitan: palabra activa, palabra que, como expresa la voz poética en el primer verso, alberga un calor intenso.

¡Ahora hay un intenso calor en la palabra!  
La estrella de la duda, en pos de algo.  
¡El mismo movimiento de la vida  
comparte con la luna!  
Y cuento cinco veces mi derrota;

---

<sup>6</sup> “Cada poema es un poema dentro de otro poema: el poema de la idea dentro del poema de las palabras”. Enrique Lynch, *Filosofía y/o literatura: identidad y/o diferencia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p.63.

y me observo detrás de una pregunta  
Algunos no conocen de la herida  
y huyen a lo incierto  
El mismo rondador, música-llanto,  
se quiebra en el páramo  
Y siento una heladez en mis canciones  
¡A veces soy yo mismo!

El hablante lírico procede a asociar el intenso calor que existe en la palabra a una estrella. “La estrella de la duda” señala; palabra que como una estrella aloja calor y despide luminosidad, luminosidad “en pos de algo”, estrella/palabra que algo busca de-velar. La voz lírica, sin embargo, no es capaz de aprehender aquel “algo” que el poema ansía, se aproxima a este pero no puede retenerlo: *ente* frágil e inasible. El susurro que emite el poema, aquel “algo” inasible —retomando la metáfora del erizo de Derrida— se distancia cada vez más de la voz poética, se convierte en eco remoto. La voz lírica, entonces, se considera derrotada, y en el quinto verso advierte lo siguiente: “Y cuento cinco veces mi derrota;”. Derrota que ocasiona en el sujeto lírico dolor, dolor que este remite a una herida. En el siguiente verso añade: “y me observo detrás de una pregunta”. Se observa detrás de una pregunta, se observa detrás de la vacilación y la inquietud.

En el séptimo y octavo verso el hablante lírico señala que: “Algunos no conocen de la herida/ y huyen a lo incierto”. Pero, ¿cuál herida es aquella de la que profiere la voz lírica? Tal herida podría ser el poema: herida que hiere. Derrida (1988) escribiría que “...no hay poema que no se abra como una herida, pero también que no sea hiriente”. Ante la herida que representa el poema o la escritura poética algunos huyen, “huyen a lo incierto” precisa la voz poética. Y, ¿por qué a lo “incierto”? porque en la poesía reside *verdad*, pero *verdad* asentada en un terreno inestable, el terreno del lenguaje poético. Terreno al que resulta difícil acceder, lo cual no ocurre con lo “incierto”, ingresar a lo “incierto” no representa mayor riesgo. La poesía no es incierta en sí, en su *ser*, sin embargo, su pronunciamiento a través del canal enunciativo que representa la voz lírica sí lo es.

El sujeto lírico se halla inmerso en el claroscuro, errante. En el noveno y décimo verso expresa: “El mismo rondador, música-llanto/ se quiebra en el páramo”. Recorre un terreno hostil la voz poética, un terreno que “se quiebra en el páramo”. El páramo, esa región yerma, infértil, fría, hábitat que acoge a la palabra poética pero no a la voz poética. No obstante, el sujeto lírico no desiste y decide continuar explorando dicho sitio inhóspito. Poetizar es su empresa, “música-llanto”: dichoso en su desdicha. “Y siento una heladez en mis canciones/ ¡A veces soy yo mismo!” manifiesta en los dos últimos versos el hablante lírico. El intenso calor no yace en sus canciones, explica la voz poética, sino la heladez, heladez que proviene de reconocerse a sí mismo en sus versos, de hallar al otro que dejó de ser porque en él, el poeta, es otro quién se expresa en el acto poético. Pero, encontrándose ahí, en el lugar de la desolación, en el lugar de la ausencia, ahí donde se des-cubre el poema, involuntariamente se des-cubre a sí mismo, y su inestable identidad: lo inconsolable.

No obstante, este es una de las posibles lecturas que produce el poema. El significado ocupa en la poesía autoconsciente un sitio opaco e impreciso y por ello vasto en posibilidades. Posibilidades que se gestan en la ausencia: «profundizar en el verso» conlleva a la ausencia. Maurice Blanchot indica en su texto *El espacio literario* (1955) que al profundizar en el verso se huye del ser como certeza y de la verdad como horizonte y del futuro como morada y el poeta “encuentra la ausencia de los dioses, vive en la intimidad de esa ausencia, se hace responsable asumiendo el riesgo, aceptando el favor” (p.32). La poesía que reflexiona sobre sí, sobre su ontología, que efectúa un autodiálogo, dialoga, a su vez, con la *nada*: inevitablemente deriva en ella. Aquello puede ser apreciado en el poema “Noche en el espacio”:

La palabra que se busca  
en el grito de los astros  
En la esquina arrepentida  
y siempre en el oro  
que destila obscuro  
Reuma del remolino

en la nebulosidad  
Ser el lucero empalizado  
pero ser el insatisfecho  
de la época  
sin la respuesta del día  
que amontonó las aguas

El título del poema, “Noche en el espacio”, provee indicios de aquello que podría hallarse en el cuerpo del texto lírico. El espacio, aquella región casi por entero vacía que ocupa prácticamente todo el volumen del universo. El espacio: sitio de silencio y obscuridad. Ahora, en el primer verso, y sin preludio alguno, la voz poética hace referencia inmediata a la búsqueda de la palabra (poética): “La palabra que se busca”. Y en los versos subsiguientes procede por “enlistar” algunos de los lugares en los que se lleva a cabo la búsqueda. Primero “En el grito de los astros” expresa la voz lírica en el segundo verso. Pero, el grito no es otra cosa que una expresión inarticulada. Parece, entonces, que en los sitios en los que se inquiera por la palabra poética, se obtienen respuestas fracturadas.

Más adelante, en el tercero, cuarto y quinto verso, la voz poética expresa “En la esquina arrepentida/ y siempre en el oro/ que destila obscuro”. Una esquina: punto de intersección, superposición y conflicto. Sin embargo, la esquina descrita en el tercer verso es una “esquina arrepentida”, lo cual podría interpretarse como una inconsecuencia a las características presupuestas y mencionadas anteriormente. Consecuentemente, ella sería una esquina desolada, una esquina de des-encuentros. Allí la palabra no se encontraría, se des-encontraría. En los versos posteriores la voz lírica agrega que la palabra poética se busca en el oro, en el oro “que destila obscuro”. Es decir, que la palabra poética se puede hallar en la obscuridad, en ella se devela, difícilmente aprehensible.

En los versos seis y siete el hablante lírico enuncia: “Reuma del remolino/ en la nebulosidad”. La voz poética manifiesta ahora el lugar de la palabra poética en el remolino, más exactamente, en la enfermedad del remolino, en su “reuma”: ejemplo de las imágenes visionarias concebidas por Mayo.

Padecimiento del remolino que habita en la nebulosidad, que habita en lo incierto, en lo impreciso, en la falta de claridad, ahí donde la niebla se interpone y obstruye el horizonte. Y a continuación, en el octavo, noveno y décimo verso la voz poética añade: “Ser el lucero empalizado/ pero ser el insatisfecho/ de la época”. Aquel lucero insatisfecho podría interpretarse como la palabra poética, que permanece incompleta, dislocada. No obstante, en su incompletud la poesía es exactamente lo que debe ser.

Finalmente, en los dos últimos versos la voz lírica expone lo siguiente: “sin la respuesta del día/ que amontonó las aguas”. Una vez más, un ser sin respuesta: el hablante lírico se observa detrás de una pregunta —sexto verso de “Lo inconsolable”— que no posee una respuesta clara ya que la palabra poética, como describe la voz poética, habita sitios oscuros, silenciosos, enfermos, desolados, vacíos: escenarios acompañados por la nada. Blanchot (1955) expresaría que la obra es unidad desgarrada, lo cual se ajusta perfectamente a la poesía: “La obra no es obra si no es la unidad desgarrada, siempre en lucha y nunca apaciguada, y solo es esta intimidad desgarrada si se ilumina por lo oscuro” (p.102).

La poesía no le teme a la nada, no le teme al abismo de la singularidad (Maillard, 2008). Pero, ¿qué se obtiene del acto de abismarse a la nada?, ¿qué sucede con el lenguaje, el lenguaje que se yergue sobre sí? y ¿qué ocurre con el sentido? Al abismarse a la nada se produce la apoteosis de la desaparición —en términos de Blanchot—, el *ser* deja de ser o, mejor dicho, es en su ausencia. El lenguaje, que se remite a sí mismo, a los signos que utiliza, en su hacerse —“¿Qué es hacer? Es poner algo en el ser” (Nancy, 2013, p.126) — se des-hace. Se des-hace porque se encuentra con el vacío, el vacío que representa escribir sobre ella misma. Es, entonces, «apariencia de lo que desapareció» (Blanchot, 1955, p.39). La escritura sobre la escritura es *excritura*, negación de sí misma, autodestrucción, porque “el poema que se dice a sí mismo se niega, se destruye ante su propio decir” (Fernández, s.f., p.5). Se proyecta al vacío, a un hueco, a un agujero que



consume y del cual solo el silencio permanece, silencio que dice, porque no por abismarse a la *nada*, nada significa el poema.

## CAPÍTULO III

### Hugo Mayo y la aberración significativa

En su ensayo “En defensa del poema como aberración significativa” que se encuentra en el libro *Cualquier hombre es una isla* (2014), Mario Montalbetti define al poema como “la resistencia a hacer signo” (p.55), y, como se esboza en el título de su ensayo, como aberración significativa. La palabra “aberración” hace referencia a una desviación y el término “significante” a la capacidad de significar. Existe una anomalía en el poema que impide situar al significado, expone Montalbetti, pero ¿en qué consiste dicha anomalía? Saussure señaló que el vínculo que existe entre los elementos que constituyen el signo, significante y significado, no es natural, es arbitrario e inmotivado, es decir, por ejemplo, que el concepto que encierra la palabra “perro” no mantiene relación alguna con el término mediante el cual ha sido designado de manera convencional. Ahora, no es esta la aberración a la que se refiere el poeta peruano, pero sí se trata de información relevante para comprender otras cuestiones y, eventualmente, la aberración significativa. Más adelante, Montalbetti hace mención a las aberraciones de *langue* planteadas por Lacan. Lacan señala que el lenguaje no tiene como único objeto de pulsión formar signo, o en otras palabras, la búsqueda del significante por el significado y viceversa. La arbitrariedad que rige al signo suscita otro tipo de objetos de pulsión de *langue*, lo cual se puede evidenciar en la metáfora y en la metonimia, “las dos principales aberraciones de la pulsión lingüística” (p.52) propuestas por Lacan. Con respecto a la metonimia Montalbetti señala lo siguiente:

En la metonimia, un Significante (S) no encuentra el objeto de la pulsión en un significado (s) sino en otro Significante (S’), una suerte de homolingüística en el terreno de la *langue*. En efecto, el fin de la metonimia no es el Signo sino el desplazamiento. Por así decirlo, no hay coito, ni su fruto natural, el Signo. Al contrario la metonimia posterga la unión de Significante y significado en el Signo, y su carácter definitorio es este no-querer-ser-signo. (p.52)

En la cita anterior Montalbetti indica cómo la metáfora y la metonimia manifiestan otro objeto de pulsión de *langue*, uno que no se halla en el significado y que surge a partir de las desviaciones que la arbitrariedad del signo permite (p.52). Sin embargo, Montalbetti indica que a partir de aquellas concepciones de arbitrariedad lingüística se desemboca en el significado y, por consiguiente, en el signo; sobre la metonimia lacaniana manifiesta que: "...siempre se desplaza sobre el riel de la significación; es decir, siempre supone "un significado debajo" que termina estabilizándola y luego fosilizándola en un signo" (p.53). Es por ello que Montalbetti propone una tercera arbitrariedad lingüística, una que se desempeña en función del poema, la arbitrariedad de la significación. Esta advierte que en el poema no existe distinción entre significante y significado puesto a que este (el poema) se resiste a hacer signo. Consecuentemente, el poema no posee, como el horizonte no posee una línea que lo delimite pero el ser humano le ha atribuido una, una "barra de significación", así lo expresa Montalbetti:

Lo que propongo es que si le conferimos a un texto el predicado "poema", entonces debemos conceder al mismo tiempo que ese texto viene sin barra de significación, es decir, sin distinción entre significante y significado, y que el predicado "poema" se hace efectivo cuando nosotros le imponemos una distinción con la que no viene. (p.56)

Adicionalmente, el autor peruano señala cómo cada individuo determina qué sentido evoca el poema para este. Ahora bien, ¿por qué "sentido" y no "significado"? Por dos razones: 1) porque el poema se resiste a hacer signo y 2) porque la poesía, a pesar de efectuarse mediante la palabra, no es signo. En su ensayo *Poesía y sentido* (1992) Raúl Echauri expresa que "...cuando alguien se pregunta ante una obra de arte, si ella encierra algún significado, está inquiriendo si es el signo de alguna realidad o de alguna cosa a la cual reemplaza y a la cual remite" (p.127). Y la poesía es, sostiene más adelante, sustancia autosuficiente y autosignificativa, es en sí una realidad nueva, una realidad original, que posee su propia consistencia

existencial (p.127). El objetivo de la poesía, entonces, no es *decir es hacer*, no es *significar es evocar* sentidos.

El sentido provee dirección, el sentido es dirección: “Creo que *sentido* debe interpretarse como dirección, como aquello que hace que una cadena de significantes sea efectivamente una cadena y no una dispersión de marcas” (Montalbetti, 2014, pp.54-55). Pero, la dirección que ofrece el sentido es una dirección “hacia la que un representante apunta sin jamás llegar a su objetivo” (p.55), de ahí que Montalbetti acertadamente indique que no se encuentra en la naturaleza de la representación estética hacer signo: “...y esto porque el representante nunca va a dar en el blanco de lo representado, nunca lo podrá hacer «*su significado*»” (p.54).

Y ahí, donde no hay signo, hay sentido ya que de haber signo este destruiría el sentido “para fosilizar la significación, es decir, domestica una cadena de significantes atribuyéndoles la seguridad de un significado” (p. 55). El signo pretende domesticar, anclar, reducir, limitar. Ello es lo que ocurre cuando se busca interpretar una obra de arte, leer sus “signos”. En su texto *Contra la interpretación y otros ensayos* (1966) Susan Sontag escribe que: “Interpretar es empobrecer, reducir el mundo, para instaurar un mundo sombrío de significados. Es convertir *el* mundo en *este* mundo (¡«este mundo»! ¡Como si hubiera otro!)” (1984, p.20). Aunque, ante la postura de Sontag —que podría llegar a calificarse como radical— cabe puntualizar que interpretar es válido —el presente ensayo lleva a cabo un ejercicio interpretativo—, siempre y cuando se busquen sentidos y no significados ya que si en su lugar se lleva a cabo lo opuesto muy seguramente se obtendrá como resultado “desdichadas lecturas”, expresión que utiliza Montalbetti como título para otro de sus ensayos que se encuentra, igualmente, en su libro *Cualquier hombre es una isla* (2014).

Así pues, a pesar de que normalmente suelen considerarse sinónimos, en el abordaje que aquí se propone, hecho a partir de la tesis formulada por Montalbetti, sentido y significado no son equivalentes e intercambiables. El

sentido no es significado pero sí es “su presentimiento o su huella” (Albizu, 2005, p.13). Retomando las palabras de Esperanza López Parada en su ensayo *Sentido y significado: algo tiene que decir, sin duda* (2009): “...significado —como lo morfológico, textual, incluso icónico o directo— y sentido —esto es, lo potencial, insinuado, fantasmático, imaginario, deseado—”(p.28).

El sentido responde al *hacer* de la poesía porque en él no se halla el deseo por definir, y de ser considerada una definición, esta sería como expone López Parada “la única definición factible”, puesto que aquella es la que “se declara fracasada o la que se extravía y se aparta de su objeto” (2009, p.16). Para ejemplificar lo descrito anteriormente la autora recurre a un verso del poeta cubano José Lezama Lima: «La poesía es un caracol nocturno en un rectángulo de agua». López Parada procede por declarar que “esta no es una definición sino una afirmación poética en la que tendríamos una oscuridad explicando oscuridad, un enigma para hablar de un enigma” (p.16). El sentido es enigma, enigma y dirección, sin embargo, a estas acepciones se debe incluir una más, el sentido como “ser-afectado” (Albizu, 2005, p.2).

En su ensayo “*Sentido*”. *Una frontera de la filosofía* (2005) Edgardo Albizu menciona que este “afectar” acerca “sentido” a “experiencia” (p.2). En consecuencia, estaría correcto sostener que el sentido forma parte de la experiencia estética —de la *aesthesis*, la sensación— que el poema suscita: *provocador* y *evocador*. Con mucha razón, entonces, Echauri escribiría que “la significación de una obra de arte se reduce a la experiencia estética que provoca, y nada tiene que ver con la comprensión intelectual de la misma” (1992, p.131). Y a pesar de que el sujeto no sea “otra cosa que aquello que quiere formar Signo” (Montalbetti, 2014, p.55) existe poesía que se resiste a hacerlo, poesía que exige un acercamiento que priorice los sentidos que esta promueve, poesía que demanda ver más, oír más, sentir más (Sontag, 1984, p.27): aquella es la poesía que manifiesta aberración significativa.

No obstante, existe una interrogante que requiere ser respondida previamente: ¿es toda poesía un ejercicio de aberración significativa? Pues bien, considero que no es así: la poesía es sumamente diversa y en ocasiones puede perfilarse más clara, más accesible, más comprensible, así como también puede resultar oscura, laberíntica, insondable. Con respecto a ello Montalbetti utiliza apropiadamente el término “domesticar”. Hay poemas que se someten a la domesticación y otros que se resisten a ella, y en estos últimos se sitúa la aberración significativa. Citando nuevamente a Montalbetti: “...la vida poética no reside en la unidad del poema sino en su no-unidad, en su carácter roto, de falta, de falla, de energía no domesticada” (p.58).

Hugo Mayo escribió poemas claros y poemas oscuros, los poemas utilizados en el capítulo anterior, por ejemplo, se presentan más asequibles al lector, con ellos se puede elaborar más fácilmente (aunque no por completo) una interpretación —podrían considerarse poemas clarososcuros—, pero hay otros, sus poemas aberrantes (o que poseen aberración significativa), que se rechazan a ser subordinados por el signo, por el significado y, en suma, por el lenguaje. Mayo logra esto, principalmente, a través de su poesía vanguardista, mediante la cual intentó “crear una nueva sensibilidad poética” (Mayo, 1986, p. 23).

Como consecuencia, la vanguardia en Hugo Mayo contribuye a la manifestación de la aberración significativa en su obra poética. Esta representa una constante en su poesía y es el espíritu que subyace en casi la totalidad de sus poemas. Ello pudo ser verificado a partir de la revisión de su obra para la cual se utilizaron dos textos: la antología ya referida con anterioridad *Hugo Mayo: Memoria de vida* (2005), que reúne los poemarios *Poemas de Hugo Mayo* (1976), *Chamarasca* (1984), *La rosa de papel* N°14 (1986) y *El puño en alto* (1992), obra publicada posteriormente a su fallecimiento; y *El zaguán de aluminio* (1982). De estos poemarios quizás el único que se aleja de la aberración significativa —aunque no

definitivamente— debido a su corte político es *El puño en alto*, pero, a pesar de ello, es en este mismo poemario que se encuentra uno de los mejores exponentes de la aberración significativa y el primer poema a ser analizado e interpretado en este capítulo: “Poemas Machos”.

La interpretación que se llevará a cabo aquí es una que procurará centrarse no en intentar descifrar lo que dice o comunica el poema sino en inquirir y exponer, como señala Sontag, “*cómo es lo que es e inclusive por qué es lo que es*” (1984, p.27). Cuestionamientos que reparan en dos asuntos: el *cómo* a la forma y el *qué*, por otra parte, a un asunto filosófico, a la pregunta ¿qué es la poesía? y, a su vez, ¿qué hace la poesía?, pero aquí cabe especificar ¿qué es la poesía como aberración significativa en Hugo Mayo? y ¿qué hace esta? Se empezará por “Poemas Machos” y, más adelante, se concluirá con el poema “Una s quintuplicada” que se encuentra en *El zaguán de aluminio* (1982).

Ahora bien, “Poemas Machos” fue publicado por primera vez en la revista Savia, revista de vanguardia literaria, el 16 de julio de 1927 y, posteriormente, fue incluido en el poemario *El puño en alto* (1992). Este se compone de 3 poemas, cada uno posee una única estrofa; el primer poema cuenta con 28 versos, el segundo con 35 y el tercero con 18. Debido a ello solo se emplearán determinados fragmentos, no obstante, el texto completo puede hallarse en los anexos del ensayo. Dicho esto, “Poemas Machos” establece una evidente ruptura con el lenguaje poético tradicional, lenguaje que se rige a partir de determinados parámetros o cánones como la métrica, la rima, la utilización correcta de la ortografía, etc. El poema de Mayo, mientras tanto, se despoja de los signos de puntuación que proveen las pautas para “decodificar apropiadamente”, se deshace de la métrica y se adhiere al verso libre, lo cual puede evidenciarse en los primeros 5 versos del primer cuerpo poético:

estoy con el pájaro sin jaula ese pájaro hoy de colores  
saltando los vidrios anuda el sonido de tu risa  
hacia el norte equivocadamente los senos

columpio que reserva la medida impar  
desviando espaldas de muchos abanicos las distancias

Como puede leerse, no existe orden semántico que permita organizar lógicamente al poema, inclusive hay un verso que carece de verbo: “hacia el norte equivocadamente los senos”. Lo que encontramos aquí, entonces, es una sucesión descriptiva de elementos, cada verso parece manifestarse ante el lector como un universo singular. Es más, las relaciones que existen entre las palabras que constituyen cada verso, o dicho de otro modo, las relaciones horizontales, resultan “más exploratorias, más aventureras, y abren caminos inusitados” (Montalbetti, 2014, p.58) más de lo que las relaciones verticales, es decir, entre versos, lo hacen. Montalbetti compara inteligentemente las relaciones verticales con perros pastores y las relaciones horizontales con un rebaño, perros pastores que corren alrededor del rebaño para que este conserve su unidad, sin embargo, “los versos aborrecen la unidad, son esencialmente autónomos, independientes y no responden muy bien al acoso de los perros pastores” (p.58).

De este modo cada verso evoca algo en el lector, alguna imagen, algún sonido, algún recuerdo: inevitable es asociar, crear nexos, proceso inherente al sentido que lo propicia. Al leer “pájaro sin jaula”, por ejemplo, es inevitable pensar en “libertad”; “ese pájaro hoy de colores”, así concluye el primer verso, acaso aquella ave se encontraba antes cautiva y aquel “hoy”, instante en el que no se halla más en su jaula, ocasiona en ella adquirir “colores”, colores que, simultáneamente, podrían remitir a su plumaje, e incluso —y por qué no— a la actitud del ave ahora en libertad.

Llegar a una posibilidad como la expuesta es descubrir un sentido y el descubrimiento sucede como Chantal Maillard (2009) describe, cuando a lo comprendido, que es lo que poseemos, lo conocido, cuyo conjunto procuramos mantener dentro de un cerco, irrumpen palabras, frases, ideas, así como imágenes que no nos pertenecen pero que ingresan a nuestro cerco y, si resisten, nuestros contenidos existentes pueden llegar a aceptarlos e incorporarlos y es, entonces, cuando algo se transforma dentro



del cerco: algo se descubre, se ilumina, aunque no sea más que otra forma de comprender (p.51). Pero la poesía no posee cercos, es planicie y aquí retorno a Maillard: “En la planicie, se forman redes, conexiones, rizomas” (p.51). Lugar donde los versos, como sostiene Valéry, «tienen el sentido que uno les presta» (Valéry, citado por Echaury, 1992, p.129).

Prosiguiendo, entonces, con los *Poemas Machos*, en los tres poemas se percibe a una voz poética que se enuncia en primera persona, en el primer verso del segundo poema encontramos lo siguiente: “daba vueltas en el muelle del tiempo”, así como en el primer verso del tercer poema podemos observar lo mismo: “me apresuraba a golpear sobre los rascacielos”. Análogamente, en las tres partes del texto se halla un apóstrofe, la voz poética se dirige a alguien o algo como se puede ver a continuación: “siguiendo el dibujo de tus pasos poliedros de la tarde”. Estos son, probablemente, el único par de datos “precisos” que ofrece el poema, y, sin embargo, utilizar “precisos” puede resultar arriesgado o atrevido puesto que se desconoce el objeto al que se dirige el hablante lírico y que, indudablemente, abarca muchas posibilidades, podría, inclusive estar dirigido a la voz poética misma. Lo cierto es que más allá de esos elementos, lo que resta es enigma, “resto indomesticado” como señala Montalbetti.

Resto indomesticado, aberración significativa que en “Poemas Machos” se manifiesta a través de una secuencia de versos que describen escenarios heterogéneos, dispares —escenarios que la voz poética observa, percibe, recorre— donde la realidad no es más una certeza. La realidad que describe el hablante lírico es una realidad otra, una realidad nueva, realidad que este describe como si estuviera visualizando un *collage* —*collage* que se describe con otro *collage*, uno de palabras, palabras caóticas como los objetos que el *collage* reúne—. Un *collage* poético, eso podría ser lo que Hugo Mayo hizo con sus “Poemas Machos”, una obra poética que desemboca en una permanente subversión de sentido pero que,

simultáneamente, proporciona inadvertidas vías de sentido. Con respecto a ello los siguientes versos:

aparte las estrellas en la enredadera del naufragio  
con las ventanas a propósito  
conteniendo las cosechas ante las semanas ancladas  
veo el timón aurora de itinerarios fugitivos  
siguiendo el dibujo de tus pasos poliedros de la tarde  
pasan el disco las distancias cortando el muelle de la noche  
escalera de muchos resortes me pongo a subir las azoteas  
despertando a galope el carrusel mayúsculas de todos los avisos  
falsamente perfilan vidrios de colores al fondo (1: 6-14)<sup>7</sup>

El propósito del poema de Mayo, entendido como aberración significativa, claramente no es comunicar, es *provocar* y *evocar* algo, como se planteó ya párrafos atrás, y es por ello que aquí se puede ver cómo el poeta, como indica Echauri haciendo referencia a Sartre, "...ha optado por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos" (1992, p.129). Como se puede observar en los versos seleccionados las palabras se encuentran yuxtapuestas y constituyen una arquitectura laberíntica que posee múltiples entradas y múltiples salidas de sentido.

Además, al concebir las palabras como cosas, estas (palabras) adquieren una dimensión más corpórea, más material: cada una posee un matiz particular, un "relieve propio" (Echauri, 1992, p.129). Y a dicha materialidad se debe sumar el sonido que cada palabra ostenta, y que representa la dimensión física capital donde reside la sustancia poética. Pero, a pesar de que el poema carezca de rima, el ritmo prevalece, el ritmo se crea, cada sujeto que se acerca al poema lo define. Lo cierto es que el sonido provee sentido mucho más de lo que otros factores pueden llegar a hacerlo, el sonido es en poesía lo que prevalece, resonancia que se instala en la memoria. En "Poemas Machos" hay versos más sonoros que otros, no obstante, existe uno que emite mayor sonoridad, mayor musicalidad que los

---

<sup>7</sup> El primer número hace referencia a la parte del poema ya que este posee tres partes, y los números subsecuentes hacen referencia al número de los versos, esto con el objetivo de situarlos más rápidamente en el poema.

demás: “tus caderas siguen en cinta de aire paralelas tus caderas”. Verso que debido a su repetición interna de palabras (caderas) y su rima consonante (paralelas/caderas) resuena aún más, se puede aprehender aún más fácilmente. Este verso, además, interrumpe la secuencia arrítmica de los otros versos creando una especie de pausa melódica en el poema.

Paralelamente, el verso parece sugerir la presencia de un personaje femenino, idea que la palabra “caderas” insinúa, sin embargo, esta es una idea que se logra vislumbrar mediante su conexión o conjugación con otros versos que, igualmente, hacen referencia a otra parte anatómica femenina, los senos, a continuación los versos en cuestión: “hacia el norte equivocadamente los senos” y “pensando que llega polea de los senos nacidos”. Cabe mencionar, además, que los versos donde se sitúa el apóstrofe contribuyen con aquella idea —o más bien con aquella imagen ya que el poema suscita más imágenes que conceptos—. A continuación todos los fragmentos correspondientes a lo descrito:

saltando los vidrios anuda el sonido de tu risa (1:2)  
siguiendo el dibujo de tus pasos poliedros de la tarde (1:10)  
bajo el ala de tu pastora dibujo el crepúsculo nuevo (1:17)  
collar de piedras pálidas atardeciendo el disco de tus besos (1:18)  
hasta tu misma voz viajando florece el terreno (2:6)  
el espantapájaros palabras disparatadas mi arpón y tu red (2:7)  
tus caderas siguen en cinta de aire paralelas tus caderas (2:11)  
echa las semillas camino de tus pasos floreciendo alegrías (2:12)  
estrella de neblina el polo de tu ruta bebiendo la noche (2:13)  
el deshielo de tus palabras embanderadas (3:18)

Versos que parecen esbozar, así, un sentimiento de nostalgia o añoranza con respecto a otro sujeto, sujeto que se describe mediante el “tú”, “tú” que, sin embargo, se discurre entre los versos y que el poema no concluye por definir pero que, más bien, deja huir, intencionalmente. Es por ello que el poema no se detiene ahí, su curso caótico no cesa, y continúa disparando versos que invaden al lector con el objetivo de impedir que este pueda localizar un punto de significación, “estrategia permanente del desvío” como expresa López Parada (2009):

...una estrategia permanente del desvío, del escamoteo respecto a toda significación que se pretenda representativa, básica o nuclear. Así las oraciones se dejan suspensas y el discurrir de la enunciación, de repente, incoherentemente deriva hacia una posibilidad muy lateral y periférica. (p.16)

Estrategia que Emilio Bejel (1980) denomina correctamente como la «fuga semántica». El poema se encuentra esquivándonos permanentemente porque lo que en él es relevante no es su significación, es la experiencia estética que provoca, así como describe Montalbetti (2014) en su ensayo: las obras de arte no deberían servir para tareas conceptuales (p.66). Tal es lo que Hugo Mayo propone en “Poemas Machos”: posibilidades que solo pueden gestarse en la ausencia de significado. Consecuentemente, el poema hace referencia a otros asuntos y no exclusivamente a objetos o lugares —los cuales, a su vez, evocan sus características individuales (color, olor, textura, etc)—, asuntos como sentimientos, particularmente la ansiedad:

sobre el aislador en el trote de las ansiedades (1:27)  
esas ansiedades cruzando las montañas (2:24)  
saltan las ansiedades naufragio de letras pescando diptongos (3:2)

El poema incluso hace referencia a una capacidad sensorial específica: el olfato. En el verso 34 del segundo cuerpo poético la voz profiere lo siguiente: “luego galopa olor de regreso”. ¿Cómo definir cuál es aquel “olor de regreso”? ¿Acaso el “olor de regreso” puede ser descrito unívocamente? Ciertamente es imposible hacerlo, el “olor de regreso” puede hallarse en diferentes sitios, objetos, sujetos. Es una posibilidad inagotable de sentido, una de las varias que el poema provee al lector, una de las que más agudiza nuestros sentidos, pero, especialmente, una de las que mejor se define en su ausencia de significado o en palabras de López Parada (2009) que “alcanza su definición mejor” (p.17).

Además, el lenguaje altamente metafórico del poema desestabiliza aún más al lector de su eje de significación y lo inserta en el absurdo, en la ambigüedad que produce el desplazamiento perpetuo de la realidad por la

realidad poética, realidad poética que “desencadena una reacción de irrealidad que quiere encarnar en esa realidad” (Sucre, citado por Verdugo, 1995, p.141). Las metáforas que se encuentran en “Poemas Machos” son metáforas que resisten la interpretación pero que al hacerlo “restablecen la *magia* de la palabra” (Sontag, 1984, p.23), le otorgan nuevas posibilidades de *ser* a la palabra. Un ejemplo de ello se encuentra en los siguientes grupos de versos:

daba vueltas en el muelle del tiempo  
torcido el cielo de las mariposas sobre el campo  
traigo en la marea de colores los racimos (2:1-3)

entonces sonata nacida de las raíces  
baño en neblina hasta orillar barrancos (2:27-28)

En los versos anteriores la voz poética manifiesta que se hallaba “dando vueltas en el muelle del tiempo”, el muelle del tiempo, puerto donde no hay un tiempo estrictamente definido y donde pasado, presente y futuro desembarcan simultáneamente. El hablante lírico parece esperar en aquel muelle su tiempo, un tiempo desconocido para nosotros. Así mismo, la voz poética describe el cielo que ve como un cielo torcido, cielo que le pertenece a las mariposas, las mariposas sobre el campo. Después agrega: “traigo en la marea de colores los racimos” y es aquí cuando el poema nuevamente se deshace de la certeza que parecía extendernos en los dos versos anteriores. Sin embargo, estas nunca fueron más que certezas provisionales que en determinado verso encuentran su punto de quiebre y se deshacen.

En el otro par de versos seleccionados se puede hallar ese punto de quiebre pero sugerido de otra manera, una más sutil. En el primer verso leemos: “entonces sonata nacida de las raíces”, sonata que podría hacer referencia a la poesía o a la escritura poética, canción nacida de las raíces, las raíces comprenden aquello que está introducido en la tierra y sujeto a ella, aquello que provee sostén, un punto de fijación. La raíz, lo estable. No obstante, en el siguiente verso nos despedimos de las raíces y nos trasladamos, junto a la voz poética, a la neblina, a la incertidumbre, que se aproxima al vacío:

“baño en neblina hasta orillar barrancos”. La neblina, lo incierto; el barranco, el vértigo, el caos que acompaña al vacío.

“Poemas Machos” introduce, así, al lector en un sitio donde no hay explicación precisa que responda a nuestras inquietudes porque el poema se alimenta de estas, porque hay algo en él que calla, que enmudece ante nuestras interrogantes, y que al hacerlo nos coloca en la cuerda floja así como expresa el hablante lírico en el verso 21 del primer cuerpo poético: “en la cuerda floja tirada en el espacio”. Y más adelante, en los versos 25 y 26 añade: “soy con mis pasos delirando la marcha/ el trapecista en el lomo de cualquier estrella”. Caminar por la cuerda floja, balancearse en el trapecio son dos actividades riesgosas, cada movimiento representa una certeza provisional que puede ser asociada con el poema puesto que lo que prima en este es la incertidumbre, “el innombrable vacío (resto “indomesticable”) alrededor del cual se organiza el poema” (Montalbetti, 2014, p.66). Resto que nos introduce en el absurdo, en el absurdo que representa no poder desentrañar el enigma que encierra el poema, enigma que hemos creído resolver antes en otros escenarios poéticos pero que en la aberración significativa no tiene propósito porque el propósito de esta es precisamente que el enigma no sea resuelto, que se prolongue infinitamente, como lo hizo Calaf con Turandot:

Es así como debemos entender la radicalidad del gesto de Calaf de “no cobrar” el premio aun después de haberlo resuelto y ofrecerle a Turandot seguir jugando el juego de los enigmas. Lo que Calaf sugiere es que seguir interpretando es mejor que resolver el enigma. (Montalbetti, 2014, p.67)

Eterno *hacer*, placer que solo puede hallarse en la carencia semántica (significado) que presenta la aberración significativa, en su incompletud que representa posibilidad e imposibilidad de *ser*. Ahora, para concluir se revisará el poema “Una s quintuplicada” y de qué forma este al igual que “Poemas Machos” constituye aberración significativa. A continuación el poema:

## UNA S QUINTUPLICADA

### MAGDA

UN ULTRAIMAN

Dos abismos traidores

Dos botones de sangre

El vértigo planetario

La fuente multiplicadora

Una serpiente ebria.

**110 VOLTIOS**

**42 CYCLOS**

Lo primero que se puede observar es la diferencia sustancial de tamaño que existe entre los dos poemas. “Poemas Machos”, por una parte, posee un total de 81 versos divididos entre tres cuerpos poéticos pero, por otra parte, “Una s quintuplicada” está compuesta por 9 versos, la brevedad caracteriza a este poema: un solo golpe, un *knockout*. El poema podría incluso calificar como “aforismo poético” —otro recurso que la vanguardia literaria utilizó hábilmente y del cual sobresalieron las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, que Hugo Mayo pudo haber leído ya que las primeras fueron publicadas en 1917 y el poema del poeta ecuatoriano fue escrito en 1921— pero que, contrario a la revelación que comúnmente provee el aforismo, este “deliberadamente deja vacíos de significado que pueden oscurecer el sentido o entorpecer la interpretación del mismo” (Barrios, 2016, p.107).

Cabe señalar la palabra “deliberadamente”: el poema se concibe de dicha manera intencionalmente, el significado ha sido consumido por el poderoso vacío que este ha creado mediante su brevedad, su inmediatez. Desde el título del poema, “Una s quintuplicada”, se puede verificar la voluntad de no significar —lo que también puede decirse de “Poemas Machos”—. ¿Qué es una s quintuplicada? Cinco veces una s, pero cómo ello puede estar relacionado con lo que se sucede en el poema, con “Magda”, o con “el vértigo planetario”, su vínculo es arbitrario, no hay jerarquía, y, consecuentemente, no se puede esperar que los versos del poema

correspondan con lo que el título “Una s quintuplicada” describe. No obstante, los sentidos se encuentran latentes.

Ahora bien, “Poemas Machos” nos permitía sujetarnos momentáneamente a una idea, a una posibilidad de sentido, y permanecer en ella hasta que esta se deshiciera y no tuviéramos más opción que acceder a otra hasta inevitablemente caer al vacío, sin embargo, con “Una s quintuplicada” la caída es aún más precipitada debido precisamente a su estructura, a sus escasos versos. Lo que nos ofrecía “Poemas Machos”, al igual que lo hace “Una s quintuplicada”, es una coraza —como la concha que un cangrejo ermitaño ha dejado, comprendiendo al cangrejo ermitaño como el significado, que ya no co-habita (signo) con el significante— construida a partir de *significantes flotantes* (Lupión, 2008, p.58).

Por consiguiente, estamos ante una estructura poética (forma) agujereada, quebrada, condición que permite, más rápidamente, el escape o fuga del sentido. Lo único que permanece en pie, entonces, son aquellos *significantes flotantes* que, frágilmente, sostienen el poema. Es así como la comprensión del poema se problematiza. Sin embargo, se argumentará a partir de la interpretación que he concebido, del sentido que, en esta ocasión, he hallado.

Así pues, lo primero que la voz poética enuncia es un nombre —nombre que, además, se encuentra en negrita y que direcciona la mirada hacia él—, un nombre femenino, “Magda”, pero no se sabe qué relación existe entre ella y el hablante lírico. En el siguiente verso se lee en mayúsculas: “UN ULTRAIMAN”, es decir, a partir de una lectura literal, un imán que posee mayor energía magnética y, por lo tanto, mayor poder de atracción y repulsión. En los siguientes versos, tercero y cuarto, la voz poética manifiesta lo siguiente: “Dos abismos traidores/ Dos botones de sangre”, versos que aluden o sugieren fatalidad, especialmente, mediante las palabras “abismos”, “traidores” y “sangre”. Y la posibilidad que aquí surge es que Magda sea quien evoque en el sujeto lírico dichas ideas. Magda, el



ultraiman; que atrae y repele con mayor intensidad; Magda, quien suscita “abismos traidores”, “botones de sangre”, y aquí resulta indispensable señalar que es doble la desgracia (Dos abismos traidores/ Dos botones de sangre), como el ultraiman, es mayor la desgracia que ocasiona Magda.

En el quinto verso la voz poética profiere: “Una serpiente ebria”, verso que se puede asociar rápidamente con los dos anteriores; la serpiente, ese reptil que en occidente, históricamente, ha simbolizado maldad, traición, pecado, perversión; además, es un animal escurridizo y su mordida puede ser mortífera —con respecto a ella, a la mordida de la serpiente, regresa el verso “dos botones de sangre”, que podría ser una metáfora para las gotas de sangre que permanecen en los dientes de la víbora después de haberse lanzado contra su víctima—. Otra cualidad de la serpiente que vale mencionar por su posible vínculo con el título del poema —aunque por ningún motivo el título debe reducirse a ello— es el sonido que produce la serpiente, ese silbido o siseo (repetición del sonido que emite la letra s y “Una s quintuplicada” equivaldría a “sssss” lo cual podría remitir a dicho sonido). No obstante, la serpiente es calificada por la voz poética como “ebria” y no hay manera de precisar con exactitud por qué el hablante lírico la adjetiva así. ¿Acaso por su estado de “ebriedad” ella respondería más peligrosamente? Las preguntas están de más. Lo cierto es que este podría ser uno de los principales puntos de quiebre del poema, zona donde probablemente la única intención sea que el verso sea. Y precisamente es aquella condición de ser, pero ser sin explicación, que inquieta a nuestra “razón”, la que nos impulsa a “completar” lo que, sin embargo, no debe serlo o no merece serlo porque al serlo deja de ser lo que es en su origen. “Los elefantes son contagiosos” escribió Paul Éluard y aunque el verso pueda parecer azaroso y absurdo, es en su irresolución que se halla solución es este, en su dejar ser lo que es.

Prosiguiendo con el poema, en el sexto y séptimo verso el hablante lírico expresa lo siguiente: “El vértigo planetario/ La fuente multiplicadora”. En

“Magda” se siente vértigo pero las dimensiones de este son planetarias, es decir, si el vértigo es en sí un sentimiento de desequilibrio y de aparente movimiento de los objetos que nos rodean, cuánto más lo será el vértigo planetario: una reducción a la desorientación permanente, a la ilusión de movimiento continuo, consecuencia inminente por habitar entre dos abismos. Por otra parte, con respecto al séptimo verso, “La fuente multiplicadora”, este parece sugerir que en Magda algo brota prolíficamente, algo que podría ser encanto y desencanto, certeza y titubeo, vida y muerte, o, simplemente, algo más, algo más que resulta indeterminable, pero que precisamente en su indeterminabilidad es suficiente, basta. Y aquella es una de las propiedades que posee la poesía contemporánea como explica López Parada (2009):

Ante él (poema), sabemos que algo dice y que algo más, inefable, podría estar diciéndose de modo transversal, oculto e incluso contrario a lo que es dicho: esa diferencia constituye «nuestra mayor profundidad» o nuestra única significación alcanzable. (p.28)

El poema concluye con los siguientes versos, escritos en negrilla y mayúsculas: “110 VOLTIOS/ 42 CYCLOS”; nuevamente, otro par de versos que súbitamente deshace el sentido que se creía hallado. Pero, intentando establecer una conexión con los otros versos, podrían estos versos remitir a la energía que yace en Magda: energía que construye y destruye.

Como se pudo observar, “Una s quintuplicada” y “Poemas Machos” son una manifestación de la poesía como aberración significativa y de cómo esta exige al lector llevar a cabo una lectura que abarca más de lo que se puede ver en los versos porque estos implican algo más, algo que no está dicho y que nos invita a hacer como el pájaro cuando bebe —expresaría Chantal Maillard en su ensayo breve *Poesía y pensamiento* (2009) — que “toma un buche de agua, levanta la cabeza, traga y, así, sucesivamente” (p.50), analogía que Maillard escuchó de su profesor Juan Miguel Palacios quien la utilizó para describir el acto de comprensión que la filosofía conlleva, sin

embargo, Maillard encuentra ese gesto del pájaro, ese acto de comprensión, en la poesía:

Me acordé de aquello mientras leía porque me sorprendí realizando aquel mismo gesto del pájaro. Pero, lo curioso es que, esta vez, no estaba leyendo un ensayo, sino unos pequeños poemas aforísticos. Así que me pregunté si, siendo el gesto el mismo, no habría de ser lo mismo también lo que aconteciera en la lectura de un ensayo y en la de un poema. ¿Acaso no tendría lugar, en ambos casos, un mismo acto de comprensión? Un cierto paladeo y...algo cae. Algo que se filtra antes de asentarse en la conciencia. Una comprensión... (Maillard, 2008, p.50)

Gesto que como indica Maillard puede hallarse en la poesía y que, a su vez, confirma que pensar que los senderos que recorren la filosofía y la poesía son inconciliables es un error. Testimonio que la poesía de Hugo Mayo brinda, especialmente, por medio de la aberración significativa, ese resto indomesticado que nos provee como diría Nancy (2013) "...un sentido siempre por hacer" (p.20), sentido que se logra gracias a la ausencia del significado, sin el cual, citando por última vez a López Parada (2009), "somos realmente más nosotros" (p.17).

## CONCLUSIONES

A través de la conjugación de filosofía y poesía se pudo hallar un punto de acceso nuevo a la obra poética de Hugo Mayo, a partir del cual se reconoció, en una selección de poemas, que la obra de Hugo Mayo busca renombrar el mundo y, a su vez, la palabra misma. Ello se pudo comprobar mediante su poesía autoconsciente y su poesía comprendida desde la categoría de aberración significativa, conceptos sobre los cuales se profundizó de acuerdo a estudios filosóficos y literarios como los propuestos por Alain Badiou, Hans-Georg Gadamer, Jean-Luc Nancy, Chantal Maillard, Maurice Blanchot, Jorge Fernández Gonzalo, Leopoldo Sánchez Torre, Esperanza López Parada, Mario Montalbetti, entre otros. Dos aristas que se manifiestan de manera particular y que responden a cuestionamientos particulares.

Aunque poco característica, Hugo Mayo escribió poesía autoconsciente y ella representa en sí misma el mayor acto filosófico en poesía puesto que se interroga por su condición de ser, como palabra poética. Es, por tanto, autotélica, autorreflexiva y metalingüística. No obstante, la escritura sobre la escritura es negación de sí misma, autodestrucción, excritura: ser en la ausencia. Con respecto a la aberración significativa, planteamiento hecho originalmente por Montalbetti, esta hace referencia a la resistencia de determinados poemas por hacer signo (unión de significante y significado) a través de la expulsión del significado. Contrario a la poesía autoconsciente, la aberración significativa o la poesía como aberración significativa puede hallarse en la mayoría de la producción del poeta en cuestión, sin embargo, se manifiesta más y mejor en la poesía de vanguardia del mismo. Y a pesar de que el significado haya sido expulsado, prevalece en ella (la poesía) el sentido, que dentro del marco de la aberración significativa no representa lo mismo que el significado. El enigma como respuesta a la pregunta “¿qué dice la poesía?” es lo que propone la aberración significativa.

En la obra seleccionada de Hugo Mayo se pudo evidenciar la tensión fértil que existe entre filosofía y poesía y la forma en que estas se complementan. Por último, en este ensayo se corroboró la disposición por parte de la poesía autoconsciente y la poesía como aberración significativa de exponerse al vacío, a la nada y al absurdo, sitios sin asidero alguno, donde la belleza es desgarramiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albizu, E. (2005). "Sentido". Una frontera de la filosofía. *Tópicos*, (13). Recuperado de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1666-485X2005000100001](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1666-485X2005000100001)
- Ayala, F. (2015). Hugo Mayo: la vanguardia de un poeta inoxidable. En *Vientos paralelos* (pp. 21-31). Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Badiou, A. (2002). *Condiciones*. Recuperado de <https://www.scribd.com/doc/46571224/Alain-Badiou-Condiciones-1992>
- Badiou, A. (2007). La filosofía como repetición creativa. En *Acontecimiento*, XVII, 33-34. Recuperado de <http://www.lacan.com/badiou18spa.html>
- Barrios, H. (2016). El aforismo, descubrimiento y reactivación: acercamientos iniciales. *Avispero*, (11), 105-113. Recuperado de <http://avispero.com.mx/blog/articulo/el-aforismo-descubrimiento-y-reactivacion-acercamientos-iniciales>
- Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Madrid, España: Editorial Nacional. Recuperado de <https://direccionmultiple.files.wordpress.com/2012/08/blanchot-maurice-el-espacio-literario1.pdf>
- Colomer, E. (2003). Sobre el origen de la obra de arte en Heidegger. *Kenos* (1). Recuperado de <http://temakel.net/trmheideggeror.htm>
- Conill, J. (2008). La poetización de la naturaleza. De Aristóteles a Nietzsche. *Liburna*, (1), 65-82. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3643187.pdf>
- Derrida, J. (1988). Che cos'è la poesia?. *Poesía*, I, 11. Recuperado de <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/poesia.htm>
- Echauri, R. (1992). Poesía y sentido. *Thémata*, (9), 127-131. Recuperado de <http://institucional.us.es/revistas/themata/09/10%20echauri.pdf>
- Fernández, J. (s.f.). *El lugar del poema. Aproximación ontológica a la poesía de Aníbal Núñez*. Recuperado de [https://www.academia.edu/4689929/El\\_lugar\\_del\\_poema.\\_Aproximaci%C3%B3n\\_ontol%C3%B3gica\\_a\\_la\\_po%C3%A9tica\\_de\\_An%C3%ADbal\\_N%C3%BA%C3%B1ez](https://www.academia.edu/4689929/El_lugar_del_poema._Aproximaci%C3%B3n_ontol%C3%B3gica_a_la_po%C3%A9tica_de_An%C3%ADbal_N%C3%BA%C3%B1ez)

- Gadamer, H.G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Recuperado de <https://www.scribd.com/doc/36173579/Gadamer-Hans-Georg-Arte-Y-Verdad-de-La-Palabra>
- Gutiérrez, A. (2012). Filosofía y poesía en sentido postrágico: Ortega, Heidegger y Adorno. *Kriterion: Revista de Filosofía*, 53(125), 231-250. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2012000100011>
- Gutiérrez, C. (1994). Filosofía y Poesía. Vecindad como cercanía y diferencia. *Ideas y Valores*, 95, 29-40. Recuperado de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/21799/22780>
- Heidegger, M. (1988). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica de Argentina. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/30044384/Heidegger-Martin-Arte-y-poesia>
- Heidegger, M. (2007). *De la esencia de la verdad. Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón*. Lecciones del semestre de invierno de 1931/32 en la Universidad de Friburgo. Barcelona, España: Herder. Recuperado de <https://www.scribd.com/document/287956874/Heidegger-Martin-De-La-Esencia-de-La-Verdad-pdf>
- López, E. (2009). Sentido y significado: algo tiene que decir, sin duda. En *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano* (pp.13-37). Madrid, España: Iberoamericana / Vervuert.
- Lupión, D. (2008). *La obra como "palabra cero": análisis de la condición lingüística de la significación del arte*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/8088/>
- Lynch, E. (2007). *Filosofía y/o literatura. Identidad y/o diferencia*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Mackenzie, J., Pesántez, R., Hadatty, Y., Corral, W., Verdugo, J., Lavayen, L.,...Espinel, I. (2009, abril). Hugo Mayo (1895 – 1988). *Re/Incidencias*, 2(5), 248. Quito, Ecuador: Centro Cultural Benjamín Carrión.
- Maillard, C. (2009, octubre). Poesía y pensamiento. *Minerva*, (10), 50-52. Recuperado de [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Poesia\\_y\\_pensamiento\\_\(5785\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Poesia_y_pensamiento_(5785).pdf)
- Maillard, C. (febrero, 2008). La creación. *La condición humana*. Conferencia llevada a cabo en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, España. Recuperado de

<http://www.cccb.org/es/multimedia/videos/la-creacion/212594> condicion-humana-la-creacion/212594

Mayo, H. (1986). *La rosa de papel*, (14). Guayaquil, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo del Guayas.

Mayo, H. (2005). *Hugo Mayo. Memoria de vida*. Quito, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Montalbetti, M. (2014). En defensa del poema como aberración significativa. En *Cualquier hombre es una isla* (pp.47-61). Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.

Montalbetti, M. (2014). Desdichadas lecturas. Sobre “Los reyes rojos” de José María Eguren. En *Cualquier hombre es una isla* (pp.62-67). Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.

Muñoz, A. (1949). Filosofía de la poesía. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, III, 1524-1531. Recuperado de <http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1524.pdf>

Mur, P. (2010). Diálogo entre Platón y su discípulo Aristóteles sobre la estética y el arte. *Sárasuati*, 2010 (04), 34-37. Recuperado de [http://www.sarasuati.com/wp-content/uploads/downloads/2012/04/Sarasuati.2010.04.FINAL\\_.pdf](http://www.sarasuati.com/wp-content/uploads/downloads/2012/04/Sarasuati.2010.04.FINAL_.pdf)

Nancy, J. L. (2013). Hacer, la poesía. En *La partición de las artes* (pp. 119-128). Madrid, España: Pre-textos.

Robles, H. (1989). *La noción de vanguardia en el Ecuador*. Guayaquil, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.

Romano, C. (2004). Filosofía y poesía, una relación peculiar. *Graffylia*, 3, 151-154. Recuperado de <http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/3/151.pdf>

Rorty, R. (1991). La contingencia del lenguaje. En *Contingencia, ironía y solidaridad* (pp. 24-42). Barcelona, España: Paidós.

Rubio, A. (2005, 7 de mayo). *Aléthia, veritas, emunah*. Recuperado de <http://lineascurvas.blogspot.com/2005/05/altheia-veritas-emunah.html>

Sánchez, L. (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del Siglo XX*. Universidad de Oviedo, Departamento de Filología Española.

Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Recuperado de [http://www.dramaperiodistico.com.ar/userfiles/downloads/documentos\\_catedra/2015\\_Susan\\_Sontag\\_Contra\\_la\\_interpretacion\\_1966.pdf](http://www.dramaperiodistico.com.ar/userfiles/downloads/documentos_catedra/2015_Susan_Sontag_Contra_la_interpretacion_1966.pdf)



- Verdugo, J. (1995). *Tras las huellas vanguardistas de Hugo Mayo*. Universidad Andina Simón Bolívar, Cuenca. Recuperado de <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2655>
- Verdugo, J. (2002). *Hugo Mayo y la vanguardia*. Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca. Encuentro sobre Literatura Ecuatoriana "Alfonso Carrasco Vintimilla". Departamento de Cultura.
- Zambrano, M. (2001). *Filosofía y poesía*. Recuperado de <https://felonita.files.wordpress.com/2009/05/filosofiaypoesia.pdf>

## ANEXOS

### POEMAS MACHOS

estoy con el pájaro sin jaula ese pájaro hoy de colores  
saltando los vidrios anuda el sonido de tu risa  
hacia el norte equivocadamente los senos  
columpio que reserva la mecida impar desviando  
espaldas de muchos abanicos las distancias  
aparte las estrellas en la enredadera del naufragio  
con las ventanas a propósito  
conteniendo las cosechas ante las semanas ancladas  
veo el timón aurora de itinerarios fugitivos  
siguiendo el dibujo de tus pasos poliedros de la tarde  
pasan el disco las distancias cortando el muelle de la noche  
escalera de muchos resortes me pongo a subir las azoteas  
despertando a galope el carrusel mayúsculas de todos los avisos  
falsamente perfilan vidrios de colores al fondo  
antena sin perseguir el silencio de los ojos  
muestro las manos con el barniz de muchos olvidos  
bajo el ala de tu pastora dibujo el crepúsculo nuevo  
collar de piedras pálidas atardeciendo el disco de tus besos  
en el reloj de atmósfera ardiente borrando las horas  
acompañó a las nubes disparatadas el regreso a cualquier parte  
en la cuerda floja tirada al espacio  
madurando los frutos del aire en el límite  
las palabras se lanzan perdidas en la pista del deseo inválido  
muñequera de distancias dando vueltas seguidas  
soy con mis pasos delirando la marcha  
el trapecista en el lomo de cualquier estrella  
sobre el aislador en el trote de las ansiedades  
la penumbra abandona todos los pasos.

daba vueltas en el muelle del tiempo  
torcido el cielo de las mariposas sobre el campo  
traigo en la marea de colores los racimos  
afiche en el cinema encendido  
nos desatábamos esperando el sur el nudo de los recuerdos  
hasta tu misma voz viajando florece el terreno  
el espantapájaros palabras disparatadas mi arpón y tu red  
otra del campanario escribir al espacio 6 lágrimas  
el olor de ti mismo guía del camino girando la tarde  
color esperado de los duraznos  
tus caderas siguen en cinta de aire paralelas tus caderas

echa las semillas camino de tus pasos floreciendo alegrías  
estrella de neblina el polo de tu ruta bebiendo la noche  
así grabando como radiogramas de risa  
en el mástil ciruelo de las cosechas  
tal el farol junto al portal del olvido  
confuso al paso del tiempo  
en el polinomio estrella de antorchas  
pensando que llega polea de los senos nacidos  
mareo de muchos caminos en la distancia  
aquello como cordón de palomas  
cortando espigas de sol para los cestos de la tarde  
al escamotear la pampa de siembras  
esas ansiedades cruzando las montañas  
para caer dentro de una hora  
caricia húmeda mezclada a las cortezas  
entonces sonata nacida de las raíces  
baño en neblina hasta orillar barrancos  
ahora como músculos golpeando nuevo oxígeno  
en tropel hasta 100 números del aire  
en los ojos sin poder localizar  
collar de lágrimas escapando apenas  
como un puñal vendado  
luego galopa olor de regreso  
queriendo abarcar la distancia.

me apresuraba a golpear sobre los rascacielos  
saltan las ansiedades naufragio de letras pescando diptongos  
dominó en 12 cuadros dobles  
el puñal de sol asesina la vidriera de los calendarios  
juega con las estrellas el espacio para recoger las iniciales  
camino con la última edición de recuerdos  
avión en decollage  
soda de aire que beben los pájaros en la noche  
cabecean a la saga capotes de muchos autos  
atardecidos dibujos en playa de balneario  
voy sacando de mi jaula idea sin alas  
madrugada en cinta  
anunciada la paleta que dará los colores impares  
estufa de cualquier pantufla de china  
hay un desbordamiento de los pisos altos  
que se paralizan en los casilleros del alba  
olfatea ardilla de 10000 folletines  
el deshielo de tus palabras embanderadas.



Presidencia  
de la República  
del Ecuador



Plan Nacional  
de Ciencia, Tecnología,  
Innovación y Saberes



SENESCYT

Secretaría Nacional de Educación Superior,  
Ciencia, Tecnología e Innovación

## DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Trujillo Parada, Beatriz Fabiana, con C.C: # 0931330203 autora del trabajo de titulación: Filosofía del poema: poesía autoconsciente y aberración significativa en Hugo Mayo previo a la obtención del título de **LICENCIADA EN COMUNICACIÓN SOCIAL** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 14 de marzo de 2017

f. \_\_\_\_\_  
Trujillo Parada, Beatriz Fabiana  
C.C: 0931330203

## **REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA**

### FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

<b>TÍTULO Y SUBTÍTULO:</b>	Filosofía del poema: poesía autoconsciente y aberración significativa en Hugo Mayo		
capacitación y certificación online			
<b>AUTOR(ES)</b> (apellidos/nombres):	Trujillo Parada, Beatriz Fabiana		
<b>REVISOR(ES)/TUTOR(ES)</b> (apellidos/nombres):	Ojeda Franco, Mónica		
<b>INSTITUCIÓN:</b>	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
<b>FACULTAD:</b>	Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación		
<b>CARRERA:</b>	Comunicación Social		
<b>TÍTULO OBTENIDO:</b>	Licenciada en Comunicación Social		
<b>FECHA DE PUBLICACIÓN:</b>	14 de marzo de 2017	<b>No. DE PÁGINAS:</b>	48
<b>ÁREAS TEMÁTICAS:</b>	Filosofía, poesía, literatura.		
<b>PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:</b>	Hugo Mayo, filosofía, poesía, poesía autoconsciente, excritura, aberración significativa, sentido, significado.		

#### **RESUMEN (150-250 palabras):**

A partir de los recursos y herramientas conceptuales aportadas por la filosofía y el análisis literario, el presente ensayo elabora un reconocimiento de dos tipos de poemas en la producción de Hugo Mayo: poemas de carácter autoconsciente, es decir, piezas poéticas que remiten a su condición de ser, a la palabra poética o al proceso de la escritura en sí; y poemas que manifiestan una resistencia a formar signo y que, en palabras del lingüista y poeta peruano Mario Montalbetti, presentan una "aberración significativa". Dicho planteamiento abre nuevas posibilidades de análisis de la poesía de Hugo Mayo; aristas que, de acuerdo a la filosofía del poema, revelan una intención por renombrar al mundo y, a su vez, a la palabra misma.

#### **ABSTRACT**

From the resources and conceptual tools provided by philosophy and literary analysis, the following essay elaborates an acknowledgment of two types of poems in the production of Hugo Mayo: self-conscious poems, in other words, poetic pieces that refer to their condition of being, as poetic word, or to the process of poetic writing itself; and poems that show a resistance to form sign and that, in words of the peruvian linguist and poet Mario Montalbetti, present a "significant aberration". This approach opens new possibilities of analysis to the poetry of Hugo Mayo; prepositions that, according to the philosophy of the poem, reveal an intention to rename the world and, also, the word itself.

<b>ADJUNTO PDF:</b>	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO
<b>CONTACTO CON AUTOR/ES:</b>	<b>Teléfono:</b> 0985134067	E-mail: <a href="mailto:fabitrujillo09@gmail.com">fabitrujillo09@gmail.com</a>
<b>CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN: COORDINADOR DEL PROCESO DE UTE</b>	<b>Nombre:</b> Yánez Blum, Sonia	
	<b>Teléfono:</b> 0991923729	
	<b>E-mail:</b> : syanez.rpp@gmail.com	

<b>SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA</b>	
<b>Nº. DE REGISTRO (en base a datos):</b>	
<b>Nº. DE CLASIFICACIÓN:</b>	
<b>DIRECCIÓN URL (tesis en la web):</b>	